Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

ТЕОРИЯ
ПОЭЗИИ и ПРОЗЫ
(ТЕОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ)

Руководство для школы и для самообразования

Издание 5-е

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

РУ
101
Теор

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ
1139
23

Петрообкит № 6802 Гиз. № 4995. Ш. 28/VI. 23. Печ. 7.000 экз. Зак. № 714

Государственная типография имени Евгения Соколовой, Петроград, Измайловский, 29.

ВВЕДЕНИЕ.

§ 1. Словесность. — Поэзия и проза, как элементы мысли.

Под именем «**словесности**» в обширном смысле мы понимаем всю огромную массу тех произведений человеческой мысли, которые получают свое окончательное выражение в **слове.** Следовательно, под понятие словесности подойдут и народная песня, напр., *былина об Илье Муромце*, и *поэма* Пушкина, и *повесть* Тургенева, и философский трактат, и ученое исследование, и критическая статья и т. д., и т. д.

Все это множество произведений слова может быть разделено на два больших отдела: один отдел называется **поэзией,** другой — **прозой.**

Это деление основано на следующем:

Вникая в работу человеческого мышления, мы замечаем, что оно во многих случаях не обходится без участья так называемых «*образов*». «Образом» может служить любое *представление,* если оно является способом создания и выражения мысли. Если же представление такой роли не играет, то оно и не является «образом».

Так, напр., рассказ о том, как медведь, желая согнать муху со лба спящего человека, разбил ему голову камнем, будет служить *образом* только в том случае, когда мы воспользуемся им, как представлением, которое наводит на мысль о вреде и опасности глупости («услужливый дурак опаснее врага») и служит выражением этой мысли. Если же эта мысль не прийдет нам в голову, и мы отнесемся к рассказу просто как к описанию случая (хотя бы и выдуманного), то рассказ потеряет для нас значение образа, а вместе с тем — и свой смысл.

Так вот, процесс мышления, орудующий образами, и называется **поэтическим. Поэзия** — это **образное мышление.**

Ему противупоставляется другой процесс мышления именно тот, который обходится без участья образов. Он называется **прозаическим. Проза** — это **мышление без-образное.**

Так, напр., на ту же тему — о глупости можно размышлять, не пользуясь никакими образами, не приводя примеров. Эти размышления превратятся в *рассуждение, в разбор (анализ)* понятия глупости и приведут к тем или другим *выводам.* Это будет чисто-прозаическая (без-образная) работа мысли, орудующая *понятиями.*

Весьма нередко наблюдается смешение или совмещение обоих процессов, поэтического и прозаического. Размышляя на ту или иную тему, мы пользуемся сперва какими-нибудь образами, а затем переходим к рассуждению, или наоборот, начав рассуждением, обращаемся к образу, который подкрепляет его и придает нашей мысли более яркое выражение.

Если мы возьмем на себя труд вникнуть в процесс нашего повседневного мышления, как оно проявляется в размышлении, в раздумьи, в разговоре, в спорах и т. д., то легко заметим в нем присутствие и постоянное чередование поэтических и прозаических элементов. Все мы, в этом смысле, прирожденные «поэты» и «прозаики». Настоящие, «призванные» и признанные *поэты,* пишущие поэмы, повести, романы и т. д., и таковые же *«прозаики»*, работающие в разных областях мысли, (в науке и философии, в области литературной критики и т. д.), отличаются от «нас» только степенью дарования, глубиною мысли, широтою наблюдений, способностью к тому, что называется «творчеством». Не все могут «творить», создавать произведения, представляющие общий интерес, имеющие литературное значение, но все, кроме идиотов, обладают элементами поэтического и прозаического мышления. Если бы их не было у нас, мы не были бы в состоянии *понимать* поэтические и прозаические произведения, и авторы этих творений остались бы без читающей публики.

По выражению покойного *А. А. Потебни* (проф. Харьковского университета, великого ученого-филолога), поэзия «не там только, где великие произведения (как электричество, не там только, где гроза), а... везде, ежечасно и ежеминутно, где говорят и думают...» [1]).

Во избежание недоразумений, необходимо указать здесь же, что, кроме вышеустановленного понятия *прозы*, как непоэтического, без-образного процесса мысли, существует и другое, в силу которого «проза» противупоставляется не «поэзии», а *стиху*: **проза** (в этом смысле) — это **нестихотворная речь.** — В дальнейшем, вплоть до главы VII, мы, говоря о *прозе,* будем иметь в виду только первое понятие прозы, т.-е. то, которое противупоставляется понятию *поэзии.* И только в последней, VII главе, посвященной рассмотрению *внешней, словесной формы* произведений поэзии и прозы, мы поведем речь и о *прозе,* противупоставляемой *стиху.*

§ 2. Искусство. Его деление на виды и разновидности.

Вместо термина «поэзия» часто употребляют другой: *искусство* (или *художество*), вместо *«поэтический»* говорят: *«художественный»*. Равным образом, слово *«поэт»* нередко заменяют словом *«художник»*.

---

[1]) *А. А. Потебня,* «Из записок по теории словесности», стр. 59.

Это — синонимы, но их значения не тождественны.

Понятие «искусства» — шире понятия «поэзии». Искусство — один из видов человеческой деятельности, а поэзия — его разновидность. Кроме поэзии, есть и другие искусства *скульптура, живопись, архитектура, музыка, танцы.*

Принято определять искусство так, как выше мы определили поэзию *искусство есть деятельность мысли, выражающаяся в создании образов.*

Но это определение сохраняет всю свою силу только в отношении к таким искусствам, как *поэзия (образная), скульптура, живопись.* Если же мы будем иметь в виду другие разновидности искусства, каковы *архитектура, музыка, танцы,* то сразу же обнаружится, что понятие «образного мышления» либо совсем не подходит к ним, либо применяется к ним лишь условно, частично и почти всегда с натяжками. В этих областях человеческого творчества мы имеем дело прежде всего не с образами, как элементами или формами мысли, а с известными *настроениями* и *эмоциями.*

Следует принять два основных вида искусства: 1) *искусство, орудующие образами,* и 2) *искусство, в котором образы могут иметь место, но природа которого не сводится к понятию образного мышления.* К чему она сводится, это мы увидим в следующем параграфе Здесь же я только скажу, что наиболее подходящим обозначением этого — второго — вида искусства представляется название: **искусство лирическое.**

Вот схема деления искусства с этой точки зрения:

Искусство

I. Искусства образные.	II. Искусства лирические.
Поэзия (образная).—Скульптура.—Рисунок и живопись.	Лирика словесная.—Песня.—Музыка.—Танцы.—Архитектура.

§ 3. Лирика (искусства лирические).

Все мы знаем по собственному опыту, какое чарующее действие оказывает на нас музыка. Это именно — действие музыкальной гармонии и мелодии. От него зависит оно, — это другой вопрос, трудный и сложный. Здесь мы не можем подымать его. Самый факт особого, чарующего влияния музыки на нашу душу не подлежит сомнению, и этого для нас достаточно Отправляясь от этого несомненного факта, мы легко можем расширить понятие о нем и иметь в виду не только музыку, но и многое другое, например, танцы и стихи.

Чтобы расширить понятие, нужно взять другой термин: **гармонический ритм.**

Ритмом называется правильное чередование во времени или сочетание в пространстве известных моментов, более или менее похожих друг на друга (однородных) или, хотя и не похожих (раз-

нородных), но так или иначе согласующихся друг с другом. Примерами ритмического чередования однородных моментов могут служить: колебания маятника, пульс и дыхание (в нормальном, спокойном состоянии), «тик-так» часового механизма, правильное движение морских волн (в тихую погоду), маршировка солдат, аллея тополей, рисунок (наприм., на обоях) из одних и тех же фигур, расположенных симметрически, ряд (шеренга) людей одного роста и в одинаковых костюмах и многое другое. Из таких примеров видно, что ритм бывает разный: звуковой (слуховой), зрительный, смешанный (слуховой и зрительный в одно и то же время), далее это может быть ритм *пассивный* (человек слышит или видит его, но сам не участвует в нем), но бывает и *активный* (человек сам участвует в нем, напр., марширует вместе с другими да еще повторяет: раз-два, раз-два . . .). Наконец, из тех же примеров явствует, что следует различать две основные разновидности ритма: *ритм движения* (волны, маршировка и пр.) *и ритм покоя* (рисунок на обоях, неподвижный ряд одинаковых фигур, аллея тополей и т. д.). Эта вторая разновидность (ритм покоя) обозначается термином: *симметрия.*

До сих пор мы имели в виду только один род (или тип) ритма, именно ритм однообразный, ритм однородных элементов. Но есть и другой род (или тип): ритм, слагающийся из различных (разнородных, несхожих) элементов, но так, что они отвечают друг другу, дополняют друг друга, и в результате получается сочетание *гармоническое.* При этом весьма часто сохраняется и однообразие, т.-е. одни и те же элементы повторяются, но тут нет «однотонности», напр., маятника, «тиканья» часов, вида аллеи тополей, рисунка на обоях и т. д. Вспомним зрелище моря во время бури, когда бурно и беспорядочно вздымаются, пенятся и разбиваются волны, или пейзаж, где мы видим и долину, и холмы, и рощу, и дома, заборы, колодец и т. д. Всматриваясь, мы заметим, что и тут, и там беспорядок только кажущийся, что в нем повторяются или сочетаются одинаковые элементы, или, по крайней мере, такие, которые, будучи по существу различны, производят на нас одинаковое (аналогичное) впечатление; мы заметим участье в картине разнородных элементов, нарушающих однотонность ее, но сливающихся в гармоническое целое. Мы взяли примеры из области гармонии зрительной, не трудно подобрать и другие — из звуковой и также из области телодвижений: стоит только вспомнить о музыке, о пении, о танцах. Здесь повторяются через правильные промежутки одинаковые мотивы, но они слагаются из различных элементов, друг с другом гармонирующих.

Так вот этот «разнообразный» гармонический ритм, а также и некоторые виды однообразного ритма (кроме таких уж очень однотонных, как, напр., «тиканье» часов) действуют на нашу душу особенным, возбуждающим, нередко чарующим, образом. Согласимся называть это действие или, точнее, его душевное проявление **лирическим.** Тогда мы поймем, что под рубрикой **«Лирика»**

действительно объединяются такие, на вид столь разнородные, искусства, как пение и музыка (ритм звуковой), картины природы (в живописи, ритм зрительный), танцы (ритм телодвижений), архитектура (ритм зрительный, ритм симметрии).

Сюда же относится и тот отдел *поэзии,* который издавна носит название *лирической.* Ниже, в главе II, мы убедимся, что, в существе дела, лирическая поэзия не есть поэзия образная (хотя образы и встречаются в ней весьма часто), что она — одно из искусств, основанных на действии ритма, и с этой стороны находится в несомненном родстве с музыкою.

§ 4. Соединение в одном целом различных искусств (художественный синкретизм). Образно-лирическая поэзия. — Первобытный синкретизм.

У древних греков термин «*синкретизм*» (συγκρητισμός) означал те соглашения или союзы, в которые вступали различные, независимые друг от друга государства в виду определенных общих целей, напр., войны, обороны и т. д. Современная наука воспользовалась этим старинным термином для обозначения следующего рода процессов, часто наблюдаемых в истории религий, литератур. искусства. Различные религиозные учения и культы присоединяются друг к другу, как бы вступая в союз, но, однако, не сливаясь в одно религиозное целое. Так было в Риме в III и IV веках по Р. Хр., когда, напр., в Пантеоне стояли рядом статуи и жертвенники не только римских и греческих божеств, но и египетских, иранских, малоазийских и др., когда различные элементы из восточных мифологий присоединялись к мифологии античных народов. Это и было то, что принято называть «*религиозным и мифологическим синкретизмом*». Когда различные элементы искусства — образные и лирические — соединяются в одном целом, но так, что полного слияния нет и мы ясно различаем их, тогда перед нами явление «*художественного синкретизма*». Наглядным примером художественного синкретизма может служить *опера:* это — произведение музыкально-вокальное, но в нем есть и элементы образной поэзии (либретто), а нередко также танцы (балет) и, наконец, живопись (декорации). Все это соединяется в одно целое но, однако, так, что мы различаем все элементы, входящие в состав целого; это не слияние, а только соединение, совмещение, «синкретизм».

Укажу еще на те произведения чисто-образного искусства, в состав которых входят так называемые «лирические места», легко выделяющиеся из целого, не сливающиеся с остальным его содержанием. Так это, напр., у Гоголя в I части «Мертвых душ» и в некоторых повестях Тургенева. То обстоятельство, что эти «лирические места» написаны «прозою» (т.-е. не стихами), не должно смущать нас: лирика может быть и в «прозе», — нужно только, чтобы эта «проза» была ритмичною, гармоничною.

Но известны и такие произведения образного искусства, которые всецело проникнуты лирикою; мы не можем разложить их на элементы образные и элементы лирические; если сделать это, будет нарушен смысл и характер произведения. Таковы, наприм., «драматические опыты» Пушкина («Моцарт и Сальери» и др.); таков «Фауст» Гете, «Демон» Лермонтова; сюда же нужно отнести и все стихотворения, где, кроме лиризма чувств, настроений и идей, мы находим и *образы,* как, напр., у Пушкина «Анчар», «Пророк», у Лермонтова «Ангел», «Парус» и др. Этого рода произведения нельзя отнести к области *синкретизма,* потому что они представляют собою не соединение, а полное слияние разнородных элементов. Мы назовем их поэзией **«образно-лирической».**

Особый род синкретизма составляет тот, который принято называть **«первобытным»:** это лирические песни с очень ничтожным содержанием образов, сопровождающиеся музыкой, танцами и мимикой. Большею частью это те обрядовые песни, какие мы находим у современных «дикарей», т.-е. племен, стоящих на низкой ступени развития. Они сохраняются также и в культурных странах, где они представляют собою остатки первобытной поэзии.

От «первобытного» синкретизма, где лирические элементы решительно преобладают над образными, следует отличать другой род, который мы назовем не «первобытным», а *«архаическим»:* это более или менее обширные произведения *образного* творчества, к которым присоединены лирические элементы — в форме *стиха,* а первоначально и в форме пения и музыки. Таковы «Илиада» и «Одиссея» Гомера, наши народные былины и соответственные произведения, известные у многих народов. В противоположность вышеупомянутым обрядовым песням, здесь лирические элементы имеют второстепенное значение и с течением времени отпадают, кроме лишь стихотворной формы. Суть дела — в содержании, и оно всецело принадлежит к сфере поэзии образной. Об этих произведениях у нас будет речь в дальнейшем.

§ 5. Эстетическое чувство (чувство художественности) и лирическая эмоция.

Коренное, *психологическое,* различие между *образным искусством,* с одной стороны, и *лирическим,* с другой, наглядно обнаруживается в том воздействии, какое они оказывают на чувствующую сферу нашей души.

Произведения образного творчества вызывают у нас так называемое **«эстетическое чувство».**

Произведения лирические действуют иначе, — они возбуждают особого рода *ритмическую эмоцию,* которую не следует смешивать с «эстетическим чувством». Мы будем называть ее **«лирическою эмоцией».**

Что эти чувства, по существу своему, различны, в этом не трудно убедиться на опыте. Возьмем, с одной стороны, художе-

ственный образ, в котором нет никакой примеси лиризма, а с другой — лирическое произведение, не заключающее в себе никаких элементов образного мышления, — и затем постараемся вникнуть в психологию тех чувств, которые мы переживаем вслед за восприятием этих произведений. Само собой разумеется, необходимо, при этом, устранить из поля зрения все те чувства и настроения, которые вызываются *самим содержанием* данных произведений. Не об этих чувствах идет речь. Так, например, взятые нами произведения могут заставить нас скорбеть, негодовать, плакать, смеяться, соболезновать и т. д. Все это мы должны оставить в стороне, чтобы сосредоточиться на чувстве совсем другого порядка, именно на чувстве *эстетическом* (в одном случае) и на *лирической эмоции* (в другом). Вот образчик такого опыта — с исключением чувств, вытекающих из самого содержания произведений.

Образ *Плюшкина* (в «Мертвых Душах» Гоголя) возбуждает у нас чувства отвращения, презрения, может быть, и жалости. Эти чувства обусловлены самим содержанием данного образа Для того, чтобы они возникли у нас, нет надобности образу быть непременно художественным· простой рассказ об аналогичном случае из жизни (умер нищий, ходивший в лохмотьях, моривший себя голодом и т. д, и у него под тюфяком нашли 50.000 руб., — такие случаи известны) мог бы вызвать в нас ту же реакцию чувств презрения, отвращения, жалости.

Но уж наверно такой рассказ не вызовет у нас того чувства, которое вызывает созданный Гоголем художественный образ Плюшкина, именно — *чувства эстетического*.

Мы можем, сколько угодно, презирать Плюшкина, относиться к нему с отвращением и т. д, но все это не мешает нам испытывать особое чувство умственного удовлетворения, или наслаждения, вызываемого *художественностью* образа. Вот это-то особого порядка чувство мы и должны выделить, устранив все остальные Вникая в него, мы убеждаемся, что, прежде всего, это чувство *умственное (интеллектуальное)* и что оно непосредственно обусловлено двумя причинами: 1) тем, что мы хорошо *поняли* образ, и 2) тем, что мы вполне *сочувствуем* автору. Читая страницы, посвященные Плюшкину, мы все время думаем «про себя»: «да, да, это так, это верно, это правильно», — мы одобряем *способ изображения,* мы хорошо понимаем мысль и точку зрения автора: образ выступает в нашем сознании ярко и отчетливо и вызывает как раз те мысли, чувства, настроения, какие хотел вызвать автор, какие он сам переживал в процессе творчества. Мы *повторили этот процесс его творчества* и испытываем своеобразную *радость понимания и сочувствия*. Вот именно эта радость и есть то самое, что исстари слывет под традиционным (весьма неудачным) названием «эстетического чувства».

Возьмем теперь *лирическое — без-образное* — произведение. Оно также может вызвать в нашем сознании известные

мысли и чувства, вытекающие из его содержания. Но эти чувства и мысли переработаны лирически, — они воплощены в ритмическую форму, которая заставляет нас испытывать, воспринимая их, еще особое острое чувство, или эмоцию наслаждения их гармонией, их мелодией, чего, вне этой формы, сами по себе они не имеют. Меланхолические мысли и грустные чувства вызывает в нас пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных»; но, переживая их, мы, вместе с тем, *наслаждаемся*... Чем? я бы сказал: их «музыкой». Безотрадные мысли и скорбные чувства пробуждает в нас лермонтовское «И скучно, и грустно, и некому руку подать...»; но мы опять испытываем «музыкальное» наслаждение. — Ни в том ни в другом стихотворении нет образов в собственном смысле (есть только представления), следовательно, здесь не может быть и речи о *понимании* образа и о *сочувствии* замыслу и творческому процессу; тут не у места такие выражения, как «точка зрения» автора, его «отношение к изображаемым явлениям» и т. п. Иначе говоря, *процесс восприятия лирики не есть процесс умственный (интеллектуальный),* и *наслаждение,* которое дает нам лирика, не есть *радость понимания* и *сочувствия.* Если эту радость мы назвали «эстетическим чувством», то, очевидно, наслаждение, доставляемое чистой лирикой, приходится назвать как-нибудь иначе. Мы назовем его «лирической эмоцией»: это — чувство очарования, упоения, восхищения, восторга (есть разные оттенки и ступени), возникающие в нашей душе под воздействием *гармонического ритма мыслей, чувств, настроения, слов, фраз и т. д., слитых в единое, неразложимое, компактное целое.* Тут нечего «понимать», разбирать, рассуждать и т. д., — тут надо уловить такт, поймать мелодию, почувствовать гармонию «лирического целого».

Критический анализ художественных образов, имеющий целью раскрыть их содержание и выявить их смысл и значение, не только не подавляет эстетического чувства, ими вызываемого, но, напротив, содействует его усилению и углублению.

Другое дело — лирическая эмоция: критический анализ, имеющий целью раскрыть смысл лирического стихотворения, подавит первые проблески эмоции и уничтожит весь эффект лирического восприятия. Для углубления и усиления этого эффекта приходится прибегать вовсе не к анализу содержания, а к искусственному обнаружению гармонического ритма данного произведения, что достигается средствами декламации, мелодекламации и переложением на музыку. Другой способ, чрезвычайно трудный, удающийся лишь в редких случаях, это — передача *лирической прозой* мыслей, чувств и настроений, вызванных или навеянных лирической пьесой в стихах.

Произведения смешанного типа (синкретизм образного искусства и лирики, творчество образно-лирическое) производят двойной эффект, вызывая и эстетическое чувство, и лирическую эмоцию. И в этих случаях иногда бывает затруднительно провести

между ними резкую пограничную линию. Читая, напр., «Медного всадника», «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», не сразу отдаешь себе отчет в том, что собственно чарует и волнует, — художественность ли образов, или сила лирики.

Примечание. «Эстетическое чувство», вызываемое в нас произведениями образного искусства, должно быть строго отличаемо от других «эстетических чувств», возбуждаемых предметами, ничего общего с художественным творчеством не имеющими.

Впечатления, получаемые нами от этих предметов, подводятся под понятие «красоты»: мы говорим, например, о красоте видов природы, о красоте человеческого тела, лица, глаз, о красоте алмаза, костюма, прически, мебели, о красоте души и т. д. до бесконечности. Из этой огромной сферы эстетических восприятий разного рода и различного происхождения понятие «красоты» было перенесено и в область искусства через посредство тех его произведений (преимущественно скульптурных), которых объектом и были явления, определяемые как «красивые», «прекрасные». Оттуда произошло и смешение двух эстетических чувств, — того, которое относится к «красивому», или «прекрасному» объекту, остающемуся таковым и в натуре, и того, которое вызывается художественностью его воспроизведения, т.-е. процессом превращения его в образ художественный. Вот, напр., «Венера Милосская»: она вызывает не одно, а два эстетических чувства, которые, очевидно, ничего общего, кроме названия, не имеют, — одно относится к красоте человеческого тела, которое не нуждается в резце художника и в мраморном воплощении, чтобы быть или казаться «прекрасным», а другое чувство, которое и есть чувство художественности, без работы художника вовсе не возникло бы, — оно нераздельно связано с *образом,* т.-е. с творческим замыслом художника.

Вот рядом два образа: «Венера Милосская» и «Плюшкин». Первая прекрасна, второй уродлив — и оба вызывают эстетическое чувство, поскольку они являются художественным воплощением творческой мысли. Итак, «эстетическое чувство» в художественном творчестве не зависит от натуральной красоты самого объекта и возникает не только в тех случаях, когда объект прекрасен, но и в тех, когда он уродлив.

Во избежание смешения следовало бы термин *«эстетическое чувство»,* в его применении к искусству, заменить термином *«чувство художественности».*

ГЛАВА I

Формы образной и образно-лирической поэзии.

§ 1.

Поэзия образная и *лирическая* (лирика словесная) это — различные **виды** поэтического творчества, которые отличаются друг от друга по существу, психологически. Это не мешает им совмещаться в одном и том же произведении и даже сливаться так, что в результате получается особая разновидность *образно-лирическая.*

От понятия *видов* нужно отличать понятие *формы.* Поэзия образная (с присоединением образно-лирической) имеет свои формы, чистая лирика — свои. Здесь мы поведем речь специально о формах образной и образно-лирической поэзии. Эти формы развивались исторически и отличаются значительным разнообразием. Но это разнообразие легко сводится к *двум основным формам:* 1) к **эпической (повествовательной)**, и 2) к **драматической.**

Создавая образы и воплощая их в определенные лица (каковы, напр., Евг. Онегин, Вл. Ленский, Печорин, П. И. Чичиков, Илья Ильич Обломов, Рудин и т. д.), поэты *повествуют* об этих лицах, описывают, характеризуют их, часто распространяясь об их детстве, воспитании и т. д. Перед нами автор, который ведет речь о своих «героях». Эту речь он может вести от своего лица, но может приписать ее и другому — вымышленному — лицу (как это нередко делал Тургенев, напр., в «Первой любви», в «Степном короле Лире» и др.). В том и другом случае мы имеем дело с *повествованием* о лицах, созданных поэтом. Вот эта-то *повествовательная форма* и известна под именем **эпической поэзии** или **эпоса.**

В произведениях эпической поэзии лица, созданные поэтом, являются, однако, не только предметом повествования: поэт зачастую прерывает свою речь о них с тем, чтобы заставить *их самих говорить и действовать.* Предположим, что эти перерывы становятся все чаще и продолжительнее, что поэт все более сокращает свою речь и заставляет своих героев сплошь говорить, беседовать, думать вслух, и в этих-то речах действующих лиц и обрисовываются задуманные поэтом характеры, очерчиваются созданные им типы и выступает идея произведения. В таком случае форма данного произведения уже почти превратилась из эпической в *драматическую.*

Драматическая форма, это — такая форма, при которой повествовательный элемент совсем устранен. Автор позволяет себе только, перечисляя «действующие лица», присоединить к этому списку краткие характеристики их, да еще делает так называемые «ремарки» в скобках, напр., «уходит», «садится», «смеется» и т. п. Все содержание произведения, выведенные типы, характеры лиц, наконец, идея, — все это развивается и выражается самими действующими лицами, в их речах, беседах, спорах, поступках. Перед нами здесь уже не автор с его повествованием, а действующие лица с их речами и действиями.

Такую — драматическую — форму избрал *Пушкин* для «*Бориса Годунова*», *Гоголь* — для «*Ревизора*» и «*Женитьбы*», *Л. Толстой* — для «*Власти тьмы*», *Ал. Толстой* — для «*Смерти Ивана Грозного*», для «*Царя Бориса*», для «*Царя Феодора Иоанновича*». *Островский*, повидимому, иначе и не мог творить, как только в драматической форме.

Следует различать *внутреннюю форму* от *внешней*. Последняя может быть обманчивой.

Представим себе такой случай. Поэт, избрав форму эпическую, однако же, не говорит нам ничего от себя, а только заставляет своих «героев» говорить и действовать. Все, что мы узнаем от них, мы узнаем не от автора, а от них самих. И при этом они не только разговаривают, но и обнаруживаются перед читателем, как характеры, как натуры; они выступают в воображении читателя как живые люди, и читатель узнает не только их мысли, мнения, чувства и т. д., но и их поступки, их деятельность, их жизнь. Все это как бы совершается на глазах читателя. Эпическая внешность такого произведения, очевидно, обманчива: под нею скрывается драматическая *внутренняя* форма Возьмем другой случай. Поэт избрал драматическую форму, но его «герои» оказались, так сказать, не на высоте «драматического призвания»: они не живут и не действуют, а только разговаривают и в своих речах излагают то, что автор мог бы изложить просто от своего лица, в повествовательной форме. О подобных произведениях обыкновенно говорят, что это—такие драматические произведения, в которых нет *действия*. Иначе это можно выразить так: это — произведения драматические только по внешней форме, но не по внутренней; их внешняя форма обманчива: под нею скрывается *внутренняя* эпическая форма.

Это различие между внешней и внутренней формою станет яснее, если мы будем иметь в виду не готовое произведение, *а самый процесс творчества*.

Поэт мыслит образами. В процессе творчества разработка этих образов может получить весьма различное направление. В зависимости от различных условий (напр., от особенностей дарования поэта, от характера замысла, от природы избранных явлений, как говорится, «от сюжета», наконец, от случайных обстоятельств, повлиявших так или иначе на процесс творчества) поэт

может разрабатывать свои образы *либо эпически, либо драматически.* Всего чаще обе формы совмещаются: разработка образов идет попеременно, то по тому, то по другому пути, т.-е. поэт ставит себя в положение наблюдателя, так сказать, зрителя, который созерцает данные образы, и сам себе о них повествует, но выведенные лица на каждом шагу прерывают речь автора и выступают со своими речами и действиями; автор умолкает, предоставляя действующим лицам самим выясняться и определяться; потом он опять вернется к роли повествователя, рассказчика. Если все это так и отразится на произведении в его окончательной отделке, то мы и получим произведение, в котором элементы эпические и драматические совмещены и чередуются, но которое, по своей *внешней форме,* может быть, не вполне отвечающей его внутреннему строю, причисляется к области поэзии повествовательной. Это уже дело художественной критики — раскрыть его внутреннюю форму и выяснить, какие элементы преобладают там, эпические или драматические.

В процессе творчества все различие сводится к способу отношения поэта к его образам: это отношение может быть эпическое и может быть драматическое, но оно может во внешней форме получить несоответственное ему выражение.

Поясним это примерами.

«*Записки сумасшедшего*» Гоголя, это — произведение, несомненно, *драматическое по внутренней форме,* между тем, как по внешней оно относится к поэзии *повествовательной.* Гоголь в своем процессе творчества, так сказать, устранил себя, как рассказчика, предоставив сумасшедшему говорить и обнаруживаться самому. Внутренний драматизм формы таких произведений дает чувствовать себя, между прочим, тем, что они легко «инсценируются», т.-е. могут быть с некоторыми переделками и сокращениями («купюрами») изображены на сцене. В противоположность этому, вспомним те произведения с выдержанной *внешней* драматической формою, которые, однако, не могут быть изображены средствами сценического искусства: очевидно, этому мешает отсутствие в них *внутреннего* драматизма; их внешняя форма обманчива, не соответствует внутренней, которая в сущности эпична, а не драматична. Таково известное произведение *Майкова «Три смерти»,* написанное в драматической форме (внешней), но по существу вовсе не драматическое. Для постановки на сцену оно непригодно.

Образцами поэтического творчества, в котором эпические элементы решительно преобладают над драматическими, могут служить: «*Капитанская дочка*», «*Дубровский*», «*Повести Белкина*», «*Арап Петра В.*» *Пушкина*, «*Старосветские помещики*», «*Шинель*», «*Мертвые души*» *Гоголя*, «*Дворянское гнездо*», «*Накануне*», «*Отцы и дети*» и многие другие вещи *Тургенева*, «*Тысяча душ*», «*Тюфяк*» и другие романы и повести *Писемского*, «*Детство*», «*Отрочестов*», «*Юность*», «*Казаки*», «*Война и мир*», «*Анна Каренина*» *Л. Толстого.*

Всякий, кто знаком с этими произведениями, знает, какую огромную роль играет в них *автор,* как рассказчик, повествователь, как лицо, описывающее, объясняющее нам характеры и поступки действующих лиц, раскрывающее перед нами их помыслы, скрытые мотивы или побуждения их действий, часто неясные им самим, наконец, как поэт, изображающий внешнюю сторону людей и вещей (физиономии, манеры, костюм, обстановка, картины природы и пр.). Все это составляет неотъемлемую принадлжность произведения Если это устранить или сократить, оно понесет непоправимый ущерб То, что говорят, что обнаруживают действующие лица сами собою, не могло бы восполнить этого ущерба. Это значит, драматические элементы в этих произведениях, в самом творчестве. их породившем, заняли второстепенное, подчиненное место, а на первый план выступили элементы эпические.

Образцы нашей драматической поэзии, каковы: *«Ревизор» Гоголя, «Свои люди — сочтемся», «Не все коту масленица», «Бедность не порок», «На всякого мудреца довольно простоты»* и другие пьесы *Островского, «Горькая судьбина» Писемского, «Борис Годунов»* и *«Драматические опыты»* (*«Скупой рыцарь»* и др.) *Пушкина, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис» Ал. Толстого* и др , — все это— такие произведения, которых внешняя форма, находясь в согласии с внутренней, показывает, что в процессе творчества драматические элементы решительно преобладали над эпическими. Поэт с самого начала отказался от роли повествователя и предоставил своим «героям» самим говорить, действовать и обнаруживаться перд читателями.

§ 2.

Теперь рассмотрим *подразделения* обеих форм и начнем с *эпической.*

I. Важнейшие ее отделы, возникшие и развивавшиеся исторически (в разные времена и у различных народов) и в течение веков заметно менявшие свой характер, суть следующие: *поэма,* куда принадлежат так называемый *героический эпос* и *эпос бытовой; роман (исторический и бытовой),* с его разновидностью — *повестью (исторической* и *бытовой); поэма не-героическая; баллада; идиллия, сказка* и *басня.*

1) **Поэма. Героический эпос. Исторический роман и повесть.** Под общим именем *поэмы* объединяются весьма разнообразные произведения, отличающиеся и по характеру, и по содержанию, и по внешним признакам формы. Из этой массы прежде всего выделяется та группа, куда относятся следующие произведения: поэмы *Гомера* у древних греков (главным образом, *«Илиада»* и частью *Одиссея»),* у римлян — *«Энеида» Виргилия,* индийские древние сказания, собранные в двух огромных сборниках («сводах»), известных под именами *«Магабхарата»* и *«Рамаяна»,* старинные иранские сказания, обработанные в XI веке по Р. Хр поэтом *Фир-*

дуси (*«Шахнамэ»*, т.-е. «книга царей»), наши *былины* (о Святогоре, о Микуле Селяниновиче, об Илье Муромце, о Добрыне и т. д.), французская средневековая поэма *«Песнь о Роланде»* («Chanson de Roland»), немецкая средневековая поэма *«Нибелунги»* и т. д. Все эти вещи легко объединяются в одну группу, составляющую особый отдел эпической поэзии, именно, так называемый **«героический эпос»**. В них повествуется о подвигах *национальных героев* (большею частью лиц легендарных, иногда исторических) и в связи с этим рисуется жизнь высшего класса общества (двор государей, быт военного слоя, по преимуществу высшего, семейная жизнь и нравы князей, полководцев, воинов). Таково *содержание* этих произведений, в котором следует отметить еще и то, что их сюжетом (фабулою) является изображение событий, имевших (фактически или только по преданию, а также по мысли авторов) крупное значение в истории данного народа. Так, «Илиада» описывает 10-летнюю осаду Трои греками, «Шахнамэ» — нескончаемые войны иранцев с туранцами, «Песнь о Роланде» — поражение французского войска арабами и смерть рыцаря Роланда; наши былины говорят о том, как богатыри отражали набеги «поганых» на Русь и т. д. Сближаются между собою все эти произведения также манерою, тоном, приемами изображения. Это именно те приемы, которые обыкновенно называются *«эпическими»*: плавный, спокойный, иногда величавый, часто наивный тон изложения; словоохотливость, частые повторения тех же выражений, сравнений, обилие подробностей, длинные речи героев; смесь некоторой искусственности, риторических приемов с простотою, с естественностью; неровность обработки (кроме, разумеется, таких вещей, как «Энеида»). Неизменною принадлежностью героического эпоса является введение в него элемента фантастического, чудесного в лице богов, богинь, фей, святых, дьявола и т. д., при чем поэт искренно и наивно верит в реальность этого «сверхчеловеческого» мира и в те чудеса, которые творятся его представителями. Если же он и не верит или не вполне верит, то делает вид, что верит, не допуская ничего такого, что могло бы выдать его критическое отношение к сверхъестественным явлениям и преданиям о чудесах, сохраненных в легенде (так поступает Виргилий в «Энеиде», так и автор «Слова о полку Игореве» говорит, не мудрствуя, о Хорсе, Велесе, Дажьбоге). Наконец, важною и непременною принадлежностью героического эпоса служит *стихотворная форма* и притом определенного (а не любого, произвольно взятого) размера (метра). Так, древнегреческий и древнеримский героический эпос обязательно должен был иметь стихотворную форму так называемого *гексаметра* (шестистопный стих).

К сказанному нужно прибавить еще следующее. «Героический эпос» не есть так называемая *народная* поэзия; *это поэзия высшего, преимущественно военного класса.* Но этого рода произведения легко переходили за пределы класса и становились общим достоянием. В силу этого они подвергались многочисленным

изменениям. Сперва это были отдельные, небольшие по объему сказания о том или ином герое, о том или ином подвиге или приключении героя (так это сохранилось в наших былинах). Имена поэтов, авторов этих сказаний, с течением времени забывались; их произведения превращались в общее добро, и поэты последующего времени их переделывали, исправляли, развивали, портили, искажали. Надо еще заметить, что в течение долгих веков эти сказания не были произведениями писанными, предназначенными для чтения, а были исключительно устными и хранились в памяти певцов, «рапсодов». Запоминали их тем легче, что они не рассказывались, а *пелись* (как доселе поются наши былины). Так проходили века, героический эпос разростался, изменялся в устах певцов, разрабатывался новыми поэтами-певцами, отдельные сказания соединялись в одно более или менее гармоническое целое, или же искуственно нанизывались одно на другое, и таким образом возникали *большие поэмы* или **«эпопеи»**, которые впоследствии, подвергнутые окончательной обработке и записанные, превращались в законченные, остановленные в своем развитии памятники, каковы «Илиада», «Одиссея», «Магабхарата», «Рамаяна», «Шахнамэ», «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах».

Сказанное, конечно, не относится к таким произведениям, как «Энеида» Виргилия и наше «Слово о полку Игореве». Эти вещи были созданы определенными лицами в окончательной форме, а не были продуктом творчества целого ряда поэтов. Но они были составлены по типу, в духе и в форме старого героического эпоса. Виргилий сознательно подражал Гомеру. Автор «Слова» вдохновлялся песнями Баяна и воспроизводил «былины» своего времени; он имел перед собою готовые образцы и установленную стихотворную форму [1]).

С этой точки зрения произведения «героического эпоса» можно разделить на два разряда: а) *коллективные* (в том смысле, что они разрабатывались многими поэтами в течение ряда веков, пока не приняли окончательной формы, закрепленной письменностью) и б) *индивидуальные (единоличные)*, созданные в окончательной форме отдельными поэтами.

Этот последний род (индивидуальная поэма в стихах, продолжающая традицию героического эпоса) в новых литературах представлен такими произведениями, как *«Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо* (итальянский поэт эпохи Возрождения, 1544—1595) [2]) и *«Лузиады» Камоэнса* (португальский поэт, 1524—1580) [3]). В новейшее время (XVIII—XIX в в.) этот род пошел на убыль, и те произведения, которые могут быть причислены

[1]) «Слово» было изложено стихами, близкими к размеру былин.

[2]) *Т. Тассо* воспевает в своей поэме крестовые походы и воспроизводит борьбу двух мировых религий — христианской и магометанской.

[3]) *«Лузиады»* (от имени «Лузус» (Luzus), мифического короля Португалии), представляют собою род поэтической истории Португалии, где воспеваются подвиги национальных героев, в том числе и *Васко-да-Гамы*, знаменитого мореплавателя конца XV века.

к нему, уже значительно отступают от формы, манеры и характера старинных образцов. Так, напр., устраняется фантастический элемент; ярче проявляется индивидуальность поэта; сказывается влияние гуманных идей времени; в развитие сюжета вносится больше драматизма; в выборе формы поэт, удерживая стих, не стесняет себя правилами старой поэтики, берет метр, какой ему кажется наиболее подходящим, и т д Принимая в соображение все эти изменения, мы скажем, что старый героический эпос, достигший своего расцвета и высшего выражения в поэмах Гомера, получивший новую жизнь в средние века («Песнь о Роланде», «Нибелунги»), в последующее время стал падать, превращаясь в искусственную эпическую поэзию эпохи Возрождения, а в XIX веке, прежде чем сойти со сцены, возродился в совершенно новой форме в таких произведениях, как, напр., «*Полтава*» *Пушкина* и «*Фицлипуцли*» *Гейне*. Но такие произведения редки и в современной поэзии стоят одиноко.

Героический эпос вымирает. На смену ему явился новый род, более подходящий к художественным вкусам, умственным потребностям и литературным навыкам нового времени. Это так называемый *исторический роман* и *историческая повесть*, написанные «прозою» (т -е не стихами), задающиеся целью воспроизвести известную эпоху с ее важнейшими событиями, нравами, бытом, духом времени. Рядом с историческими лицами в них выводятся лица вымышленные, и те и другие разрабатываются, как типы своего времени и как общечеловеческие характеры.

Основателем этого рода признается великий английский писатель *Вальтер Скотт* (1771—1832), романы которого, воспроизводящие средние века и разрабатывающие большею частью сюжеты из истории Англии («Айвенго» и др.), в многочисленных переводах распространились по всей Европе и везде оказали сильное и благотворное влияние на развитие художественной литературы и на воспитание общества в духе гуманности. Во Франции сюда относится знаменитый роман *Виктора Гюго* «Собор Парижской Богоматери» («Notre Dame de Faris»), также переведенный на многие языки. У нас историческому роду принадлежат некоторые первостепенные произведения поэтического творчества, каковы «*Капитанская дочка*» *Пушкина*, «*Тарас Бульба*» *Гоголя*, «*Война и мир*» *Л. Толстого* и много второстепенных (романы и повести *Лажечникова* [1]), *Загоскина* [2]), *Кукольника* [3]), *Костомарова* [4]), *Ал. Толстого* [5]), *Григ. Данилевского* [6]), *Мордовцева и др.*).

2) **Бытовой эпос. Роман и повесть.** Уже старый героический эпос, изображавший крупные события в истории народов, походы,

---

[1]) «Басурман», «Ледяной дом», «Последний Новик» и др.
[2]) «Юрий Милославский», «Рославлев» и др.
[3]) «Генерал-поручик Паткуль» и др.
[4]) «Кудеяр».
[5]) «Князь Серебряный».
[6]) «Мирович», «Потемкин на Дунае» и др

войны, подвиги героев, деяния богов и т. д., не брезгал воспроизведением черт быта, нравов, домашней обстановки, семейной жизни, и на добрую долю был эпосом не только героическим, но и бытовым. Мы найдем эти черты и в Илиаде, и в Магабхарате, и в Энеиде. В *Одиссее* Гомера быт, семья, нравы являются главным предметом изображения, так что эта поэма по праву может быть названа эпосом не героическим в собственном смысле, а *бытовым.* Там описываются многолетние странствования Одиссея на пути из Трои на родину (остров Итаку). Это расширяет рамки поэмы, и автор получает возможность описать разные страны, куда судьба забрасывала Одиссея, и изобразить быт и нравы их жителей В этом отношении *Одиссея* является поэмой *географической* и прототипом тех произведений последующих эпох, где выведен странствующий герой и где описываются чужие страны с их природой, нравами жителей и всякими диковинами. Такой же характер в значительной степени имеет и *Энеида Виргилия,* который, подражая Гомеру, имел в виду не только *Илиаду,* но и *Одиссею.*

Перенесемся в средние века, и мы найдем здесь своеобразное развитие того же замысла (приключения странствующего героя) в так называемых *рыцарских романах,* в которых описывались подвиги и приключения рыцарей, их странствования, различные перипетии их любви к избранной даме сердца и т. д. К этому роду принадлежит длинный ряд произведений в стихах и прозе, возникших преимущественно во Франции и написанных на старом французском языке. Они составляются как бы продолжение старых «*Chanson de geste*» («песни о подвигах»), т.-е. старинного французского эпоса, в котором на первом плане стоит знаменитая «Песнь о Роланде». В конце XII и в XIII века появляются французские переработки старинных легенд о «круглом столе» и о чаше, известной под именем «святой Граал». Этим, как и другим, последующим произведениям в том же роде, вскоре присвоивается название *романа* или *романса,* что означало лишь то, что эти вещи написаны не по-латыни, как писались летописи, богословские трактаты и т д., а на живом, разговорном *романском,* т.-е. французском, языке того времени. Впоследствии это слово *роман,* перешедшее и в другие языки, стало обозначать уже не язык данных произведений, а самый род их, т.-е. рассказ, в стихах или в прозе, о жизни, подвигах, приключениях частного лица, взятого из известной среды и являющегося как бы представителем ее нравов, понятий и идеалов. Как некогда старый героический эпос изображал высший класс, выводя на сцену государей, полководцев и вообще представителей аристократии, так и этот бытовой эпос не выходит из пределов *рыцарской* среды, представители которой занимали, рядом с духовенством, привилегированное положение в средневековом обществе.

В последующее время, в XV—XVI вв , рыцарский роман, который в средние века обладал известной содержательностью и не был лишен некоторых художественных достоинств, выродился,

опошлился и превратился в шаблонные, исполненные всяких ужасов и невероятностей, описания приключений, герои которых, рыцари, в самой жизни уже утратившие то значение, какое имели раньше, являлись в виде безжизненных фигур, лишенных как бытового, так и психологического интереса Эти романы не представляли собою литературной ценности, и в кругах людей образованных и более требовательных должен был обнаружиться протест против таких «лубочных» изделий. Самым ярким выражением этого протеста явилось гениальное творение великого испанского поэта *Сервантеса* (1547—1616), озаглавленное «Приключения благородного ламанчского рыцаря Дон-Кихота», где остроумно высмеивалась страсть к рыцарским подвигам, выродившимся в род спорта, и вышучивались «рыцарские романы» Но Сервантес, не ограничиваясь этой задачей, создал в лице Дон-Кихота широкий общечеловеческий тип, дал живую картину нравов своего времени, и, наконец, вложил в свое произведение глубокую идею, сделавшую этот юмористический роман бессмертным.

Произведение Сервантеса было отрицанием романов старого типа. В нем рыцарь был представлен лицом, хотя и благородным, воодушевленным высоким идеалом служения правде, защиты слабых, но сумасшедшим и смешным и изображен, как явление отживающее; роман выведен за узкие грани рыцарского класса и захватывает различные слои общества, не исключая и мужиков.

По этому пути воспроизведения различных слоев общества и пойдет новый роман, получивший сильное развитие в XVIII и еще больше в XIX веке.

В XVIII веке преобладали три рода романа: *роман приключений,* описывающий, в форме похождений и странствований какого-нибудь проходимца, быт и нравы различных слоев общества (таков, напр., «*Жиль Блаз*» *Лесажа* [1]), *роман сентиментальный — семейный,* напр., «*Кларисса Гарлоу*» и «*Памела*» *Ричардсона)* [2]), *роман сентиментальный—идейный,* напр., «*Новая Элоиза*» *Руссо* [1]). Особое место, примыкая к сентиментальному роду, занимает в литературе XVIII века знаменитый роман *Гете* «Страдания молодого Вертера» [2]).

---

[1]) Французский беллетрист (1668—1747). В романе «Жиль Блаз» выведена среда авантюристов и мошенников. Герой попадает в эту среду, но, после разных приключений, ему удается спастись оттуда и зажить жизнью порядочного человека. Это роман нравов, не лишенный художественных достоинств.

[2]) Английский писатель XVIII века (1668—1761 г.), ныне забытый, но очень популярный в свое время и еще в начале XIX в. Его влияние отразилось на литературных направлениях в других странах, в том числе и у нас (сентиментальные повести *Карамзина* и др.).

[1]) Великий мыслитель XVIII века (1712—1778).

[2]) *Гете* (1749—1832), один из величайших мыслителей и поэтов всех времен и, вместе с Лессингом, Гердером, Шиллером и др., основатель национальной немецкой литературы. Гете был великий лирик и по преимуществу поэт-мыслитель. Многие из его произведений вошли в мировую лите-

В XIX веке роман и повесть разрабатывались в различных направлениях, отражая на себе различные течения мысли и в своей совокупности представляя картину всестороннего художественного изучения человека и общества. Вместе с тем, все больше пробивалось и крепло направление, известное под именем *реального,* которое стремится дать правдивое, неподкрашенное изображение действительности, обобщенной в живых типичных образах. В начале и потом в конце века этому направлению пришлось бороться с другими, из которых особенное значение имело так называемое *романтическое,* характеризовавшееся, между прочим, тем, что образы, хотя бы и взятые из действительной жизни, перерабатывались или освещались так, что не давали правдивого воспроизведения действительности и не содействовали правильному пониманию современной жизни в ее глубоких основах и ее историческом прогрессивном развитии. Весьма многие романы и повести представляли собою как бы смесь романтизма с реализмом, при чем в различных произведениях и в разное время преобладал то тот, то другой. Было также много произведений по преимуществу романтических и, с другой стороны, произведений чисто-реальных.

Во Франции романы *Виктора Гюго* [1]) были образцами романтизма в одном из наиболее ярких и своеобразных выражений, отмеченном печатью гения. Романы *Жорж Занд* [2]) (*«Индиана», «Жак»* и др) представляли смесь романтизма с реализмом Творчество *Бальзака* [3]), напротив, было последовательно-реалистическим, и этот высокодаровитый художник явился основателем целой школы французского реализма, выдвинувшей позже (в 60—80 гг) ряд замечательных писателей, в котором первые места занимают *Флобер, Золя,* братья *Гонкуры, Альфонс Додэ* и гениальный *Мопассан.*

В Англии реальное направление преобладало над другими и нашло себе высокодаровитых представителей в лице *Диккенса* [1]), *Теккерея* [1]), и *Джорджа Эллиот* [1]).

ратуру и навсегда останутся ее достоянием: к их числу принадлежит знаменитая философско-психологическая трагедия *«Фауст»*. Гете был также и ученый естествоиспытатель, и ему принадлежит почетное место в ряду предшественников Дарвина.

[1]) Великий французский поэт (1802—1885), автор многочисленных лирических стихотворений, поэм, драм и романов. Блестящий, яркий и разнообразный талант, удивительный виртуоз формы, он в течение полувека занимал первенствующее место среди поэтов Франции и был главою романтической школы во французской литературе.

[2]) Знаменитая французская писательница *Аврора Дюдеван,* всемирноизвестная под литер. псевдонимом *«Жорж Занд»*, род. в 1804, умерла в 1877. Это был первостепенный ум и талант. Своими произведениями она много содействовала успехам гуманности.

[3]) Знаменитый французский писатель (1799—1850), автор романов и повестей («В поисках за абсолютным», «Деревенский врач», «Евгения Гранде» и др.) Отличительные черты его творчества — реализм, т.-е. правдивое и точное изображение жизни, художественная типичность образов, меткая наблюдательность.

[1]) *Диккенс* (1812—1870) прославился нравоописательными с сатирическим оттенком романами, проникнутыми глубокою гуманностью и идеею

В Германии в первой половине XIX века преобладало течение романтическое разных оттенков *(Новалис, Тик* и др.), потом стал распространяться реализм, не чуждый романтических примесей. Он получил наиболее полное выражение в романах и повестях *Ауэрбаха («Шварцвальдские деревенские истории», «Дача на Рейне»)* и в «психологических» и «социальных» романах *Шпильгагена («Загадочные натуры», «Между молотом и наковальней», «Один в поле не воин* и др).

У нас, в России, романтическое направление в романе всего более проявилось в произведениях второстепенных писателей 30 годов (в особенности в повестях *Бестужева-Марлинского),* а также отразилось и на некоторых повестях *Гоголя* (сперва на ранних, именно, *«Вечерах на хуторе»,* а потом на *«Портрете»* и *«Риме»).* Дань романтизму отдал и *Пушкин* в *«Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах».* Реальное направление восторжествовало у нас очень рано; оно представлено величайшими произведениями русской литературы, каковы *«Евгений Онегин»* Пушкина, *«Герой нашего времени»* Лермонтова, *«Мертвые души»* и повести *(«Шинель», Невский проспект»* и др) *Гоголя.* Последующее развитие русской литературы привело к окончательному укреплению реализма в романе. К этому направлению принадлежат многочисленные произведения наших художников-бытописателей XIX века: *Гончарова («Обломов», «Обрыв»), Тургенева («Записки охотника», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети»,* и др.), *Писемского («Тысяча душ», «Тюфяк», «Люди 40 годов»* и пр.), *Достоевского («Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Идиот», «Преступление и наказание»* и др), *Л. Н. Толстого* (повести, роман *«Анна Каренина»), Боборыкина («Дельцы», «Китай-город», «На ущербе», «Перевал», «Василий Теркин»* и др), *Глеба Успенского («Нравы Растеряевой улицы», «Наблюдения Михаила Ивановича»* и мн. др), *Златовратского* (повести из народного быта), *Короленка, Чехова* и многих других писателей второй половины и конца прошлого столетия.

Отметим и здесь тот переход от стихотворной формы к форме «прозаической», т.-е нестихотворной, на который мы указали выше, когда говорили о смене героического и бытового эпоса рыцарскими романами и о развитии нового исторического романа.

3) **Поэмы,** *не относящиеся к области героического эпоса, а воспроизводящие какую-либо идею при помощи образов фантастических или реальных, но большею частью имеющих символическое значение.* К этому роду относятся: *«Божественная комедия»*

борьбы с темными сторонами современной общественности («Давид Копперфильд», «Домби и сын», «Крошка Доррит» и др.). *Теккерей* 1811—1863), художник-моралист с сильно выраженным сатирическим направлением, прославившийся романом «Базар житейской суеты» (иначе «Ярмарка тщеславия») и др. *«Джордж Эллиот»* — псевдоним писательницы *Анны Эванс* (1820—1880), достойной последовательницы Диккенса и Теккерея. Ее лучшие вещи: «Адам Бид», «Мельница на Флосе» и др.

Данта [1]), поэмы *Байрона,* у нас такие вещи, как, напр., *«Цыганы», «Медный всадник», «Галуб» Пушкина, «Демон»* и *«Мцыри» Лермонтова,* юношеское произведение Гоголя *«Ганс Кюхельгартен», «Саванаролла» Майкова.* Огромное большинство таких *поэм* имеет стихотворную форму, которая действительно является для них наиболее подходящею и удобною. Но возможна и нестихотворная («прозаическая») форма. Так написаны, например, *«Довольно», «Призраки», «Песнь торжествующей любви» Тургенева,* рассказы, которые, по праву, могут быть названы «поэмами в прозе».

Весьма часто особенностью поэм, как стихотворных, так и нестихотворных (в «прозе»), служит присутствие *лирического элемента,* более или менее ярко выраженного, в силу чего они могут быть отнесены к особому, *«лирико-эпическому»* роду

4) **Баллада.** Под этим именем известны стихотворения небольшого размера, излагающие какое-либо событие (историческое, легендарное, бытовое), большею частью с примесью лирических элементов. *Баллада* есть разновидность поэмы и, подобно поэмам, принадлежит к *лирико-эпическому роду.* Возникши в средние века в поэзии трубадуров, баллада получила новую обработку в поэзии XVIII и XIX веков. Ее классическими образцами служат известные стихотворения *Шиллера* [1]), мастерски переведенные на русский язык *Жуковским,* именно: *«Торжество победителей», «Ивиковы журавли», «Поликратов перстень»* (на древне-греческие темы), *«Кубок», «Перчатка», «Граф Габсбургский»* (из средневековой жизни). К балладам следует отнести и те стихотворения *Гейне,* собрание которых озаглавлено *«Романцеро»;* они только отличаются от обычного типа баллад оригинальною обработкою, преобладанием лиризма над эпическою стороною и особым характером этого лиризма, в состав которого входят ирония и сарказм [1])

У нас к балладам относятся: *«Утопленник»* и *«Бесы»* Пушкина, *«Тамара»* Лермонтова, *«Хуторок»* Кольцова и др.

---

[1]) *Дант* (или *Данте*) *Алигиери* (1265—1321), признаваемый величайшим из итальянских поэтов, положил, раньше *Боккачио* (1313—1375) и *Петрарки* (1304—1374), основание итальянской национальной литературе. Его главное творение — «Божественная комедия» повествует о муках ада, о чистилище и рае и развивает в поэтической форме религиозный идеал католицизма и средневековое миросозерцание в оригинальной переработке, произведенной гениальным и глубоким умом.

[1]) Великий немецкий поэт (1759—1805), славный во всемирной литературе, преимущественно как лирик и как поэт гуманности и свободы. Его трагедии («Разбойники», «Дон-Карлос» и др.) имели в течение долгого времени значение поэтической защиты прав человека и гражданина и пропаганды гуманных воззрений века.

[1]) *Гейнрих Гейне* (1798—1856), родом еврей, великий немецкий поэт, занимает во всемирной литературе одно из первых мест, именно как несравненный, единственный в своем роде, *лирик* Собрания его стихотворений («Книга песен», «Романцеро», «Северное море», «Новая весна», «Последние стихи») переведены на многие языки В прозаической форме он также создал неподражаемые образцы.

5) **Идиллия** («картинка») Это рассказ бытового содержания, воспроизводящий картину мирной и счастливой жизни простых людей, вдали от городского шума, «на лоне природы». Идиллии — род довольно старый, процветавший у древних греков и римлян. Их писали у первых *Феокрит,* у вторых — *Виргилий.* В новых литературах идиллия получила дальнейшую разработку, частью, как и в древности, в стихотворной форме, частью в нестихотворной («прозою») в виде *очерка*, *рассказа* и *повести.* Некоторые произведения этого рода представляют собою подражание классическим образцам (такова идиллия *Гнедича «Рыбаки»),* другие же явились плодом самобытного творчества, отразившего настроение или идеи нового времени (таково, напр , одно из «стихотворений в прозе» *Тургенева «Деревня»).*

6) **Сказка и басня.** Это очень древний род литературных произведений, начало которого скрывается еще в дописьменной, устной словесности всех народов *Сказки* — это небольшие рассказы (в стихах и в прозе) фантастического характера, содержание которых взято из жизни различных классов общества и представляет собою (в большинстве случаев) переработку ходячих сюжетов восточного (преимущественно *индийского)* происхождения. В старой индийской литературе сказки, в которых выводились, как действующие лица, и животные, составляли весьма видный и превосходно разработанный отдел. Они были собраны в больших сборниках, озаглавленных один *Панчатантра,* другой — *Гитопадеша (Pancatantra, Hitôpadêça).* Материал, вошедший сюда, распространился в переводах на другие языки (арабский, греческий, латинский и др.) по всей передней Азии и в Европе. Оттуда черпали составители сказок и басен в средние века и в последующее время, так что индийские сказки и басни в переработке и переделках распространились и в народных массах, и в литературах всех стран Европы, где они, конечно, акклиматизировались и получили национальное обличье.

Русские (великорусские) народные сказки были собраны и изданы *Афанасьевым*, малорусские — *Рудченко.*

В литературе искусственная сказка, подражающая народной, занимает очень скромное место. Такие сказки (в стихах) писали у нас *Жуковский («Светлана), Пушкин («Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «О рыбаке и рыбке»), Ершов («Конек-горбунок»).* К этому роду искусственных сказок можно причислить и *«Руслана и Людмилу»* Пушкина; но это произведение, по своему характеру и по своей внешней форме, далеко уклоняется от традиционного типа народной русской сказки

Басня под видом животных выводит людей и носит характер рассказа нравоучительного или сатирического. Она разрабатывалась уже в глубокой древности (у индусов, у греков (Эзоп), у римлян (Федр) и у других народов). В новых литературах ей принадлежит второстепенное место, несмотря на то, что этот род раз-

рабатывали первоклассные таланты, как *Лафонтэн*[1]) во Франции и *Крылов* у нас.

II. **Драматическая поэзия** разветвилась уже в древности на **трагедию и комедию.** Под *трагедиею* понимается такое драматическое произведение, в котором воспроизведено фатальное (т.-е. необходимое, неизбежное) столкновение героя с окружающей средой (с обществом, государством), или же изображается роковая борьба противоположных, непримиримых стремлений в душе героя (напр., страсти и чувства долга). В огромном большинстве случаев дело кончается гибелью героя, которая является не случайностью, а неизбежным результатом хода вещей[2]) В противоположность трагедии, *комедия* изображает забавную или смешную сторону жизни и выставляет на вид не те противоречия или столкновения, которые роковым образом приводят героя к гибели, а те, которые заставляют читателя или зрителя смеяться, при чем этот смех бывает разный: безобидный, добродушный или же, напротив, едкий, уничтожающий, таящий в себе осуждение или отрицание того, на что он направлен. Сообразно этому, комедия бывает *легкая, забавная* (куда, как разновидности, относятся *водевиль* и *фарс)* и *серьезная,* осмеивающая человеческие пороки, грубые нравы, пошлую жизнь и, наконец, недостатки общественного или политического строя.

По содержанию драматические произведения разделяются на *исторические* (куда относятся и так называемые «драматические хроники») и *бытовые.*

С исторической точки зрения и со стороны литературных направлений и самой техники творчества различают: *драму античную,* т.-е. древне-греческую и римскую трагедию и комедию, образцами которых служат произведения *Эсхила, Софокла, Эврипида, Аристофана* у греков, *Сенеки, Плавта, Теренция* у римлян; *новую классическую* (обычно называемую *«ложноклассическою»),* процветавшую во Франции в XVII веке *(Корнель, Расин, Мольер*[3]*); новую национальную (Шекспир*[4]*)* в Англии с его предшествен-

---

[1]) Знаменитый французский баснописец, один из классических поэтов Франции XVII в. (1621—1696).

[2]) Нередко в этом смысле употребляется и термин *драма,* означая уже не всякое драматическое произведение, а только *трагическое.*

[3]) Великие французские поэты-классики XVII века. *Корнель* (1606—1684) писал комедии и трагедии; из последних особенно славятся *«Гораций»*, *«Цинна»* и *«Полиевкт»*. *Расин* (1634—1699) прославился трагедиями, сюжеты которых также были взяты (по обычаю того времени) из древней истории (*«Андромаха»*, *«Британник»* и др.). *Мольер* (1622—1673) занимает одно из первых мест во всемирной литературе, как великий художник-психолог в области комедии. Некоторые его пьесы доселе не сходят со сцены (*«Тартюф»*, *«Мнимый больной»*, *«Мизантроп»*, *«Мещанин во дворянстве»* и др.

[4]) Величайший драматический гений всех времен, глубокий художник психолог, создавший ряд всеобъемлющих психологических типов. Его произведения давно уже стали достоянием мировой литературы и театра во всем цивилизованном мире. Знаменитейшие из них: *«Гамлет»*, *«Отелло»*, *«Король Лир»*, *«Макбет»*, *«Буря»* и ряд драматических хроник из истории Англии.

никами и преемниками); *Лопе-де-Вега* и *Кальдерон* [1]) в Испании; *Лессинг* [2]), *Гете* и *Шиллер* в Германии. Новейшая драматическая литература, как сама по себе, так и благодаря усовершенствованию сценического искусства, получила большое развитие и выработала новые формы, дающие ей возможность воспроизводить очень сложные явления общественной жизни и выражать тонкие оттенки чувств и настроений современного человека. В этой области поэзии старые формы и вековые шаблоны потеряли свою силу и смысл. Иная «комедия» оказывается настоящей трагедией, а то, что прежде понималось как «высокое», «трагическое», теперь покажется смешным.

У нас развитие новой драматической поэзии идет от *Грибоедова* (*«Горе от ума»*), *Пушкина* (*«Борис Годунов»*, *«Русалка»*, «Драматические опыты») и *Гоголя* (*«Женитьба»*, *«Ревизор»*). *Островскому*, многие пьесы которого составили эпоху и в литературе, и в сценическом искусстве, принадлежит очень видное место в нашей драматической поэзии. В ее сокровищницу внесли свой вклад *Писемский* (*«Горькая судьбина»*), *Сухово-Кобылин* (*«Свадьба Кречинского»*), *Боборыкин*, *Потехин* и другие. В новейшее время *Чехов* (*«Иванов»*, *«Чайка»*, *«Дядя Ваня»*, *«Три сестры»*, *«Вишневый сад»*) положил основание новому роду, в котором глубоко-трагическое переплетается с комическими элементами и все вместе, проникнутое удивительною поэзиею лиризма, создает особое, иначе не передаваемое, возвышенно-грустное и умиленное настроение. Это не трагедия и не комедия в шаблонном значении этих терминов, это «лирические пьесы» бытового характера, с живыми лицами, воспроизводящими психологические и общественные типы, взятые из современной русской жизни.

---

[1]) Знаменитые испанские поэты-драматурги XVI—XVII вв.: *Лопе де-Вега* признается основателем национальной драмы в Испании (1562—1635); писал также поэмы, оды и т. д. *Кальдерон* (1600—1681) первостепенный драматический талант, уступавший, однако, своему предшественнику Лопе в разработке типов и характеров.

[2]) Первостепенный мыслитель и критик XVIII века (1729—1781), писавший также и пьесы.

ГЛАВА II

Словесная лирика. Разновидности лирической поэзии.

§ 1. Мы уже знаем («Введение», § 3), что лирика основана на действии гармонического ритма на человеческую душу. В словесной лирике (т.-е. в лирической поэзии) этот гармонический ритм слагается из следующих двух элементов: 1) *из внешнего — звукового — ритма языка* (чаще всего в форме стиха, но нередко и в «прозаической», нестихотворной, форме) и 2) *из внутреннего — психологического — ритма тех мыслей, чувств, настроений, которые вызываются в нашем сознании значениями слов.* Между этими двумя элементами должна быть полная гармония: внешний ритм должен соответствовать внутреннему; сливаясь, они образуют одно нераздельное целое.

Это легко проверить, взяв лучшие образцы лирической поэзии (напр., стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и др.) Прочтем следующее стихотворение Тютчева, озаглавленное «Сумерки»:

Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул;
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальнии гул .
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном .
Час тоски невыразимой!
Все во мне — и я во всем .
Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства мглои самозабвенья
Переполни через край,
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Здесь можно различать внешний ритм (звуковой ритм стиха) с одной стороны, и внутренний ритм настроения — с другой. Но, различая их, мы не можем их отделить один от другого. Всякая попытка сделать это нанесет заметный ущерб лирической силе целого. Мы можем, конечно, и без помощи данного стихотворения испытать выраженное в нем «сумеречное», неопределенно-груст-

ное, томное настроение души, но его лиризм будет только в возможности и останется неосуществленным, если мы не найдем подходящих для выражения слов с их звуковым ритмом, с их гармоническим сочетанием. А лучших слов, чем те, которые даны здесь Тютчевым, найти нельзя. И трудно представить себе какую-либо другую словесную форму, которая еще нераздельнее сливалась бы с данным содержанием мыслей, чувств и настроений. В поисках другой формы пришлось бы обратиться только к музыке, но это уже не была бы *словесная* форма.

Обратим внимание также на следующее. *В стихотворении нет образов в собственном смысле.* Картина «сумерек» с ее отдельными чертами («тени сизые смесились...», «мотылька полет незримый...» и т д) не является образом в том значении, на которое было указано выше («Введение», § 1), *ибо она не служит для познания.* Она имеет целью другое: вызвать и выразить известное настроение души, которое, вместе с тем, было бы гармоническим, *лирическим.*

Возьмем еще пример — стихотворение Лермонтова «Парус»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?
Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит..
Увы, он счастия не ищет
И не от счастия бежит...
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой,
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Обратим внимание на гармонию внешнего, звукового ритма с внутренним ритмом мыслей и чувств. Последний основан на контрастах (противоположных моментах), которые, отвечая друг другу, вызывают в душе своеобразное лирическое настроение Эти психологические контрасты выражены в антитезе (сочетании выражений, имеющих противоположное значение): *покой* и *буря.* Эта антитеза имеет здесь значение психологическое: она говорит о неясных стремлениях и мечтах, влекущих человека в неведомую даль, о жажде новых впечатлений, о бурной игре страстей. Есть натуры, которые именно в этом и думают обрести «покой» души. К их числу и принадлежал Лермонтов. Да и каждому из нас подобные настроения не чужды, мы иногда переживаем их, хотя бы только в воображении. Во всяком случае, мы можем понять их и почувствовать скрытый в них лиризм.

Картина моря и образ корабля, уносящегося вдаль, является только способом вызвать и выразить это лирическое настроение. Но мы не скажем, что они служат для *познания* этого настроения, для его художественного изучения. Образ есть, но он имеет значение лирическое, а вовсе не познавательное.

Прочтем теперь следующее стихотворение Пушкина

Я вас любил: любовь моя, быть может,
В моей груди угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Законченный лиризм настроения и выражения в этих чудных стихах не подлежит сомнению и воспринимается нами сразу, без всяких усилий... Но где же здесь образы? Их совсем нет, — не только в смысле образов познавательных, но и вообще — в смысле отдельных, конкретных представлений.

Итак, подводя итог, мы скажем: чистая лирика (словесная) есть творчество, по существу своему *без-образное*. И хотя нередко в ней и встречаются образы, но они не имеют познавательной силы, а потому и не могут быть приравниваемы к настоящим образам в художественном смысле.

И только та *образно-лирическая* поэзия, о которой мы говорили выше, заключает в себе образы в истинном значении этого слова, служащие сами по себе, помимо присущего им лиризма, еще и целям познания. Так это, напр., у Пушкина в «Каменном Госте», «Скупом рыцаре», у Гете в «Фаусте», у Лермонтова в «Демоне», «Мцыри», в балладах Шиллера и т. д.

§ 2. Теперь обратимся к рассмотрению *разновидностей* лирической поэзии. Их принято различать по их характеру, по их назначению, по их служебной роли. Надо иметь в виду, что лирические настроения легко возникают по самым различным поводам. Их вызывает сама жизнь. Можно, напр., испытать лирический подъем в церкви, во время богослужения; можно испытать его под влиянием любви, радости, горя, раскаяния, патриотического воодушевления; можно пережить его при созерцании картин природы и т. д.—Так вот, уже издревле обособились некоторые разновидности лирики, вызванные отношениями человека к божеству, к государству, к обществу, семье и т. д., а затем, позже, возникли и другие, как, напр., лирика созерцаний природы и лирика философская.

Все эти разновидности развивались исторически, у разных народов. — Важнейшие из них следующие.

1) *Религиозная лирика.* Это гимны и молитвы, обращенные к божеству. К числу древнейших и замечательнейших произведений этого рода принадлежат древние индийские священные «гимны», собранные в сборниках, известных под именем *«Вед»*, и многие из библейских (древне-еврейских) *псалмов*. Уже в древности у различных народов религиозная лирика разделилась на разряды — по содержанию и назначению песен, в связи с распределением обрядов культа; так выделились *хвалебные* и *благодарствен-*

ные гимны богам, молитвы в собственном смысле, *песнопения погребальные* и *причитания по умершим, песни свадебные* и т. д. Впоследствии религиозная лирика стала разрабатываться отдельными поэтами независимо от культа, от тех или других обрядов. Большинство библейских псалмов принадлежит к этому роду. В старину все эти произведения, как обрядовые, так и возникшие отдельно от обряда, были продуктами не только словесного, но и песенного творчества; они пелись, часто с аккомпаниментом на музыкальных инструментах (на лире, арфе) Впоследствии многие из них обособляются от пения и музыки и становятся чисто словесными (стихотворными) В новых литературах найдется не мало стихотворений, которые следует отнести к лирике религиозной, в них выражаются мысли о божестве и религиозные настроения и чувства. Таковы, напр., у нас ода *Державина «Бог»,* стихотворение *Пушкина* «Отцы пустынники и жены непорочны», стихотворение *Лермонтова* «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою» и др.

2) *Лирика военная и патриотическая:* боевые песни, имеющие целью воодушевить воинов, выразить патриотическое чувство и т п. Этот род процветал в древности, у разных народов, на Востоке и на Западе. Классическим образцом считаются воинственные песни *Тиртея* (у древних греков).

3) *Торжественная, хвалебная лирика,* обыкновенно называемая *одою* (греч. ᾠδή—песня) Это были песни, в которых *прославлялись* деяния богов, подвиги героев на войне, победители в состязаниях (напр., в классической древности на Олимпийских играх), доблести знаменитых людей, выдвинувшихся на разных поприщах общественной деятельности, и т. д. Смотря по назначению и содержанию, эти произведения получали различный характер, как-то: религиозный, воинственный, патриотический и т. д. Образцами этого рода, процветавшего в античной древности, служат знаменитые оды *Пиндара* и многие стихотворения *Горация,* воспевавшего императора *Августа* и покровителя поэтов *Мецената.* В новых литературах торжественная ода пришла в упадок и выродилась в напыщенные восхваления сильных мира сего. В русской литературе сюда относятся в XVIII веке оды *Ломоносова* (напр., «На день восшествия на престол Елисаветы Петровны») и *Державина («Фелица»* и др), который, однако же, умел оживить эту мертвенную форму сатирическими выходками и намеками на слабости или недостатки вельмож. Хвалебные «оды» (у нас и в Зап. Европе) писались (в XVIII веке) часто по заказу, и их нельзя отнести к поэзии в собственном смысле· это — стихотворные упражнения, не имеющие ничего общего с поэзией, но в свое время занимавшие известное место в литературе.

4) *Лирика любовная (эротическая)* идет из глубокой древности. На ранних ступенях развития она входит в состав обрядовой поэзии (свадебные песни, частью погребальные, именно в тех причитаниях, где изливается скорбь об умершем муже). Это первоначально также песни. В дальнейшем развитии эти песни обо-

собляются от обряда и превращаются в самостоятельный род поэзии, выражающий различные оттенки чувства любви, различные душевные движения, которыми сопровождается это чувство, напр., радость свидания, тоску разлуки, ревность, восторги счастья. Образчики любовной лирики в изобилии встречаются и в народной поэзии, и в литературах всех народов, во все времена. У древних греков сюда относятся стихотворения поэтессы *Сапфо,* у римлян — многие «оды» *Горация* и друг. поэтов. В средние века, этот род процветал в поэзии трубадуров; с течением времени выработались особые его формы, каковы *серенада, сонет, мадригал, канцона.* В Италии прославился своими *сонетами Петрарка*[1]), воспевавший в них свою идеальную любовь к Лауре В новых литературах любовная лирика занимает видное место, как в количественном, так и в качественном отношении. В необозримой массе стихотворений на тему о любви есть не мало вещей первостепенного поэтического достоинства, как. напр., многие стихотворения *Гете, Шиллера, Геине, Викт Гюго, Мюссэ, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Фета, Мицкевича* и многих др.

5) *Лирика грусти и скорби,* или так называемая *«элегия»,* процветала уже в античной древности, а в новых литературах получила большое развитие, явившись выражением тех горьких, безотрадных чувств, какие часто возникают в душе мыслящего и чувствующего человека и порою возвышаются до так называемой «мировой скорби». Стихотворения этого рода найдутся у большинства выдающихся поэтов нового времени, но в особенности ярки они у *Байрона,* у *Леопарди* [2]), у *Гейне,* у *Минкевича.* У нас лучшие элегии (разного содержания и характера) принадлежат *Жуковскому, Батюшкову, Пушкину* (например. «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В степи мирской . .»), *Лермонтову* («И скучно и грустно», «Печально я гляжу на наше поколение»), *Полежаеву, Некрасову* («Еду ли ночью по улице темной», «Не говори, что молодость сгубила).

6) *Лирика сатирическая, т.-е. лирика осмеяния, негодования, обличения пороков и зла,* процветала уже в древности, в особенности у римлян *(Ювенал,* частью *Гораций),* а в новых литературах получила выдающееся значение и развивается в различных направлениях (сатира моральная, общественная, политическая). Представителями новой сатиры явились: *Барбье* [3]), *Гейне, В. Гюго,*

[1]) *Петрарка* (1304—1374), один из основателей национальной итальянской литературы, — был в то же время и деятелем раннего Возрождения, гуманистом; он, подобно Боккаччио, изучал классиков и написал ряд трактатов на латинском языке. Но в потомстве он прославился и доселе славен, как поэт-лирик.

[2]) Итальянский поэт (1798—1839), рано умерший, но оставивший в новой итальянской литературе крупный след. Его поэзия и все миросозерцание проникнуты мрачным пессимизмом, и он, по праву, признается одним из великих представителей новой философии мировой скорби. Он писал и в прозе.

[3]) Выдающийся французский поэт-сатирик (1805—1884), прославившийся еще в 30-х годах негодующими стихотворениями, бичующими упадок тогдашнего общества. Эти стихи составили сборник, озаглавленный «Ямбы».

Байрон и др. У нас образцы лирической сатиры найдутся в поэзии *Пушкина* («Свободы сеятель пустынный», «О, муза пламенной сатиры» и др), *Лермонтова* («Кинжал», «На смерть Пушкина»), *Некрасова* («Размышления у парадного подъезда», «Папаша», «Убогая и нарядная», «Балет» и др.).

Разновидность сатиры образует *эпиграмма* — небольшое стихотворение, в шутливой или злой (саркастической) форме осмеивающее кого-нибудь или что-нибудь Блестящие эпиграммы писал Пушкин на разных лиц (на Булгарина, Каченовского и др.).

7) *Лирика созерцательная,* воспроизводящая размышления на такие философские темы, как, напр., о тайнах мироздания, о назначении человека, о жизни и смерти, о добре и зле, о вечности и т. д. Стихотворения этого рода найдутся у многих поэтов нового времени, — у *Гете,* у *Шиллера,* у *Гейне,* у *Байрона.* В русской поэзии ими прославился Тютчев («Как океан объемлет шар земной» и др.).

ГЛАВА III.

Приемы поэтического творчества.

I.

§ 1. Образы, которыми орудует поэтическое мышление, весьма различны, как по своему характеру, так и по значению в процессе мышления. Один и тот же образ может быть использован различно, смотря по тому, для какой цели он предназначается. Всякая перемена в значении или назначении образа, в роли, которую он играет, по необходимости отразится и на его характере: он будет, как говорится, тот, да не тот.

Поэтому, изучая образное, т.-е. поэтическое, мышление, следует иметь в виду не самые образы, как таковые, взятые отдельно от процесса мышления, в котором они участвовали, а именно и прежде всего — эти процессы, и, соответственно этому правилу, говорить о различных «*приемах образного мышления*».

Эти приемы играют в поэзии ту же роль, какую в науке и философии играют «*методы*». И подобно тому, как *логика* и *методология* изучают научные и философские методы, разделяя их на разряды и раскрывая природу каждого разряда, так и теория поэзии старается разобраться во множестве и разнообразии приемов поэтического мышления, разделить их на разряды и определить характер или природу каждого из них.

Этим-то мы теперь и займемся.

Важнейшие приемы образного мышления, так называемые «*тропы*», подводятся под следующие разряды.

1) **Часть вместо целого (синекдоха).** Предположим, поэту нужно описать какую-нибудь местность и дать читателю живое представление о ней. Он не достигнет своей цели, если с обстоятельностью географа начнет перечислять все важнейшие признаки и особенности этой местности: получится точное описание, но яркого, живого образа не будет, и читателю, который ожидал поэзии, а нашел географию, будет скучно читать такое описание. Другое дело, если поэт, не гоняясь за географическою точностью и обстоятельностью, сумеет выбрать такие черты или признаки данной местности, изображение которых сразу вызовет в уме читателя яркую картину ее. Тогда получится *образ целого, построенный на воспроизведнии его части.* И этот образ будет, несомненно, поэтический, художественный: его поэтический характер

основан на том, что он вызывает самодеятельность читателя, заставляя воображение последнего воспроизвести картину местности по немногим чертам, по намеку, по той ее части, которую очертил поэт. Образ, данный поэтом, является возбудителем мысли, как его собственной, так и читателя, а в этом и состоит существо поэзии.

Вот, для примера, описание Полесья у Тургенева («Поездка в Полесье»):

«Длинными сплошными уступами разбегались передо мною синеющие громады хвойного леса, кой-где лишь пестрели зелеными пятнами небольшие березовые рощи; весь кругозор был охвачен бором; нигде не белела церковь, не светлели поля — все деревья да деревья, все зубчатые верхушки, и тонкий тусклый туман, вечный туман Полесья висел вдали над ними».

Здесь взяты лишь немногие черты, искусно выбранные из множества черт, которых не счел бы себя вправе опустить географ или естествоиспытатель. В числе приведенных признаков есть и такие, которые указывают не на то, что есть, а на то, чего нет («нигде не белела церковь...»). Эти немногие черты, сгруппированные поэтом, дают или, лучше сказать, вызывают в уме читателя действительно живую картину целого, картину *всего Полесья*. Для целей *изучения* местности такое описание не годится; но для тех особых целей мысли, которые имел в виду Тургенев в своем рассказе, оно, вызывая живой образ, заставляя читателя воображать картину и *чувствовать* то, что перечувствовал поэт, когда созерцал ее в натуре, оказывается превосходным, пожалуй, даже незаменимым стимулом мысли, — следовательно, приемом высоко-художественным.

В противоположность этому, я укажу, как на прием совершенно непоэтический, на те подробные описания, напр., леса, которые мы находим в индийских поэмах (в Магабхарате и в Рамаяне). Там нередко перечисляются на двух-трех страницах различные виды деревьев и других растений, какие встречаются в индийских лесах. Выходит нечто похожее на страницу из учебника ботаники или просто на каталог растений, случайно попавший в поэму.

Нетрудно видеть, какие услуги оказывает поэтическому мышлению рассматриваемый прием — *воспроизводить кое-что вместо всего, избранные черты вместо всех, часть вместо целого*. Так, желая дать наглядное — образное—представление, скажем, о русском уездном городе, поэт нарисует нам одну из его улиц или же набросает несколько черт, которыми характеризуются его улицы, площадь, базар, дома, не гоняясь за полнотой, не перечисляя всех «достопримечательностей» городка. Изображение жизни, занятий, привычек и т. д. какого-нибудь лица всего лучше и проще может быть сделано помощью, например, рассказа о том, как «герой» провел день· по одному этому дню вы можете судить вообще о жизни, занятиях, привычках данного лица.

Но особенно важное значение имеет этот прием в тех случаях, когда нужно описать внешность человека, его физиономию, сложение, повадку, манеру. Если описывать подробно, перечисляя: нос умеренный, глаза серые, рост высокий и т. д., то из этого не выйдет поэтического образа, как бы тщательно автор ни перечислил все черты. Нужно взять две-три черты и оттенить их резко и ярко — тогда по ним читатель уже сам составит себе живой образ целого. Вот прочтем у Гоголя описание наружности и повадки Собакевича:

«Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему показался весьма похожим на средней величины медведя... Цвет лица имел он каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке. Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча: хватила топором раз — вышел нос, хватила другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши: «живет!» Такой же самый, крепкий и надиво стаченный, образ был у Собакевича...»

Это — изображение юмористическое, в котором сгруппированы и в смешном виде представлены немногие черты, вызывающие в нас необыкновенно яркое представление о всей внешности и даже вообще о личности Собакевича.

Возьмем другой пример. В знаменитой сцене, где бричка Чичикова столкнулась с коляской, в которой сидели старушка и барышня, дано следующее описание наружности этой барышни: «Одна была старуха, другая молоденькая, шестнадцатилетняя, с золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на небольшой головке. Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда, свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом. При этом испуг в открытых, остановившихся устах, на глазах слезы — все это в ней было так мило, что герой наш глядел на нее несколько минут, не обращая внимания на происшедшую кутерьму между лошадьми и кучерами».

Немного взято черт (золотистые волосы на небольшой головке, овал и свежесть лица и пр.), а образ перед нами как живой: ибо мы сами его воссоздаем в своем воображении, отправляясь от немногих черт, указанных поэтом.

Еще пример. В повести *Тургенева «Затишье»* наружность одной из «героинь», Марьи Павловны, изображена несколькими штрихами, вплетенными в рассказ о приезде помещика Владимира Сергеевича Астахова с визитом к помещику Ипатову. В комнату, где они сидели, вошли дети и вслед за ними «девушка, лет двадцати, высокого роста, полная и стройная, в темном платье». Ипа-

тов представил ей гостя, объяснив последнему, что это его свояченица, о которой он раньше говорил ему. «Марья Павловна держала в руке большой раскрытый нож; ее густые русые волосы слегка растрепались, небольшой зеленый листок запутался в них, коса выбилась из-под гребня, смуглое лицо зарумянилось, и красные губы раскрылись; платье казалось измятым. Она дышала быстро; глаза ее блестели; видно было, что она работала в саду. Она тотчас же вышла из комнаты; девочки побежали за ней. «Туалет-с немножко в порядок привести, — заметил старик (Ипатов), обращаясь к Владимиру Сергеевичу; — без этого нельзя-с». Владимир Сергеевич осклабился ему в ответ и слегка задумался. Марья Павловна его поразила. Давно не видывал он такой прямо русской, степной красоты. Она скоро вернулась, села на диван и осталась неподвижной. Волосы свои она убрала, но платья не переменила, не надела даже манжеток. Черты ее лица выражали не то, чтобы гордость, а суровость, почти грубость; лоб ее был широк и низок, нос короток и прям; ленивая и медленная усмешка изредка кривила ее губы; презрительно хмурились ее прямые брови. Она почти постоянно держала свои большие темные глаза опущенными. «Я знаю, — казалось, говорило ее неприветное молодое лицо· — я знаю, что вы все на меня смотрите; ну, смотрите, надоели!» «Когда же она поднимала свои глаза, в них было что-то дикое, красивое и тупое, напоминавшее взор лани. Сложена она была великолепно Классический поэт сравнил бы ее с Венерой или Юноной».

Опять немного черт, но все это — черты меткие, резкие, в том числе такие, которые рисуют не только внешность Марьи Павловны, но и ее характер, ее темперамент, ее натуру. В дальнейшем эта — внутренняя — сторона, на которую здесь, в описании наружности, дан только намек, раскрывается другими приемами искусства, и мы получаем образ, в котором воплощен любопытный психологический тип.

Прочтем еще следующие строки *Тургенева,* в которых он (в литературных воспоминаниях) описывает наружность *Гоголя* (дело было в 1851 г.): « . . . Я попристальнее вгляделся в его черты. Его белокурые волосы, которые от висков падали прямо, как обыкновенно у казаков, сохранили еще цвет молодости, но уже заметно поредели; от его покатого, гладкого, белого лба попрежнему так и веяло умом. В небольших карих глазах искрилась по временам веселость — именно веселость, а не насмешливость; но вообще взгляд их казался усталым. Длинный заостренный нос придавал физиономии Гоголя нечто хитрое, лисье; невыгодное впечатление производили также его одутловатые, мягкие губы под остриженными усами; в их неопределенных очертаниях выражались — так, по крайней мере, мне показалось — темные стороны его характера· когда он говорил, они неприятно раскрывались и выказывали ряд нехороших зубов; маленький подбородок уходил в широкий бархатный черный галстук. В осанке Гоголя, в его те-

лодвижениях было что-то не профессорское, а учительское, — что-то напоминавшее преподавателей в провинциальных институтах и гимназиях. «Какое ты умное и странное и больное существо!» невольно думалось, глядя на него . . .»

Здесь опять подбор немногих черт, которые, однако, говорят много. Но важнее всего отметить в этом описании другую особенность: оно описывает не столько наружность Гоголя, сколько *впечатление, произведенное ею на Тургенева. А это впечатление, в свою очередь, зависело от того, с какими мыслями и чувствами «вглядывался» Тургенев в черты великого поэта.* Эти мысли и чувства достаточно известны: их разделяло почти все мыслящее общество того времени. Но они были очень сложны Одну, важнейшую, сторону их вскоре пришлось Тургеневу выразить в некрологе Гоголя († 1852), «Гоголь умер! — Какую русскую душу не потрясут эти слова? — Он умер. Потеря наша так жестока, так внезапна, что нам все еще не хочется ей верить. В то самое время, когда мы все могли надеяться, что он нарушит, наконец, свое долгое молчание, что он обрадует, превзойдет наши нетерпеливые ожидания, — пришла эта роковая весть! — Да, он умер, этот человек, которого мы теперь имеем право, горькое право, данное нам смертью, назвать великим; человек, который своим именем означил эпоху в истории нашей литературы; человек, которым мы гордимся, как одной из слав наших! . .»—В 40-х и 50-х годах (а отчасти и позже, в 60-х) Гоголь был, как выразился Пушкин о Байроне, «властитель наших дум». В нем ценили и любили гениального художника, величайшего, после Пушкина или наравне с Пушкиным, из русских писателей. Но была и другая сторона в отношениях современников к Гоголю· своею последнею книгою («Выбранные места из переписки с друзьями», 1847 г.) он возбудил большое неудовольствие и даже негодование почти всех просвещенных и благомыслящих людей В этой книге он им показался каким-то ретроградом, обскурантом, ханжой. Заподозревали даже искренность Гоголя, думали, что он лицемерит и надел на себя какую-то маску. Вместе с тем ходили слухи о его душевной болезни. В его поведении, действительно, замечались разные странности, наводившие его друзей на предположение, что он заболел каким-то душевным недугом. В воспоминаниях о нем Тургенев, вслед за вышеприведенными строками, говорит следующее: «Помнится, мы . . . и ехали к нему, как к необыкновенному, гениальному человеку, у которого что-то тронулось в голове . . . вся Москва была о нем такого мнения . . .» [1]).

Нетрудно понять настроение, с которым Тургенев всматривался в черты любимого писателя, стараясь уловить в них отражение его гениальной, но больной души. В изображении, которое

[1]) В настоящее время, после опубликования писем Гоголя и детальной разработки его биографии, выяснилось, что он, издавая книгу «Выбранные места», отнюдь не лицемерил, а был вполне искренен (он только заблуждался); некоторые психические ненормальности замечались у него и раньше.

мы привели выше, он воспроизвел именно *свое впечатление,* внушенное не прямо чертами лица Гоголя, его покатым и гладким лбом, от которого «попрежнему веяло умом», его одутловатыми губами, нехорошими зубами, его манерою держать себя и т. д., а прежде всего — вышеуказанным настроением, зависевшим от раньше сложившихся представлений о Гоголе, как о писателе и человеке, и от соответственных чувств в отношении к нему.

Теперь припомним вышеприведенные описания наружности Собакевича и шестнадцатилетней барышни (в «Мертвых Душах» Гоголя) и Марьи Павловны (в «Затишьи» Тургенева). Если вдуматься в дело, то станет ясно, что и тут передано, собственно говоря, *впечатление,* произведенное данным лицом на другое (на Чичикова, на Астахова), которое только выражает впечатление самого автора. Разница между этими и всеми подобными случаями, в том числе и теми, где автор другого лица не выводит, а говорит от себя [1]), с одной стороны, и теми, когда автор имел перед собою живое лицо (как в описании наружности Гоголя в воспоминаниях Тургенева) с другой — только в том, что там мы имеем дело с лицом вымышленным, а здесь — с лицом подлинным, фактически существовавшим. Но это не меняет сути дела. Как в том, так и в другом случае, суть дела сводится к тому, что *образ лица создается на основании впечатления, им производимого.*

Но для того, чтобы выразить впечатление, нужно именно *не описывать лицо или предмет во всех деталях, а выставить на вид ту часть или те черты его, изображением которых это впечатление наилучше передается читателю.*

После всего сказанного художественное значение приема, известного под общим названием «часть вместо целого», становится понятным и несомненным во всех многочисленных случаях, когда поэту нужно изобразить лицо, манеры, характер человека, местность, где происходит действие рассказа, время, к которому оно приурочено, картину природы, город, деревню, усадьбу, дом, комнату и т. д.

§ 2. Другое, еще более важное, применение того же приема состоит в следующем. Когда нужно изобразить группу более или менее однородных объектов (предметов, лиц), поэт рисует нам образ одного из них, но в этом индивидуальном образе собирает важнейшие черты, которыми характеризуется вся группа. Если такой образ совмещает в себе черты, общие группе, с индивидуальными чертами одного из ее представителей, то выходит *образ типичный* или *тип.* Создание типа основано на приеме: «индивидуальность» (особь) вместо группы. А этот прием есть разновидность приема «часть вместо целого».

---

[1]) В «Затишьи» Тургенев, рисуя Марью Павловну только отчасти воспроизводит впечатление, произведенное ею на Астахова, а больше говорит о своем собственном.

Типичные образы могут относиться к каким угодно группам: можно создать типы столов, домов, лошадей и т. д. Но важнейшую роль в поэзии играют типы *человеческие, типы разных групп людей.* О них-то мы и поведем речь.

Вот классификация важнейших человеческих типов в поэзии:

а) **Типы психологические.** Можно группировать людей мысленно по чисто-психологическим признакам, напр., по чертам ума, характера, по страстям. Так, напр., люди крепкой воли, сильного характера составят одну группу, а люди слабохарактерные — другую. Или, напр., можно мысленно составлять группы людей, одержимых страстями (честолюбием, властолюбием, скупостью, ревностью), и для каждой страсти создать типичный образ, которым и будет характеризоваться соответственная группа Можно далее различать, напр, натуры мужские и женские, натуры пошлые и возвышенные, характеры героические, самоотверженные, подвижнические или, напротив, эгоистические и т. д. — Вот именно все такие типичные образы мы и называем *«психологическими»*.

Таковы прежде всего великолепные типы, созданные *Шекспиром,* в особенности те, в которых воспроизведены различные *страсти: Отелло* — тип одержимого страстью ревности, *Макбет* — тип честолюбца, обуреваемого страстным, всепоглощающим стремлением стать королем. Психолог или моралист, который задается целью изучить эти и другие страсти, раскрыть их психологическую природу, их влияние на всю душу человека, их значение в жизни человеческой и т. д., не обойдет соответственных лиц, созданных Шекспиром: Отелло послужит ему представителем всех ревнивцев, Макбет — всех честолюбцев и т. д. Это — опять часть вместо целого, — типичный образчик вместо всей группы.— В нашей литературе есть также превосходные психологические типы людей, одержимых страстями; *скупостью* — «Скупой рыцарь» у Пушкина, *Плюшкин* у Гоголя, — *завистью* (Сальери у Пушкина) и др.

К числу широких психологических типов принадлежат *Дон-Кихот* и *Санчо-Панса Сервантеса* и *Гамлет Шекспира.*

Дон-Кихот — тип фанатика, одержимого какою-либо благородною, высокою идеею (напр., идеею служения ближнему, борьбы за правду, за веру, за идеал и т. д.), но не обладающего тою критическою силою мысли, тою проницательностью суждения и тем чутьем меры и действительности, какие безусловно необходимы для успешности дела, для разумной деятельности в духе избранного идеала. Дон-Кихот — человек благородной натуры, но слабой мысли, идеалист, не понимающий жизни, живущий в мире фантазий и грез. Его увлечение излюбленною идеею доходит до помешательства. А его идея, благородная и возвышенная в своей сущности, испорчена нелепым пристрастием к отжившим порядкам, к средневековому рыцарству, к идеалу прошлого, уже отвергнутого историческим ходом вещей, который выдвигал другие

идеалы, другие задачи. В этом смысле Дон-Кихот — *реакционер;* но это — тот безобидный, иногда смешной, часто трагический тип ратоборцев за отжившее, за умирающее, которых принято называть не реакционерами в собственном смысле, а *«романтиками»:* они уподобляются тем поэтам романтической школы (в Германии, частью во Франции), которые думали воскресить средневековый католический идеал и изображали в идеализированном виде средневековые нравы и порядки

Санчто-Панса—прямая противоположность Дон-Кихоту: это— не «благородный» рыцарь-идеалист, а мужик себе на уме, реалист, человек простой, не способный увлекаться неосуществимыми мечтами, но зато обладающий большим здравым смыслом и практическою сноровкою.

Гамлет — психологический тип большой сложности: натура высшего порядка, большой философский ум, человек с лучшими нравственными задатками; он переживает душевную драму — борьбы чувства и моральных сомнений с долгом, — стремления действовать в известном направлении с теми душевными движениями и внушениями ума, которые задерживают действие, связывают волю. Гамлет — слишком мыслитель, чтобы действовать без оглядки, повинуясь исключительно чувству долга. Он также— человек слишком высокого нравственного закала, чтобы в угоду сомневающемуся разуму отказаться от исполнения долга. Оттуда — глубокая душевная драма, внутренний разлад с самим собою, муки сомнений, горечь раздумья. Оттуда — и то, что называется высшей *рефлексией:* вечная проверка себя самого, самоанализ, мучительные размышления о своих душевных состояниях, тягостное взвешивание своих чувств, желаний, поступков, радостей и горестей ...

Широта этих психологических типов, достаточно известна: имена лиц, их воспроизводящих, давно стали ***нарицательными,*** и мы говорим: «гамлеты», «донкихоты», «отелло», «плюшкины». Иначе говоря, эти образы обладают огромной *применяемостью:* ими можно пользоваться для изучения и обозначения всех соответственных натур, страстей, умов и т. д., где бы и в какой бы обстановке они ни наблюдались. Вот что читаем мы в начале повести *Тургенева* «Степной король Лир»: «Нас было человек шесть ... Беседа зашла о Шекспире, об его типах, о том, как они глубоко и верно выхвачены из самых недр человеческой «сути». Мы особенно удивлялись их жизненной правде, их вседневности; каждый из нас называл тех гамлетов, тех отелло, тех фальстафов, даже тех ричардов третьих и макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться. «А я, господа, — воскликнул наш хозяин, — знавал одного короля Лира!»—«Как так?» спросили мы его ...»— Ответом и служит вся великолепная повесть о «Степном короле Лире» — Мартыне Петровиче Харлове и двух дочерях его.

Такая широта типов Шекспира, Сервантеса и некоторых других поэтов зависит от того, что весь интерес образов сосредоточен на анализе и воспроизведении психологии натур, умов, страстей, в то время, как остальное, именно черты национальные, бытовые, черты эпохи и т. д., отодвинуто на второй план, и ими не заслоняется та, по выражению Тургенева, *«человеческая суть»*, которая воплощена в этих образах. Если, читая «Мертвые души», мы будем отвлекаться от бытовых черт, которыми там обставлены действующие лица, и возьмем только их «человеческую суть», то, напр., *Манилов* и *Собакевич* превратятся в широкие психологичекие типы, и мы найдем их повсюду и в прошлом, и в настоящем. Но в силу обилия и яркости бытовых черт эти образы, сохраняя свое психологическое значение, в то же время приобретают и другое, в данном случае более важное, которое и приходится принимать в соображение в вопросе об их классификации. Поэтому мы и относим их не сюда, а к следующей рубрике.

Закончим характеристику нашей первой рубрики указанием на то, что входящие в нее психологические типы можно назвать также *«общечеловеческими»*.

б) **Типы бытовые.** Формы общественной жизни, условия быта и различные подробности житейского обихода налагают на человека свой отпечаток, который сохраняется очень долго, может оставаться даже и после их изменения. Таким путем вырабатываются в самой жизни типичные черты, передающиеся от поколения к поколению в силу психологической наследственности. Искусство улавливает эти черты и создает из них *типичные образы,* воспроизводящие бытовую складку различных слоев населения. Таковы, напр., в нашей литературе *типы дворян — помещиков, крестьян, мещан, купцов, сельского духовенства, городского духовенства, великосветского общества.* Понятно огромное значение таких образов для изучения жизни, действительности, состояния общества в данную эпоху. Художественная литература, ставящая себе целью изучать действительность помощью бытовых типов, обобщающих явления жизни, обыкновенно называется *реальною,* и это направление в поэзии известно под именем *«художественного реализма»* (в тесном смысле).

В нашей литературе образцами бытовых типов являются: *великосветские (аристократические)* в романах и повестях *Л. Н. Толстого* (напр., кн. Андрей Болконский, его отец, его сестра, Пьер-Безухов и др. в «Войне и мире», граф Вронский и др. в романе «Анна Каренина»); *крестьянские* в «Записках охотника» *Тургенева,* в некоторых повестях *Писемского,* в рассказах *Глеба Успенского, Златовратского; купеческие* в комедиях и драмах *Островского; типы мещан и также крестьян, перешедших от земледелия к торговле и разным промыслам* в рассказах и очерках *Глеба Успенского,* в повести *Чехова* «В овраге»; *типы духовенства городского и сельского* в романе *Лескова* «Соборяне» и не-

которых очерках того же писателя; типы дворян-помещиков «средней руки» — у *Гоголя* (в «Мертв. душ.»), у *Тургенева* (в повестях «Два приятеля», «Затишье» и др.); *типы мелких чиновников,* напр., Акакий Акакиевич в повести «Шинель» *Гоголя,* некоторые лица в повестях и романах *Писемского* и *Достоевского* и др.

Особую разновидность бытовых типов составляют те, в которых воспроизведены черты областные, местные, этнографические, так что по этим образам мы можем составить себе точное понятие об особенностях психологии, быта и нравов жителей определенной местности. Таковы у нас казацкие типы в повести *Л. Толстого* «Казаки», типы «подлиповцев» *Решетникова,* разные лица в романах и рассказах *Мамина-Сибиряка,* рисующих быт населения на Урале.

в) **Типы мыслящей и передовой части общества,** взятые в их бытовой обстановке, но имеющие целью воспроизвести и художественно истолковать не самую действительность, а психологические отношения к ней людей просвещенных и одушевленных теми идеями и идеалами, которые в данное время являются очередными и прогрессивными. В таких образах воплощается определенный момент истории общества, и по ним мы можем познакомиться с направлением умов, с общественными стремлениями, с увлечениями, разочарованиями и настроением передовых людей разных эпох. Наша литература создала целый ряд таких типов, начиная от 20-х годов XIX века. Это именно. *Чацкий* (в «Горе от ума» *Грибоедова*) и *Онегин* («Евг. Онегин» *Пушкина*), воспроизводящие передовых людей 20-х годов, *Печорин* («Герой нашего времени» *Лермонтова*), изображающий психологию и настроение некоторой части мыслящих людей (из великосветского круга) в 30-х годах, *Бельтов* (в романе Герцена «Кто виноват?»), *Рудин* и *Лаврецкий* (в «Рудине» и «Дворянском гнезде» *Тургенева),* представляющие собою типы мыслящих и передовых людей 40-х годов, *Базаров* («Отцы и дети» *Тургенева*), *Литвинов* («Дым» *Тургенева),* характеризующие направление умов и стремления передовых людей конца 50-х и начала 60-х годов.

Передовые люди из великосветского круга эпохи до 20-х годов (десятых годов XIX века, важнейшими событиями которых были отечественная война и патриотическое воодушевление 1812 года) выведены в эпопее *Л. Н. Толстого* «Война и мир» в лице *кн. Андрея Болконского* и *Пьера Безухова.*

г) **Типы национальные.** Они могут быть *психологические, бытовые,* могут относиться к мыслящей части общества или к другим его слоям, но их отличие состоит в том, что в них, намеренно или не намеренно, выдвинуты вперед те особенности умственного и вообще психического склада, которыми данная национальность отличается от других. Такие образы невольно внушают нам мысль: «вот типичный немец, или француз, или русский и т. д.». Образцами русских национальных типов в нашей художественной литературе служат: *Кутузов* и *Каратаев* в «Войне

и мире» *Л. Н. Толстого, Базаров* в романе *Тургенева* «Отцы и дети», *Илья Ильич Обломов* в романе «Обломов» *Гончарова.*

Описывать национальную психологию чрезвычайно трудно, и почти всегда такие описания грешат неопределенностью, неточностью и разными ошибками и недоразумениями. В числе таких ошибок и недоразумений особенно важны те, которые основаны на предвзятой мысли, будто такой-то нации свойственны определенные черты нравственного порядка, а другой — другие. Иногда это — достоинства, но чаще недостатки. Например, англичанам приписывают почему-то *эгоизм,* французам — *легкомыслие,* немцам — *исключительную честность и педантизм* и т. д. Все это основано на предрассудках, пристрастиях и поверхностных наблюдениях. У всех народов найдутся всякие достоинства и недостатки, добродетели и пороки, и никто еще не сосчитал, где больше эгоистов — в Англии или в Германии, где больше легкомыслия — во Франции или в России и т. д. Везде есть добрые и злые люди, хорошие и дурные, честные и нечестные, умные и глупые, — *и все это к национальной психологии никакого отношения не имеет.* Национальная психология складывается из черт, которые нельзя назвать *качествами* (положительными и отрицательными, хорошими или дурными); эти черты являются *свойствами,* не подлежащими одобрению или осуждению, как не подлежат тому и другому внешние, телесные черты, напр., цвет волос, глаз, рост, телосложение и т. д. Они могут, правда, кому-нибудь нравиться или не нравиться, но это дело личного вкуса. Национальная психология есть, так сказать, «психическое сложение» нации, ее особая, характерная душевная складка, «душевная и *по преимуществу умственная* физиономия», которую трудно описать, определить, но которая невольно чувствуется. Всего лучше чувствуется она в умственном творчестве, которое в этом смысле всегда национально; на искусстве, науке, философии, литературе нации лежит отпечаток национальных особенностей мышления и творчества. Этот национальный отпечаток не мешает самому *содержанию* мысли и *результатам* творчества быть общечеловеческими: *он присущ только приемам мысли, психологии творчества.* С этой-то стороны вы узнаете, напр., в Милле, Спенсере, Дарвине, Байроне *типичных англичан,* в Декарте, в Огюсте Конте, в Викторе Гюго — *типичных французов,* в Канте, в Гете, в Шиллере — *типичных немцев* и так далее.

Итак, содержание и результаты мысли и творчества — не национальны, но само мышление и само творчество, как психологические процессы, всегда национальны.

То, что мы сказали о поэтах, ученых, мыслителях, относится и ко всем людям. Разница только в степени яркости национальных черт. Всякий человек мыслит и обладает национальною складкою мышления, как и других сторон психической жизни. Эта складка, в зависимости от различных условий, проявляется различно: то сильнее, то слабее. У одних она ярче, заметнее, у

других она заслонена разными чертами, не принадлежащими к составу национальной психологии, напр., бытовыми. Так это в самой жизни и так это и в искусстве. Поэт, рисуя бытовой или психологический тип, конечно, придает ему национальный колорит, но черты национальные могут заслоняться другими, в которых заключен весь интерес произведения. Но если художник, вольно или невольно, оттенит и выдвинет вперед черты «национальной физиономии», то бытовой или психологический тип становится, кроме того, и *национальным*. Так это случилось с вышеуказанными образами Кутузова, Каратаева, Обломова, Базарова.

«Национальную физиономию» нельзя обстоятельно и точно описать (выйдет столь же бледно и протокольно, как и все попытки подробно описать внешнюю физиономию человека), но художники умеют ее улавливать и воспроизводить намеками, отдельными чертами, речью выведенного лица. Эти намеки и на вид разрозненные черты вызывают у нас как бы «ощущение» национальной складки данного лица. Такое ощущение, вызываемое личностью *Базарова*, отметил покойный критик *Н. Н. Страхов* (в статье об «Отцах и детях» Тургенева): «Весьма замечательно, что он (Базаров), так сказать, *более русский*, чем все остальные лица романа. Его речь отличается простотою, меткостью, насмешливостью и совершенно русским складом» . . .

Оканчивая этот очерк разновидностей поэтического приема, подводящего под общее понятие «*часть вместо целого*», укажем, что этот прием весьма часто встречается *в самом языке, в нашей речи,* как обыденной, так и литературной. Мы говорим, напр., «*парус*» вместо «корабль» («Белеет *парус* одинокий» . . .) «*крыша*» и «*кров*» вместо «*дом*» («вижу вдали знакомую *крышу*» . .; «скитаясь по свету, он вздыхал о родимом *крове*» . . .), «*порог*» вместо «*дом*» («я не пущу его на *порог*» . .), «*на дворе*» вместо «*вне*» (т.-е. вместо неопределенно-большого пространства, наприм., «*на дворе* мороз сегодня»), «*зима*» и «*лето*» вместо «*год*» («сколько *лет*, сколько *зим*!»), *голова* (животного) вместо «целого животного» («сто *голов* скота»), «*руки*» вместо «*работники*» («*рабочие руки* дороги») и мн. др. — Таким путем образовались новые слова, напр., *лето* в смысле *год* («ему двадцать *лет*»), *лицо* в смысле *человек* («в комнате сидело пять *лиц*») и т. п., где мы уже не сознаем, что тут взята часть вместо целого: часть получила значение целого. Пока прием сознавался, он был художественным. Когда он перестал сознаваться получилось прозаическое слово. — Этого рода обороты (чаще «часть вместо целого», иногда «целое вместо части» и нек. др.) издревле известны под именем «*синекдоха*» [1]).

---

[1]) Συνεκδοχή — «сообозначение», «подразумевание».

§ 3. 2) **Замена одного представления другим (метонимия)** *при условии, что между ними есть какая-либо связь, внутренняя или внешняя.* Этот прием, весьма распространенный в художественном творчестве, может быть подведен под такую общую формулу: поэт хочет изобразить предмет *А,* но вместо него или же прежде, чем говорить о нем, он берет предмет *Б,* который имеет известное отношение к *А* и изображение которого весьма заметно содействует осуществлению поэтического замысла, служа очень важным, иногда незаменимым средством и лучшим способом изобразить предмет *А.*

Сюда относятся, напр., следующие случаи. Имея целью изобразить характер данного лица, поэт сперва описывает обстановку, среди которой это лицо живет (его дом, квартиру, убранство комнат и т. д.), или же говорит нам о профессии, занятиях лица, о роли, которую оно играет в обществе, или же описывает его костюм, манеры и т. д., или же, наконец, ни слова не говоря о самом лице, о его характере, уме, натуре, поэт воспроизводит только действия, поступки «героя»: по этим поступкам читатель сам составит себе отчетливое представление о характере лица.

Вот примеры. В главе VI I части «Мертвых душ», где Гоголь изображает скупость Плюшкина, мы находим довольно обстоятельное описание дома, комнат, образа жизни и поступков Плюшкина. Все это служит тем, что мы обозначили выражением «предмет *Б*», и это *Б* изображено так хорошо, что Гоголь мог бы и не говорить прямо о том, что Плюшкин — скряга: читатель сам догадался бы об этом. Психологический тип «лежебока» Обломова изображен Гончаровым помощью различных приемов, в числе которых видную, даже незаменимую роль играет постоянное упоминание о халате и туфлях Обломова и об его вечном «лежании». Весь роман сводится в сущности к изображению того, как и почему «лежит» Илья Ильич, и выяснению, если можно так выразиться, *психологии* этого лежания, которая кратко формулирована в следующих метких словах: «Лежание у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было нормальным состоянием».

На первый взгляд может показаться, что прием, нами рассматриваемый, только усложняет дело: вместо того, чтобы прямо говорить об *А,* поэт говорит о *Б.* Но нетрудно показать, что в действительности этот прием не усложняет, а упрощает. Возьмем пример. В повести Тургенева «Вешние воды» выведен, между прочим, некий Клюбер, жених Джеммы, приказчик или «комми» в одном магазине во Франкфурте. Автору нужно показать заранее (прежде, чем это лицо обнаружится в дальнейшем развитии действия), что это — человек ничтожный, пошлый, недостойный любви такой девушки, как Джемма. Если бы Тургенев сказал это в двух словах, вышла бы проза, а не поэзия, и такой отзыв не произвел бы на читателя никакого впечатления. Если бы Турге-

нев растянул на несколько страниц характеристику Клюбера, перечисляя все его недостатки и пошлые стороны его натуры, вышла бы все та же проза, только длинная и скучная, и впечатление, вынесенное читателем о Клюбере, было бы столь же неярким. Тургенев, как истинный художник, поступил иначе: он повел речь не о пошлости Клюбера, а о его костюме и манерах, и дал следующее юмористическое описание их, по которому читатель сразу составляет себе точное, ясное, почти законченное представление о натуре этого лица: «Должно полагать, что в то время в целом Франкфурте ни в одном магазине не существовало такого вежливого, важного, любезного главного комми, каковым являлся г-н Клюбер. Безукоризненность его туалета стояла на одной высоте с достоинством его осанки, с изящностью, немного, правда, чопорной и сдержанной, на английский лад (он провел два года в Англии), но все-таки пленительной изящностью его манер! С первого взгляда становилось явно, что этот красивый, несколько строгий, отлично воспитанный и превосходно вымытый молодой человек привык повиноваться высшим и повелевать низшим, и что за прилавком своего магазина он неизбежно должен был внушать уважение самим покупателям! В сверхъестественной его честности не могло быть ни малейшего сомнения: стоило только взглянуть на его туго накрахмаленные воротнички!.. Г-н Клюбер начал с того, что отрекомендовался, при чем так благородно наклонил стан, так приятно сдвинул ноги и так учтиво тронул каблук о каблук, что всякий непременно должен был почувствовать: у этого человека и белье и душевные качества — первого сорта...»

Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в том, какую важную роль играет в поэзии рассмотренный прием.

Прежде, чем пойти дальше, укажем на то, что этот прием весьма часто встречается в самом языке, как в обыденной речи, так и в языке литературном. Вот образчики: 1) «Дом», «город», «деревня», «страна», «улица», «театр», «ложи», «партер», «раек» и т. д. вместо «люди» (живущие в доме, находящиеся на улице, в театре и т. д.) в таких выражениях, как «весь *дом* переполошился», «весь *город* говорит об этом», «весь *театр* хлопал», «*ложи* аплодировали» и т. д; сюда же относятся выражения вроде: «*Англия* объявила войну», «*Франция* заключила договор с *Италией*», «в 1812 г. *Россия* победила Наполеона» и т. п. 2) Название орудия, инструмента, органа вместо обозначения соответственного действия, ремесла, искусства, функции, напр., «бойкое *перо*», «искусная *кисть* живописца», «она поняла и оценила его не умом, а *сердцем*» (при чем предполагается, что *сердце* есть орган *чувства*), «работать *головою, мозгами*» (вместо «умом»). 3) Костюм или часть костюма вместо человека, напр., у Гоголя в «Театральном разъезде» в числе «действующих лиц» являются «две бекеши», или у Тургенева: «И вообразите: только что стал я подходить к лавкам, глядь — ползет ко мне навстречу *фризовая шинель* и под мышкой несет лягавого щенка...» («Собака»).

Уже в древности этого рода обороты получили техническое название: *метонимия* [1]).

Путем метонимии нередко образуются новые слова. Так образовалось слово язык (-речь): русский *язык*, французский *язык* и т. д.

Пока метонимия сознается, как таковая, выражение сохраняет свой поэтический характер (напр., «весь *дом* переполошился», «бойкое *перо*»). Когда перестают сознавать ее, выражение становится прозаическим (напр., «язык» — речь).

§ 4. 3) **Сопоставление и сравнение.** Этот прием, весьма распространенный в поэзии и прозе, сводится в искусстве образном к тому, что образы, создаваемые поэтом, взаимно друг друга поясняют. Отметим следующие важнейшие и наичаще встречающиеся разновидности:

а) Замыслив определенный тип, поэт воплощает его не в один, а в два образа, которые составляют пару почти одинаковых фигур. Изображение и художественное истолкование типа выигрывает в яркости и полноте в силу сопоставления этих двух образов, как бы повторяющих или копирующих друг друга. Вспомним такие пары, как *Добчинский* и *Бобчинский* в «Ревизоре», Гоголя, как «дама приятная во всех отношениях» и «дама просто приятная» в «Мертвых душах» (ч. I, гл. IX), как «дядя Митяй» и «дядя Миняй» там же (ч. I, гл. V), далее — «бесшабашные советники» *Удав* и *Дыба* в одном из очерков Салтыкова (Щедрина) [2]), *Иван Иванович* и *Иван Никифорович* в повести Гоголя «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и т. д. Это можно назвать *сочетанием художественных синонимов:* сопоставленные величины равнозначны. Они, так сказать, отражаются друг в друге, словно в зеркале, в силу чего значительно усиливается впечатление, ими производимое. Бобчинский представляет собою то же самое, что и Добчинский; все их помыслы и все несложное, смешное и ничтожное содержание их пошленьких душ так сходны, что нельзя отличить одного от другого и установить кто первый сказал «а!» — И мы явственно ощущаем, что пошлость этого типа так ярко изображена, так удачно схвачена именно благодаря тому, что тип представлен в двух экземплярах, которые похожи друг на друга, как два сапога. Тот же результат, в других случаях, достигается указанием на различия, но такие, которые, в силу своей ничтожности, еще ярче оттеняют сходство основных черт. Так поступил Гоголь с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем, о которых он говорит, что «эти редкие друзья не совсем были сходны между собою»: Иван Иванович «бреет бороду в неделю два раза, Иван Никифорович один раз»,— «у Ивана Ивановича большие выразительные глаза табачного цвета, и рот несколько похож на букву ижицу, у Ивана Никифоро-

---

[1]) Гр. μετωνυμία — замена имени (одного имени другим), переименование.
[2]) «За рубежом».

вича глаза маленькие, желтоватые, совершенно пропадающие между густых бровей и пухлых щек, и нос в виде спелой сливы . . .» и т. д

Отметим, что соответственный прием встречается и в языке, где он также имеет художественное значение: это — столь известное, преимущественно в народной речи и поэзии, сочетание синонимов, как, напр. «*путь-дорога*», «*свет-заря*», «*мир-народ*» и т. под.

b) Замыслив *два разных типа,* поэт и воплощает их в двух образах и *сопоставляет, сравнивает* эти образы, так что черты одного поясняются противоположными чертами другого. Получается также пара, но только не одинаковых, не сродных, а разнородных или противоположных фигур. Образцами таких пар могут служить: *Дон-Кихот* и *Санчо-Панса* у Сервантеса, *Моцарт* и *Сальери* у Пушкина, *Манилов* и *Собакевич* у Гоголя, *Хорь* и *Калиныч* у Тургенева, *Базаров* и *Аркадий Кирсанов* в «Отцах и Детях» Тургенева, князь *Андрей Болконский* и *Пьер Безухов* у Л. Н. Толстого в «Войне и Мире» Вспомним еще излюбленное Тургеневым противопоставление слабых мужских и сильных женских характеров, напр., *Рудин* и *Наталья* (в романе «Рудин»). Не всегда поэты дают нам подробные характеристики таких «пар», перечисляя все, чем одно лицо отличается от другого. Часто они ограничиваются тем, что просто ставят их рядом, «сопоставляют», предоставляя самому читателю сравнивать их и оттенять черты одного противоположными чертами другого. Так поступил, напр., Пушкин в «драматическом опыте» «Моцарт и Сальери». Так и Гоголь не распространяется о различии натур приторно-сладенького Манилова и грубого Собакевича и рисует их отдельно (первого в главе II, второго — в V), но читатель сам сравнивает их, — они невольно сопоставляются в его воображении, образуя «пару», но не пару «художественных синонимов», а, именно, пару лиц, объединенных только общею им пошлостью и удивительно гармонирующих друг с другом своими противоположностями (контрастами).

В других случаях поэты, как бы не полагаясь на читателя, сами берутся за это дело сравнения и более или менее обстоятельно объясняют нам, чем одно лицо отличается от другого. Так поступил Тургенев в знаменитом очерке «Хорь и Калиныч» (в «Записках охотника»). Вот прочтем. «Оба приятеля нисколько не походили друг на друга. Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных. Хорь понимал действительность, т.-е. обстроился, накопил деньжонку, ладил с барином и прочими властями; Калиныч ходил в лаптях и перебивался кое-как Хорь расплодил большое семейство, покорное и единодушное; у Калиныча когда-то была жена, которой он боялся, а детей и не бывало вовсе . . . Хорь любил Калиныча и оказывал ему покровитель-

ство; Калиныч любил и уважал Хоря. Хорь говорил мало, посмеивался и разумел про себя; Калиныч объяснялся с жаром, хотя и не пел соловьем, как бойкий фабричный человек ... Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же — к людям, к обществу; Калиныч не любил рассуждать и всему верил слепо. Хорь возвышался даже до иронической точки зрения на жизнь» ...

§ 5. **Прием сравнения в лирике.** В лирической поэзии сравнение играет видную роль и встречается весьма часто. Вот важнейшие случаи.

а) Поэт, говоря о предмете *А*, для большей выразительности или наглядности, сравнивает его с предметом *Б*; но это сравнение не имело решающего значения в самом процессе творчества. Например:

Слышу ли голос твой,
Звонкий и ласковый,
Как птичка в клетке
Сердце запрыгает.

(Лермонтов).

б) Сравнение играло заметную роль в самом процессе творчества; оно явилось стимулом (возбудителем) лирического движения души; оно подсказало поэту те мысли и чувства, которые он выразил в стихотворении. Напр.:

Как одинокая гробница
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.
И если после многих лет
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

(Лермонтов из Байрона).

Нетрудно видеть, что все стихотворение, так сказать, построено на данном сравнении: произведения поэта — могила его вдохновений, его мыслей и чувств. Поэтическое движение души, выразившись в слове, в поэтической форме, прекращается, как бы замирает. После смерти поэта останутся его творения, кладбище его дум, — в том числе и эта «бледная страница» в альбоме любимой женщины. Здесь, на этой странице, он похоронил свою любовь.

Если устранить сравнение, вместе с ним исчезнет и мысль и настроение, выраженные в стихотворении.

в) Поэт отправляется от *Б*, которое и наводит его на мысли об *А*. — Так это в стихотворении Лермонтова «Поэт»:

Отделкой золотой блистает мой кинжал,
Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал —
Наследье бранного Востока.

Наезднику в горах служил он много лет,
Не зная платы за услугу,
Не по одной груди провел он страшный след
И не одну прорвал кольчугу.
Забавы он делил послушнее раба,
Звенел в ответ речам обидным;
В те дни была б ему богатая резьба
Нарядом чуждым и постыдным
Он взят за Тереком отважным казаком
На хладном трупе господина,
И долго он лежал заброшенный потом
В походной лавке армянина.
Теперь родных ножон, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный,
Игрушкой золотой он блещет на стене —
Увы, бесславный и безвредный!
Никто привычною, заботливой рукой
Его не чистит, не ласкает,
И надписи его, молясь перед зарей,
Никто с усердьем не читает..
В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоволенье?
Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.
Твой стих, как божий дух, носился над толпой,
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.
Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блестки и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны...
Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда, на голос мщенья
Из золотых ножон не вырвешь свои клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?

Мысли о кинжале (*Б*), выраженные в первой половине стихотворения, навели Лермонтова на мысли о поэте, которые он выразил во второй части. Весьма вероятно, что эти мысли (и отвечающие им чувства) явились у него не сразу: они возникли и сгущались постепенно, по мере того, как развертывалась цепь представлений, вызванных кинжалом. — Если прочитать первую часть отдельно, нельзя догадаться, что все, здесь сказанное, не имеет самостоятельного значения, а служит только для сравнения, что тут имеется в виду не кинжал, а поэт.

Но если бы эта первая часть (о кинжале) была написана так, что у читателя сами собою возникали бы те мысли о поэте, которые выражены во второй части, то в этой последней не было бы надобности, и в таком случае сравнение превратилось бы в то, что называется «*аллегорией*» [1]).

[1]) Греч. ἀλληγορία — речь о другом, иносказание.

§ 6. 4) **Метафора (перенесение).** Под этим термином известен особый род сравнения, состоящий в том, что признак одного предмета (*Б*) переносится на другой (*А*) и уже понимается не в первоначальном, а в производном или «переносном» смысле. Метафора есть, прежде всего, принадлежность языка, и на ней основаны многочисленные выражения вроде: «*золотое сердце*», «*железный* характер», «*железный* стих» (у Лермонтова), «*темная* голова», «*на утре* жизни», «*на заре туманной* юности» (Кольцов), «*жар* души», «любовь *простыла*», «совесть *грызла* его», «*тяжелое* горе», «*ядовитое* слово» и т. п. Такие выражения в большом ходу, — как в поэтической речи, так и в прозаической; но они в большинстве случаев отличаются художественным пошибом, и поэты-лирики пользуются ими не только, как способом выражения, но и как *приемом творчества*. Вот, напр., стихотворение Пушкина, составленное из метафорических выражений и в целом представляющее собою то, что можно назвать «*лирическою метафорою*».

В степи мирской, печальной *и безбрежной,*
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности — ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальский ключ *волною вдохновенья*
В степи мирской изгнанников поит;
Последний ключ — *холодный ключ забвенья:*
Он слаще всех *жар сердца утолит.*

Метафорические выражения сохраняют свое поэтическое значение лишь до тех пор, пока мы сознаем, что они имеют в других случаях прямой, а не производный смысл, основанный на сравнении. Если это будет забыто, то поэтический характер выражения отпадает, а с тем вместе исчезает и метафора: выражение перестает быть метафорическим. Так, метафора «*золотое* сердце» сохраняется потому, что прилагательное «золотой» существует в языке с прямым значением («сделанный из золота», напр., «*золотое* кольцо»). Если бы, предположим, это прямое значение было забыто, то с тем вместе исчезла бы и метафора, потому что слово «золотой» в таких выражениях, как «*золотое* сердце», «*золотые* годы юности» и т. п., получило бы тогда значение прямое. Так это случилось, напр., со словами: *пошлый, пошлость, опошлиться,* которые были некогда метафорами, когда «*пошлый*» значило «обычный», общераспространенный (старинное «*пошлина*» — *обычай*), и это было прямым его значением, ныне забытым. Бывают случаи, когда метафора не исчезает, но теряет добрую долю своей художественности, становится почти прозаическим выражением в силу того, что мы не обращаем внимания на переносный характер слова: нам кажется, что это — выражение почти прямое. Таковы, напр., «*чистое* сердце», «*нечистое* дело», «*запутанный* вопрос», «*сложный* характер», «*прямой* ответ», «*насторожиться*».

Рассмотренным здесь приемам поэтического творчества отвечают соответственные *явления языка, речи,* как было указано выше. Они были замечены уже в древности (у греков и римлян), когда им и присвоили общее название «*тропов*» (*троп* от греческого τροπός — оборот), а их разновидности получили уже упомянутые нами наименования — *синекдоха, метонимия, метафора.* Их изучение составило одну из задач *реторики,* где они рассматривались, как искусственные приемы поэтической и ораторской речи. Не мало ценных наблюдений находим мы по этому вопросу у Аристотеля, Цицерона, Квинтиллиана.

В настоящее время изучение тропов получило другую постановку: они рассматриваются *как факты языка, как его поэтические (художественные) элементы.* И вместе с тем ставится задача — исследовать отношение между этими поэтическими элементами языка и соответствующими им или им родственными приемами поэтического творчества. При этом естественно возникает вопрос: не произошли ли вторые из первых, не явилось ли поэтическое творчество результатом развития художественных элементов языка? — Разработка этого вопроса привела к гипотезе происхождения поэзии (и вообще искусства) из языка, что выражается в положении, гласящем так: *поэзия есть факт или функция языка.* Изложение этой теории не входит в нашу задачу. Кто пожелал бы ознакомиться с нею, найдет ее изложение в сборнике «*Вопросы теории и психологии творчества*» (издание Б. А. Лезина, Харьков, 1911 г).

ГЛАВА IV.

Обобщающая сила художественных образов. — Их деление на три разряда: схематические, символические и типичные.

§ 1. Образ признается художественным только тогда, когда он обладает способностью *обобщать*. Представим себе образ, который воспроизводит только отдельное (конкретное) явление, относится к определенному, частному случаю. Им нельзя пользоваться для уразумения других явлений, — он неприменим к другим случаям. Иначе говоря, он не имеет обобщающей силы. Очевидно, его значение, его ценность будет всецело зависеть только от того интереса, который представляет для нас данное конкретное явление или данный частный случай. Такой образ не обладает самостоятельно ценностью: сам по себе он ничего не говорит, не является возбудителем мысли, — он — поэтически — не нужен.

Такие образы можно назвать «*конкретными*», «*фотографическими*» и «*анекдотическими*». Мы их найдем во всех литературах.

Во избежание недоразумений, необходимо пояснить, что, не имея художественной цены, они, однако, могут представлять известный интерес в других отношениях, напр., для историка, для психолога, для археолога и т. д. Но это и значит, что они принадлежат к области не поэтического, а прозаического мышления.

Теперь представим себе, что такого рода образами (совершенно конкретными, «анекдотическими») воспользовался настоящий поэт, художник, с целью переработать его, придать ему некоторую обобщающую силу. Если это удалось, и образ получил смысл, выводящий его за пределы частного случая, и мы можем применить его к разным другим случаям, то тогда он уже перестает быть конкретным, анекдотическим, и из области прозы переходит в область поэзии. Он приобретает художественное значение.

Смотря по намерениям художника или в зависимости от свойств его таланта, в результате такой переработки могут возникнуть образы весьма различного характера и значения.

Во-первых, представим себе, что поэт, взяв тот или иной конкретный образ, решил переработать его так, чтобы вышло нечто

диаметрально-противоположное: образ был совершенно конкретный (единичный) и относился только к определенному случаю, — теперь он должен превратиться в совершенно отвлеченный и относиться ко всем случаям того же рода. С этою целью поэт вытравит из образа по возможности все, что приурочивает его к частному факту, к месту и времени, и удержит или внесет черты, которые присущи всем аналогичным фактам и могут относиться к любому месту, ко всем временам. Такого рода отвлеченные, обобщенные образы, обнимающие множество аналогичных явлений, мы будем называть **«схематическими».**

Наглядным примером схематических образов могут служить те рисунки, какие мы находим в учебниках и исследованиях по геологии, ботанике, зоологии, анатомии, этнографии. Эти рисунки обыкновенно изображают лишь *схему* (общий абрис, общую форму) явления; под эту схему подойдут все отдельные, в действительности существующие факты того же рода. Вот рисунок, представляющий схему вулкана, горной цепи, дерева вообще, слона вообще, человеческого скелета, внешний облик чернокожих, краснокожих, и т д. Это — искусство прикладное — на службе у науки.

Но спрашивается: как велика его чисто-художественная ценность? Очень невелика. Тем не менее, нельзя отрицать, что — психологически — это, в самом деле, — *искусство*, а не что-либо другое. Ведь перед нами — образ, который обобщает и, кроме того, может служить стимулом художественной мысли, помимо прикладного значения, как иллюстрации научных обобщений или выводов. Схематический рисунок, как бы он ни был бледен, дает пищу воображению. Имея перед глазами такой рисунок, мы можем воображать многое, к нему относящееся, дополнять его, от общего переходить к частному. Этот род художественного мышления — от общего к частному — свойствен по преимуществу детям, необразованным слоям общества и племенам, стоящим на низких ступенях развития. В народной словесности, в сказках, в старом эпосе схематические («шаблонные») фигуры представляют явление общераспространенное Вспомним, напр, образы ведьмы, Иванушки-дурачка, короля, великана, мачехи, и т. д. в сказках, богатыря или рыцаря в эпосе, как народном, так и искусственном, книжном. Правда, в некоторых произведениях, например., у Гомера, да и в наших былинах, мы находим образы и другого рода, далеко не схематические. Это уже свидетельствует о проблесках или даже успехах других приемов художественного творчества, когда на смену схематическим образам возникают образы *символические* и *типичные*.

Представим себе, что поэт, взяв конкретный («фотографический») образ, переработал его не в схему аналогичных явлений, а иначе, так, что этот образ стал направлять нашу мысль в сторону каких-либо явлений совсем другого рода и наводить нас на размышления, уносящие нас далеко от исходного пункта, от тех

фактов, которые первоначально были «фотографически» воспроизведены в данном конкретном образе. Напр., был дан образ огнедышащей горы; но поэт не превратил его в схему, под которую подойдут все вулканы, а вместо того создал картину, заставляющую меня думать не только о вулканах, но о стихийных силах природы вообще, о ничтожестве человека, подверженного их роковой власти, а дальше и о другом: о стихийных силах в самом человечестве, о бурных страстях, жертвою которых становятся люди, бессильные бороться с ними, и т. д. В таком случае, образ огнедышащей горы стал *символом* этих мыслей, связанных с ними чувств и настроений. Перед нами произведение **символическое.** Еще пример: статуя, представляющая женщину с строгим и бесстрастным выражением лица, с повязкою на глазах и с весами в руке не есть ни конкретный образ, ни схема, а *символ идеи правосудия.*

В литературах всех народов и всех веков мы найдем не мало символических образов. К их числу принадлежат Прометей Эсхила, почти все фигуры «Божественной комедии» Данта, Демон Лермонтова, многие образы во второй части «Фауста», отличающейся, в противоположность первой части, резко выраженным символическим характером.

Видную роль играют символы в лирической поэзии Выше мы говорили о *сравнениях* в лирике (гл. III, § 5). В некоторых случаях образ, служащий для сравнения, получает значение символа (напр., «кинжал» в стихотворении Лермонтова «Поэт»)

Символические образы, в противоположность схематическим, не могут быть названы «обобщениями» в собственном смысле. Но они имеют несомненную *обобщающую силу:* символ *объединяет, собирает* в одно целое известные представления, понятия, идеи вместе с сопутствующими им чувствами и настроениями. Такое целое, часто очень сложное, богатое содержанием, находит свое выражение в одном образе, в одном слове. Напр., все, что входит в понятие христианства, объединяется (суммируется) в одном образе: крест. Крест есть символ христианства. Для ислама (магометанской религии) символом служит «полумесяц». Символами являются национальные и военные знамена, один вид которых уже шевелит ряд чувств и вызывает соответственные представления (патриотизма, национальной чести, военной дисциплины, долга, славы, традиций полка и т. д.).

Такую же объединяющую роль играют символы и в искусстве, в том числе и в поэзии, как образной, так и лирической.

Символические образы, имеющие художественное значение, следуют, в порядке поступательного развития, за образами схематическими; это — сравнительно более высокая ступень творчества. Символ появляется впервые на той ступени культурного и умственного развития, на которой человеческая душа, обогатившись разнообразными идеями, чувствами, настроениями, неведомыми дикарю, ощущает потребность в объединении этого содер-

жания под условными знаками или образами, которые и являются их символами. Оттуда — богатая символика в мифологии культурных народов древности, — оттуда и символический характер различных скульптурных, живописных, словесных произведений античного искусства и античной литературы.

Следующею ступенью являются образы *типичные*. О них мы говорили подробно в главе III (§ 2). Там было выяснено, что типичный образ есть образ *конкретный, индивидуальный,* но при этом наделенный более или менее значительной *обобщающей силой*. От схематического образа он резко отличается тем, что он не является отвлечением, обобщением: он наделен чертами, какими характеризуется живое явление. Он сближается с символом в том отношении, что, обладая обобщающею силою, он служит объединителем или представителем целой группы явлений Но он резко отличается от символа тем, что сам принадлежит к этой группе, между тем, как символ всегда берется из другой области, из другого порядка явлений, при чем связь между символом и тем, что он символизирует, в большинстве случаев отличается условностью, искусственностью. Другое дело — типичный образ: его связь с тем кругом явлений, на который простирается его обобщающая сила, не условна, не искусственна, а вытекает из существа данных явлений. Создание типичного образа предполагает у поэта способность наблюдать, подмечать типичные черты, умение их группировать и соединять с индивидуальными, так, чтобы в результате вышел образ живой, конкретный и, в то же время, обобщающий. Это возможно только на сравнительно высокой ступени художественного творчества. Древние греки, отличавшиеся исключительным художественным дарованием, достигли этой ступени уже во времена гомеровские.

Типичность не совместима с схематизмом. Но она легко сочетается с символикой. То же самое мы скажем и о схематических образах: они легко превращаются в символические. Так, напр., образ человеческого скелета — это схема. Но стоит только присоединить к нему косу, — и выйдет известный, традиционный символ идеи смерти и чувств, с этой идеей связанных. Образ, оставаясь сам по себе схематичным, превратился в символический Схематические образы, которыми изобилуют сказки и легенды, часто в художественной литературе, черпающей материал оттуда, приобретают символическое значение. — Что касается типичных образов, то им нередко дается такая постановка, в силу которой они, не переставая быть типичными, в то же время становятся и символическими. Так поступил, напр., Гончаров в романе «Обрыв», где типичный — бытовой — образ *бабушки* (Бережковской) является символом старой патриархальной (дореформенной) Руси. Тургенев в «Накануне» придал типам Берсенева и Шубина некоторый символический оттенок: Берсенев символизирует науку, Шубин — искусство.

Мы знаем, что типический образ — это индивидуум, служащий представителем группы. Он заставляет нас думать и судить о группе. Последняя может вызвать в нашем сознании целый ряд мыслей, осложненных соответственными чувствами и настроениями. Если в итоге этой работы сознания явится какая-либо общая идея, то в отношении к этой идее данный образ может стать символом. Это не обязательно, но зачастую так оно и выходит, как у читателей, так и у самого автора, при чем читатели могут и разойтись с автором. Вот любопытный случай этого рода. Образы чиновников в «Ревизоре» Гоголя для всех нас, читателей, или зрителей, являются не символами, а просто бытовыми типами, имеющими значение сатиры. Но сам Гоголь, как известно, толковал их как образы, смысл которых далеко не ограничивается пределами данной среды. Он писал, что чиновники, выведенные в пьесе, это — олицетворение человеческих страстей вообще, а Хлестаков изображает «ветреную светскую совесть». Иначе говоря, по объяснению Гоголя, эти фигуры являются символами. Для нас такое толкование не обязательно, — и мы, чувствуя его искусственность, говорим, что в нем нет никакой надобности.

Если брать термин «символ» в точном и тесном смысле, как мы это и делаем, то следует строго отличать образы *символические* от *схематических* с одной стороны, и от *типических* — с другой. К этому нужно только добавить, что зачастую образы схематические и типические получают или могут получить значение символов.

Но нередко термин «символ» берется в другом, более широком и расплывчатом значении, как всякий образ или *знак,* направляющий нашу мысль в ту или другую сторону, вызывающий в нашем сознании известные представления, понятия, идеи и т. д. В этом широком смысле символичны все слова в языке, все математические знаки и формулы, все научные и философские термины, наконец, все образы искусства. И когда говорят, что искусство по существу своему символично, то, очевидно, имеют в виду именно это, слишком широкое значение термина и вместе с тем забывают, что тут затушевывается различие между искусством и всякой другой деятельностью мысли, начиная обыденным языком и кончая высшей философией

ГЛАВА V.

Виды и формы прозы.

§ 1. **Виды прозы.** Мы уже знаем, что главным отличием прозы от поэзии является то, что в то время, как последняя создает образы (поэзия образная) или возбуждает лирические движения души (лирика), первая создает *понятия*. По своему назначению (по цели) эти понятия могут быть либо *чисто-познавательными, теоретическими,* либо—*прикладными, практическими.* Силою первых мы познаем те явления (факты, отношения, стремления, идеалы и т д.), к которым эти понятия относятся, обобщением которых они служат. Силою вторых мы стремимся воздействовать, влиять на природу, на жизнь, на действительность. С этой точки зрения все виды прозы имеют свою: 1) **теоретическую** и 2) свою **прикладную** сторону.

Прозаическое мышление делится на следующие виды, соответственно видам понятий, им вырабатываемых: 1) **философия,** 2) **теология** *(богословие),* 3) **наука,** 4) **публицистика,** 5) **дидактика** и **педагогика,** 6) **критика.**

1) Когда разум человеческий стремится постичь все, что существует или представляется ему существующим, и объединить в одном цельном мировоззрении все познаваемое или кажущееся ему познаваемым, тогда он создает систему широких понятий, которые называются **философскими.** Поскольку эти понятия относятся только к тому, *что есть, к сущему* или (психологически это все равно) к тому, *что кажется человеку сущим,* поскольку система идей, слагающаяся из этих философских понятий, является *философией теоретической* или *философией в тесном смысле слова.* Поскольку эти понятия относятся не только к тому, что есть, но и к тому, *что должно быть,* постольку их система является *философией прикладной,* или тем, что можно назвать *«идеологией»,* куда входят вопросы практической морали (нравственности), задачи практической политики и т. д., — вообще все, что связано с разработкою идеалов, к которым человечество стремится — Есть две главные разновидности философии: а) одна вводит в круг своих изысканий не только то, что вполне доступно познанию человеческому и должно быть признано достоверно существующим, но и то, что выходит за пределы достоверного познания и лишь представляется мыслящему уму существующим; эта разновидность известна под именем *ме-*

тафизики; б) другая ограничивает свои изыскания тем, что достоверно существует, что может быть признано таковым при данном состоянии познавательных сил человека, почему она прежде всего подвергает тщательному изучению эти силы; такая разновидность известна под именем *положительной* или *критической философии.*

2) Когда предметом умственной деятельности являются вопросы о Божестве и об отношениях человека к Богу, о религиозных обязанностях верующего, и если при этом установленные (или же усвоенные человеком) религиозные понятия имеют значение *догматов,* составляющих предмет веры, тогда возникает **теологическая (богословская)** *мысль,* отличающаяся по преимуществу характером *догматическим.* Богословское мышление также подразделяется на *теоретическое,* изъясняющее основные понятия и догматы религии, и *прикладное,* имеющее целью воспитывать религиозное и нравственное сознание верующих.

3) Когда разум человеческий обращается к изучению различных групп явлений (напр., явлений физических, химических, биологических, психологических, юридических, экономических и т. д.), стремясь постичь их природу и развитие (эволюцию) и открыть так называемые «законы», ими управляющие, тогда развивается познавательная деятельность, известная под именем **научной.** Она служит основою положительной (критической) философии, сама же не задается целями философского объединения и познания и только таит в себе его возможность. Научная деятельность естественно распадается на ряд отдельных наук, образующих особые специальности и орудующих особыми методами и приемами исследования сообразно природе изучаемых явлений. Каждая специальная наука стремится в своем развитии возвыситься до возможно широких, глубоких и точных обобщений (понятий, законов) и затем, достигнув их, добиться таких выводов оттуда или способов приложения к действительности, которые дали бы возможность преобразовать эту действительность в интересах человечества. Таким образом, каждая научная область имеет или может иметь прикладное значение. Иначе говоря, научная деятельность, преследуя чисто теоретические цели познания, в то же время создает или может создать практическую (прикладную) деятельность, известную под именем *«техники»* (в обширном смысле). Так, на основе математики, теоретической механики, физики, химии создались и достигли высокой степени развития практическая механика, технология всевозможных специальностей, давшие блистательные результаты в виде различных изобретений и применений, которыми так славен истекший XIX век (железные дороги, пароходы, телеграф, телефон и т. д.), На основе физиологии, анатомии, гистологии, патологии и других специальных наук, исследующих нормальные и ненормальные (болезненные) процессы в организме (человеческом и животном), установились и сделали огромные успехи *научная медицина,*

в свою очередь, разветвившаяся на специальности (хирургия, лечение внутренних болезней, нервных и др., психиатрия и т. д.) и *научная гигиена*. Когда современем социальные науки достигнут той высоты развития и точности исследования, каких достигло естествознание, то, без сомнения, возникнет целый ряд прикладных социальных наук (некоторые из них уже теперь начинают оформливаться, каковы *практическая политика* в различных областях общественной и государственной жизни, «общественная гигиена», «педагогика» и друг.), и их приложение к жизни приведет к таким великим результатам и преобразованиям, о которых мы теперь можем только гадать.

4) Когда мысль обращается к рассмотрению текущих вопросов общественной жизни (напр., вопросов о суде, о финансах, о сельском хозяйстве о путях сообщения, о школе, о государственном устройстве и т. д.) и, не задаваясь ни философскими ни научными целями, стремится показать необходимость тех или других преобразований, начинаний и т. д, или же вообще ставит себе задачею воздействовать на общественное мнение, тогда развивается умственная деятельность, известная под именем **публицистики.**

5) Когда мысль ставит себе целью распространять уже добытые знания (научные, философские) и содействовать воспитанию и образованию детей и юношей, тогда развивается деятельность, которую можно назвать **дидактическою** (в обширном смысле) и которая распадается на *популяризацию знания* и на *педагогику* в тесном смысле. Первая обращается к взрослым, вторая имеет в виду детей и подростков.

Два последние вида *(публицистика* и *дидактика* в обширном смысле) имеют по преимуществу характер *прикладной, практический:* публицист стремится прежде всего провести свои идеи в жизнь или, по крайней мере, склонить общественное мнение в их пользу; популяризатор распространяет знания и, таким образом, непосредственно влияет на умы; педагог воспитывает и т. д Но нетрудно видеть, что и эти области умственной деятельности имеют свою теоретическую сторону. Для публициста таковою служит система тех идей, от которых он отправляется, его общественные или политические идеалы. его *направление* (напр., либеральное, консервативное и т. д.) Для популяризатора и педагога теоретическая сторона их деятельности выражается в их общих понятиях о значении и призвании науки, о задачах воспитания, о развитии гуманности и т. д. И тот, и другой, и третий может заняться разработкою данных идей по существу и, таким образом. представить вниманию публики теоретические основания своей деятельности.

6) Когда мысль обращается к *разбору, оценке,* выяснению достоинств и недостатков другой работы мысли, тогда возникает то, что называется **критикою.** Смотря по характеру разбираемых понятий, критика может быть философской, научной, публици-

стической и т. д.; она может иметь значение работы теоретической и прикладной. Особое место занимает *критика произведений искусства* (поэзии, живописи, скульптуры и т. д), выясняющая их смысл и значение Под именем *литературной критики* понимают разбор и оценку различных произведений как поэзии, так и прозы, лишь бы только эти произведения принадлежали к области общей (а не специальной) литературы, т.-е. предназначались бы для всего образованного общества, а не только для тесного круга специалистов.

§ 2. **Формы прозы.** От *видов* прозы следует отличать ее *формы*. Один и тот же вид может получить различную форму. Так, напр, разработка философских понятий получила у Платона форму диалога или беседы, у Аристотеля — форму так называемого «трактата».

Важнейшие формы прозы, установившиеся у разных народов и в разные эпохи, суть следующие:

1) **Афоризм,** т.-е. выражение мысли в отдельном **изречении, определении,** кратком, сжатом или более или менее распространенном, но всегда таком, которое не может быть названо «развитием» мысли, ее последовательным изложением, «рассуждением». Это одна из древнейших форм прозы. Мы находим ее, напр., у древних греческих мыслителей — у Гераклита, Парменида, Анаксагора и друг.

2) **Последовательное изложение, рассказ, повествование, описание.** Классическими образцами этой формы служат произведения *Геродота,* а также, с некоторыми ограничениями, *Фукидида, Тита Ливия* и др.[1]). В новых литературах сюда относятся многочисленные произведения разных видов прозы, каковы многие научные и дидактические труды по географии, истории, зоологии и т. д., где такие процессы мысли, как рассуждение, анализ, доказательство, обобщение или совсем отсутствуют или отступают на второй план и где вся задача сводится к тому, чтобы с наибольшею точностью и ясностью *описать* предмет или *дать последовательное повествование* о событиях. Сюда же относятся биографии, автобиографии, воспоминания, мемуары, хроники и т. д., за вычетом тех из них или тех мест в них, где автор *рассуждает, философствует* или *критикует.*

3) **Рассуждение, отлитое в форму разговора или спора между двумя или несколькими лицами, диалог.** Классическим образцом служат философские диалоги *Платона.* В этой форме написаны некоторые сочинения Цицерона (философского характера, напр., «De

---

[1]) *Фукидид,* напр, не только *излагает, рассказывает,* но и старается установить связь между событиями и раскрыть их внутренний смысл. С этой стороны его исторический труд есть уже род *исследования,* и его *форма* из повествовательной превращается в то, что можно назвать «рассуждением» в историографии. Но за вычетом этого элемента остается простой *рассказ, повествование.*

senectute» — «О старости»). Нередко встречается она и в новых литературах.

4) **Рассуждение по какому-либо вопросу, изложенное прямо от лица автора, трактат.** Таковы, напр., философские трактаты Аристотеля. В форме трактата написаны многочисленные произведения по всем областям знания (философские, научные, публицистические, критические), и она принадлежит к числу самых распространенных во всех литературах форм прозы.

5) **Исследование** (философское, богословское, научное, критическое и т. д.). От *рассуждения (трактата)* оно отличается тем, что в нем обязательно применение к изучаемому предмету тех *методов* и *приемов* познания, которые в данной области мысли и в данное время установлены и признаются необходимыми для правильной постановки и разработки вопросов или для раскрытия природы явлений.

6) **Речь (ораторская),** предназначенная для устного изложения, но получившая литературную обработку. Сюда относятся произведения так называемого «ораторского искусства», каковы *проповеди* (духовное красноречие), *судебные* и *политические речи.* Классическими образцами служат, как известно, речи *Демосфена, Эсхина, Цицерона* у древних, *Мирабо* и многочисленных политических и судебных ораторов нового времени.

7) **Лекции** (в высших учебных заведениях и публичные), **рефераты** (напр, в ученых обществах).

8) **Курсы,** т.-е. ряд лекций, обнимающих целый предмет преподавания или какой-либо отдел его, напр., «курс всеобщей истории», «курс истории средних веков», «курс гражданского права» и т. д.

9) **Учебники.**

ГЛАВА VI.

Методы и приемы прозаического мышления.

Изучение методов и приемов прозаического мышления составляет предмет особой науки, известной под именем *логики*. Здесь мы ограничимся указанием на важнейшие из них, на те процессы прозаической мысли, которые признаются основными. Основные методы суть: I) *дедукция* и II) *индукция*, основные приемы: III) *анализ* и IV) *синтез*.

I) *Дедукция* или *дедуктивный метод* состоит в том, что из одного положения, которое признано правильным или же принято условно, на время, выводится другое, с логическою необходимостью из него вытекающее. К дедукции относятся также многие случаи применения общего правила к частному случаю. Доказательства геометрических теорем, где одно логически выводится из другого, и все возводится к небольшому числу самоочевидных общих истин, называемых *аксиомами*, представляет собою образец дедуктивного мышления. В юрипсруденции применение общего положения (напр., закона) к частному случаю (напр., к какому-либо правонарушению или преступлению) есть также прием дедуктивный. В художественной критике оценка достоинств и недостатков данного произведения, основанная на общих понятиях об искусстве, о художественности, какие усвоил критик, является дедуктивным выводом, приложением общей мысли к отдельному факту. Дедукция играет огромную роль в нашем повседневном практическом мышлении: мы имеем запас готовых общих понятий, суждений, правил и на каждом шагу делаем из них выводы, прилагая эти нормы или правила к отдельным случаям. Видное место принадлежит дедуктивным приемам разного рода в мышлении философском, в особенности в метафизике, где все дело сводится к развитию философских понятий. Установив или приняв одно самое широкое или основное, философ выводит из него другие, развивает их в применении к отдельным вопросам, и все это образует стройную систему идей, логически связанных одна с другой.

II) *Индукция* или *индуктивный метод* есть вывод общего положения или заключения из частных случаев, из фактов. Мыслящий ум *наблюдает* ряд фактов, и эти наблюдения *наводят* его (слово «индукция» значит «наведение») на известное заключение, в котором эти факты и другие им подобные *обобщаются*. Индукции принадлежит первенствующая роль в научном мышлении и в критической философии, основанной на научных выводах. В естествознании (в физике, химии, физиологии, биологии) выработались и достигли высокой степени совершенства две формы индуктивного метода: *наблюдение* и *опыт (эксперимент)*. *Наблюдение* характеризуется тем, что изучаемые факты исследуются по возможности так, как они есть, и наблюдатель изучает и обобщает их, воздерживаясь от вмешательства в *естественные условия,* среди которых он находит их. *Опыт,* напротив, целиком основан на вмешательстве наблюдателя, который создает (в виде разных приборов, инструментов и т. д.) *искусственные* условия, в которые он и ставит наблюдаемые явления, что дает ему возможность обнаружить такие стороны или свойства вещей, которые при естественных условиях более или менее скрыты или неясны и не могут быть узнаны и поняты. Опыт есть, следовательно, разновидность наблюдения В науках социологических и филологических опыт возможен лишь в очень ограниченных размерах, и здесь преобладает *чистое наблюдение*. Результатом индуктивных исследований являются *научные обобщения* различной широты и глубины. Их высшие формы — это так называемые «*законы*» и «*гипотезы*». *Закон* есть обобщение, определяющее в точной формуле природу данных явлений, их проявления, их действия, их последовательность и т. д. и, при данном состоянии знаний и научных методов, признаваемое вполне доказанным, имеющее значение так называемой «*научной истины*». *Гипотеза* есть обобщение, еще не имеющее силы «научной истины», но условно признаваемое за таковую, пока не обнаружены факты, ей противоречащие.

III) *Анализ* есть прием мысли, путем которого мы разлагаем более или менее сложные представления, понятия, идеи на их составные части и этим путем приходим к более совершенному пониманию тех «целых», на которые и была направлена эта работа.

IV) *Синтез* есть прием мысли, противоположный анализу: он направляется от частей к целому, от отдельных представлений или частных понятий к общей идее.

Анализ имеет некоторое сродство с дедукцией и весьма часто входит в состав дедуктивной работы мысли. Нередко, чтобы сделать правильный вывод и показать, как из a с логической необходимостью получается b, нужно сперва всесторонне исследовать a и подвергнуть его *анализу,* разложению на части, на признаки и т. д. Но анализ сопутствует также и индуктивной работе мысли: прежде, чем обобщить ряд фактов, надо их исследовать,

анализировать, т.-е , выяснить их свойства, их состав, их взаимные отношения.

Синтез, восходя от частей к целому, от отдельных фактов к их системе, их единству, находится в известном сродстве с индуктивною работою мысли. Синтез есть *согласование, объединение.* Индукция, приводящая к обобщению, может быть понимаема, как разновидность синтеза

ГЛАВА VII.

Стихотворная и прозаическая речь.

§ I. Стихи.

Уже издревле человеческая речь складывалась и проявлялась двояко: 1) *стихотворно* и 2) *нестихотворно*. Это, так сказать, два разных строя или склада речи. Но при всем своем различии, они оказываются в близком родстве друг с другом, ибо как тот, так и другой основаны на одном и том же начале, именно, на *ритме*, присущем языку. Как стихотворная, так и нестихотворная (прозаическая) форма представляет собою *сочетание известных ритмических элементов речи*.

Эти ритмические элементы состоят в следующем: а) Речь, представляя собою сочетание слов, распадается на *слоги* — по числу гласных звуков, из которых каждый отвечает одному акту выдыхания; дыхание, как известно, ритмично, т.-е. совершается чрез одинаковые промежутки времени; отражаясь на речи, это дает однообразный ритм ряда слогов, следующих друг за другом. Этот ритм производил бы впечатление удручающей монотонности, если бы он не разнообразился в известной мере, во-первых, качественным различием гласных звуков *(а, э, и, у, о . . .)*, во-вторых, влиянием согласных, вносящих сюда свои звуковые эффекты, и, в-третьих, вмешательством других ритмических элементов. б) В ряду этих последних отметим сперва *ударение*, которое зависит от *силы* выдыхания; если один слог произносится с бо́льшею силою выдыхания, чем другой, то первый ощущается слухом, *как ударяемый*, а второй — *как неударяемый*. Нетрудно понять, что чередование ударяемых и неударяемых слогов вносит некоторое разнообразие в ритм языка, нарушает его монотонность. в) Языку присущи и музыкальные элементы — в виде различения *высоких* и *низких слогов* (что зависит от числа колебаний голосовых связок в секунду) Чередование слогов различной высоты придает нашей речи некоторую музыкальность, и этим еще больше скрашивается однообразие ритма выдыхания. г) Во многих языках с большею или меньшею ясностью и правильностью выступает различие *долгих* и *кратких слогов* (так это было в древнем греческом, в латинском, в санскрите, так и в настоящее время в немецком, чешском, частью во французском). Чередование долгих и кратких слогов значительно содействует благозвучию речи.

Благозвучие и *гармоничность речи* достигаются двумя различными путями: 1) сочетанием *различных* ритмических элементов, не связанных никакой системой, и 2) сочетанием *одинаковых* ритмических элементов, подчиненных определенной системе

В этом-то и состоит различие между речью «несвязанной», нестихотворной, или, как ее обыкновенно называют, «*прозою*», и речью «связанной», *стихотворной*

Элементы стиха и прозы одни и те же. Различие сводится только к способу их сочетания.

Эти элементы, или *стопы*, у нас, в русском языке, основаны *на ударении*. Они суть следующие:

Хорей (́ ̆) — *два слога с ударением на первом*, например: *поле, море, верю, возле, добрый.*

2) **Дактиль** (́ ̆ ̆) — *три слога с ударением на первом*, например: *добрые, некогда, около, дорого.*

3) **Ямб** (̆ ́) — *два слога с ударением на втором*, например: *земля, весна, плохой, бежать, восторг.*

4) **Анапест** (̆ ̆ ́) — *три слога с ударением на последнем*, например: *говорю, золотой, гребешок, никогда.*

5) **Амфибрахий** (̆ ́ ̆) — *три слога с ударением на среднем*, например: *неправда, забота, наглядный, разумно, тоскует, хлопочет.*

6) **Пэон** (̆ ̆ ̆ ̆ с ударением на одном из этих слогов) — *радоваться, запомнила, промелькнула, оторвалось*[1]).

«Проза» есть сочетание *разнородных стоп*. Такая смесь может дать в результате благозвучную, плавную, гармоническую речь, но может в других случаях оказаться весьма неблагозвучной, некрасивой, нестройной В большинстве случаев наблюдается нечто среднее между этими двумя возможностями: прозаическая речь не производит впечатления большого благозвучия, но и не режет ухо дисгармоническими сочетаниями разных стоп.

§ 2. Теперь приведем образчики речи стихотворно-упорядоченной, связанной известными правилами «стихосложения».

Хорей (с пэонами).

Море | воет | , море | стонет | ,
И во | мраке | , оди | нок,
Погло | щен вол | ною | , тонет
Мой за | носчи | вый чел | нок.

Здесь чередуются стихи четырехстопные с трехстопными: первый и третий стихи — четырехстопные, второй и четвертый — трехстопные с лишним слогом, на который обязательно падает ударение. И этот порядок выдержан до конца. Вот остальные куплеты:

---

[1]) Все эти термины заимствованы из греческой метрики (учения о стихосложении).

Но счастливец, пред собою
Вижу звездочку мою —
И спокоен я душою,
И беспечно я пою.

Молодая, золотая
Предвещательница дня!
При тебе беда земная
Недоступна для меня.

Но сокрой за бурной мглою
Ты сияние свое —
И сокроется с тобою
Провидение мое.

Д. В. Давыдов.

Нет надобности, чтобы все стопы непременно были хореи. вместо хорея можно иногда взять двусложную стопу без ударения (∪∪). Такие стопы находим во втором стихе первого куплета (и во [1]) . . , (оди . .), в четвертом стихе там же (вый чел . . .). В первом стихе второго куплета (но счастливец) и в первом стихе третьего (молодая, золотая) хорей заменен пэоном.

Нельзя было бы заменить хорейную стопу, например, ямбом, так как эти стопы по существу различны, и при замене хорея ямбом выйдет диссонанс.

Дактиль.

Сеятель | знанья на | ниву на | родную! |
Почву ты | , что ли, на | ходишь без | плодную?
Худы ль тво | и семе | на?
Робок ли | сердцем ты? | слаб ли ты | силами? |
Труд награж | дается | всходами | хилыми | ,
Доброго | мало зер | на!
Где ж вы, у | мелые, | с бодрыми | лицами? |
Где же вы | с полными | жита кош | ницами? |
Труд засе | вающих | робко, кру | пицами |
Двиньте впе | ред!
Сейте ра | зумное, | доброе | вечное, |
Сейте! Спа | сибо вам | скажет сер | дечное |
Русский на | род...

Некрасов.

---

[1]) Если не произносить: *и* во мраке .., что возможно.

Это четырехстопный дактиль в первых двух стихах 1-го, 2-го, и 4-го куплетов и в первых трех стихах 3-го куплета; последний же стих 1-го и 2-го куплета состоит из двух дактилических стоп с лишним слогом, а последний стих 3-го и 4-го куплетов из одной дактилической стопы (также с лишним слогом).

Дактиль и хорей ритмически родственны (ударение в том и другом на первом слоге), и поэтому они могут совмещаться в одном и том же стихе, или чередоваться в различных стихах одного и того же стихотворения, не производя диссонанса Например:

Медленно | движется | время | ,
Веруй, на | дейся и | жди,
Зрей, наше | юное | племя! |
Путь твой ши | рок впере | ди...

Никитин.

Такой распорядок, т -е

дактиль+дактиль+хорей
дактиль+дактиль+лишний слог
дактиль+дактиль+хорей
дактиль+дактиль+лишний слог

соблюден во всех восьми четверостишиях стихотворения.

Царство на | уки не | знает пре | дела | ,
Всюду сле | ды ея | вечных по | бед—
Разума | слово и | дело | ,
Сила и | свет.

Полонский.

Во всех пяти куплетах сохранена схема:

дактиль+дактиль+дактиль+хорей
дактиль+дактиль+дактиль+лишний слог
дактиль+дактиль+хорей
дактиль+лишний слог.

Отметим затушевывание (ослабление) ударения в таких случаях, как:

Зрей *на*ше | юное племя,

где скрадывается ударение слога *на* (в слове *наше*),

Всюду сле | ды ея | вечных по | бед,

где ослабляется или исчезает ударение в слове *ея*. Это наблюдается нередко в стихотворной речи: ударение, ясно выступающее в прозаической речи, может ослабляться и даже совсем стушевываться в стихе, оно как бы заглушается силою и яркостью *ритми-*

ческого ударения, которое является не только ударением слова, но и ударением стопы. Так, в стихе

Зрей, наше | юное | племя |

ударение на первом слове есть не только ударение этого слова *(зрей),* но и целой стопы «*зрей наше*». Оно звучит поэтому сильнее, ярче и подавляет собою непосредственно следующее за ним ударение слова *наше*, и это слово становится почти неударяемым, образуя как бы ритмическую энклитику к ударяемому слову «*зрей*».

Ямб

Прощай, | свобод | ная | стихи | я!
В послед | ний раз | пере | до мной |
Ты ка | тишь вол | ны го | лубы | е
И бле | щешь гор | дою | красой. |

Как дру | га ро | пот за | уныв | ный,
Как зов | его | в прощаль | ный час, |
Твой груст | ный шум, | твой шум | призыв | ный
Услы | шал я | в послед | ний раз. |

Пушкин.

Это — четырехстопный ямб с лишним слогом в первом и третьем стихах каждого куплета (кроме пятого, где стихи 1-й, 3-й, и 5-й — четырехстопные ямбы без лишнего слога, а стихи 2-й и 4-й — четырехстопные ямбы с лишним слогом).

Отметим и здесь возможную замену ямба двумя неударяемыми слогами (т.-е. стопы ∪́ стопою ∪∪), напр, в первом же стихе, где третья стопа (—ная—) не ямб, а именно такое сочетание двух неударяемых слогов, или, иначе говоря, слово «свободная» есть пэон.

Не мно | жеством | картин | старин | ных мас | теров |
Укра | сить я | всегда | желал | свою | оби | тель,
Чтоб су | евер | но им | дивил | ся по | сети | тель,
Внима | я важ | ному | суждень | ю зна | токов. |

Пушкин.

Шестистопный ямб с лишним слогом во втором и третьем стихах.

Анапест.

Если пас | мурен день, | если ночь | не светла, |
Если ве | тер осен | ний бушу | ет,
Над душой | воцаря | ется мгла | ,
Ум, бездейст | вуя, вя | ло тоску | ет.

Некрасов.

Здесь четырехстопный анапест в первом и третьем стихе и трехстопный с лишним слогом во втором и четвертом.

С анапестом легко соединяется на конце стиха двусложная стопа без ударения. Напр., во 2-м, 4-м, 6-м и 8-м стихах нижеследующего стихотворения.

Мое серд | це—родник, | моя пес | ня—волна, |
Пропада | я вдали | , разлива | *ется*...
Под грозой | моя пес | ня, как ту | ча, темна |
На заре | —в ней заря | отража | *ется*.
Если ж вдруг | вспыхнут иск | ры нежда́н | ной любви | ,
Или на | сердце го | ре нако | *пится* —
В лоно пес | ни моей | льются сле | зы мои | ,
И волна | уносить | их торо | *пится*.

Полонский.

Амфибрахий.

Бывают | минуты | —тоскою | убитый,
На ложе | до утра | без сна я | сижу | ,
И нет на | устах мо | их теплой | молитвы. |
И с грустью | на образ | святой я | гляжу. |

Никитин.

Как видно из этого примера, амфибрахий легко сочетается с ямбом (стихи 2-й и 4-й).

Гексаметр и пентаметр. «Гексаметром» называется шестистопный стих, состоящий из пяти дактилей и одного хорея в последней (шестой) стопе. Нередко тот или другой из пяти дактилей заменяется хореем.

Чистый | лоснится | пол; стек | ляные | чаши блис | тают; |
Все уж у | венчаны | гости; и | ной обо | няет, заж | мурясь, |
Ладана | сладостный | дым; дру | гой откры | вает ам | фору, |
Запах ве | селый ви | на разли | вая да | лече; со | суды |
Светлой, сту | деной во | ды, золо | тистые | хлебы, ян | тарный |
Мед и | сыр, моло | дой: все го | тово; весь | убран цве | тами |
Жертвенник. | Хоры по | ют. Но в на | чале тра | пезы, о | други, |
Должно тво | рить возли | янья, ве | щать благо | вещие | речи... |

Пушкин.

Этот размер является подражанием классическому (греческому и латинскому) гексаметру, которым, как известно, написаны Илиада, Одиссея, Энеида, Метаморфозы (Овидия) и мн. др.

Пентаметр, также представляющий собою подражание известному греческому и латинскому стиху, состоит из четырех дактилических стоп, при чем после первой пары имеется лишний слог с ударением, и таковой же в конце стиха после второй пары В греческом и латинском этот прибавочный слог был долгий, и оба вместе они составляли стопу из двух долгих (— —, так наз. *спондей),* но только разрозненную, в общем счете выходило 4 дактиля и 1 спондей, т.-е. 5 стоп, откуда и название «пентаметр» (пятистопный стих). У нас пентаметр имеет такую схему·

ýuu | ýuu | ý || ýuu | ýuu | ý

В средине после первого лишнего слога делается пауза, так называемая «цезура», которою стих делится на две ритмующие одна с другою части. Например·

Сладостно | Вакха и | муз || славил при | ятный Фе | он.

Пушкин.

«Пентаметр» обыкновенно соединяется с гексаметром по схеме·

ýuu | ýuu | ýuu | ýuu | ýuu | ýu (гексам.).
ýuu | ýuu | ý || ýuu | ýuu | ý (пентам.).

Цезура («отсечение», «отрез») встречается весьма часто и в стихах других размеров, в особенности в стихах многостопных, как гексаметр и др. В каком именно месте стиха следует сделать эту ритмическую паузу, на это нет определенных правил, кроме одного, гласящего так: цезура может разделить *стопу*, но ни в каком случае не должна разделять *слово* на части. Вот пример:

Миг вожде | ленный на | стал. || О | кончен мой | труд много | летний | .

Пушкин.

Здесь цезура находится после слова «настал» и разрывает хореическую стопу «стал о».

Эхо, без | сонная | нимфа, || ски | талась по | брегу Пе | нея | ...

Пушкин.

Цезура падает после слова «нимфа», разделяя дактилическую стопу «нимфа ски—».

В дверях | Эдема || Ан | гел неж | ный
Главой поникшею сиял,
А Демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.
Дух отрицань | я, || дух сомнень | я
На духа чистого взирал,
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.
Прости | , он рек, || тебя я видел,
И ты не даром мне сиял·
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал.

Пушкин.

Цезура находится здесь только в первом стихе каждого из трех куплетов. В первых двух она помещается после первого слога третьей стопы (после слов «эдема» и «отрицанья»), в третьем — после второго слога второй стопы (после слова «рек»)

§ 3 Кроме рассмотренного выше *ритма ударений* (его называют *тоническим*[1]), в нашей стихотворной речи имеют место и другие ритмические элементы. Это именно: 1) *рифма* и 2) *деление стихотворной речи на части, которые одна другой отвечают, ритмуют между собою.*

Рифма есть *созвучие слогов,* соблюдаемое большею частью только на конце стихов (иногда и в середине). Рифмы с ударением на последнем слоге принято называть «мужскими»; рифмы с ударением на предпоследнем слоге — «женскими»; наконец, есть рифмы, где ударение падает на третий от конца слог, — они называются «дактилическими». Примеры:

В дверях эдема ангел *нежный* (жен.).
Главой поникшею *сиял* (муж.),
А демон мрачный и *мятежный* (жен.)
Над адской бездною *летал* (муж.)

Я Матерь Божия, ныне с *молитвою*
Пред Твоим образом, ярким *сиянием*
Не о спасении, не перед *битвою*,
Не с благодарностью иль *покаянием* ..

} Дактилические.

Лермонтов.

Стихи без рифмы называются *«белыми»*.

Деление стихотворной речи на ритмующие между собою части сводится к следующему·

а) Она распадается на *куплеты* (обыкновенно по 4 стиха в каждом), на *строфы* (по 6 и более в каждой), на *октавы* (по 8 стихов).

---

[1]) Греч. τόνος — ударение.

б) Внутри каждой части соблюдается известный порядок, как-то. одинаковое число слогов в ритмующих между собою стихах (напр., в первом и третьем стихах куплета и в его втором и четвертом стихах), правильное распределение рифм, так, чтобы рифмовали стихи, отвечающие друг другу по числу слогов.

В октаве ритмуют и рифмуют стихи 1-й, 3-й и 5-й между собою, 2-й, 4-й и 6-й между собою, а 7-й и 8 образуют как бы заключительный аккорд Например:

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У брега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми.. В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются звучные, как музыка дубравы

Майков.

Сонет (форма, заимствованная из итальянской поэзии), который, как и октава, обыкновенно имеет ямбический размер состоит большею частью из четырех куплетов, из которых первые два образуют октаву (по 4 стиха в куплете), а два остальные заключают в себе (каждый) по 3 стиха, следовательно, всего 6, рифмующих большею частью так: первый со вторым, третий с пятым, четвертый с шестым.

Вот образец:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камоэнс облекал
И в наши дни пленяет он поэта·
Вордсворд его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света,
Природы он рисует идеал.
Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.
У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Пушкин.

§ 4. Тоническое стихосложение установилось в русской литературе впервые в конце 30-х годов XVIII века. Первыми опытами (если не считать стихотворных упражнений Тредьяковского)

были оды Ломоносова («Ода Фенелона», 1738 г., «Ода на взятие Хотина», 1739 г. с приложением «Письма о правилах российского стихотворства» [1]). Примеру Ломоносова последовали и другие стихотворцы XVIII века (Сумароков, Державин и др.). Дальнейшею разработкою и усовершенствованием стихотворной формы русская поэзия обязана *Жуковскому, Батюшкову, Крылову, Грибоедову* и, в особенности, *Пушкину*.

У Пушкина стихотворная речь (несмотря на некоторые неправильности языка и ударения, архаизмы грамматических форм) достигла той степени совершенства, той силы и гибкости, благодаря которым она и могла явиться достойным органом гениального творчества величайшего из наших поэтов.

Любопытно отметить, что как в XVIII веке, так и в первой половине XIX в нашей стихотворной речи решительное преобладание выпало на долю *ямба*. Ямбами написаны оды Ломоносова и Державина, трагедии Сумарокова, Озерова и др., поэмы Хераскова, басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова и т. д. В лирической поэзии Пушкина подавляющее большинство пьес также написано ямбом. Этот же размер он избрал и для поэм, «Евгения Онегина», для «Бориса Годунова» и «драматических опытов». Пьес, написанных стихами других размеров, у него сравнительно немного [2]). То же самое нужно сказать о Лермонтове и о всей плеяде поэтов пушкинского и последующего времени (Веневитинов, Языков, Баратынский, Бенедиктов, Клюшников, Красов, Майков и др.).

Прямую противоположность такой картине представляет собою поэзия *Некрасова,* где преобладают другие размеры, в особенности *анапест*, излюбленный стих Некрасова («Размышление у парадного подъезда», «Убогая и нарядная», «О погоде», «Балет» [3]), «Недавнее время», «Крестьянские дети» и много лирических пьес, как, напр., «Не рыдай так безумно над ним» и др.). В поэме «Мороз-красный нос» чередуются *анапест* (в «Посвящении»), *амфибрахий* (часть I и большинство строф II части), *дактиль* (в строфах XX—XXVIII второй части). Дактилями написаны: «Саша», «В больнице» и др.; хореями — «Коробейники», «Влас», «Княгиня», «Школьник», «Забытая деревня» и др. Ямбами написаны из больших вещей «Несчастные», «Поэт и гражданин», «Кому на Руси жить хорошо», а также ряд лирических

---

[1]) Аналогичная работа Тредьяковского «Способ к сложению Российских стихов» появилась еще в 1735 г., и Тредьяковскому бесспорно принадлежит почин в этом деле, т.-е. в переходе от силлабического стихосложения к тоническому.

[2]) «Песнь о вещем Олеге» (амфибрахий), «Утопленник» (хорей), «Дон» (хорей), «Делибаш» (хорей), «Дорожные жалобы» (хорей), «Бесы» (хорей), «Пью за здравие Мери» (анапест), «Я здесь, Инезилья» (амфимбрахий), «Пред испанкой благородной» (хорей), «Рифма», «Труд» и др. (гекзаметр с пентаметром), «Будрыс и его сыновья» (анапест), «Родриг» (хорей) и нек. др.

[3]) Кроме известных «куплетов» («Я был престранных правил»), написанных ямбом.

пьес («Тяжелый крест достался ей на долю», «Не говори, что молодость сгубила» и др).

После Некрасова, в поэзии второй половины XIX века, анапест, амфибрахий, дактиль и хорей получают заметно больше распространения, чем это было раньше, и ограничивают в известной мере господство ямба, который, однако, все еще остается одною из наиболее распространенных и, так сказать, «ходких» форм нашей стихотворной речи.

Особое место в ней должно быть отведено подражаниям народному стиху или попыткам его переработки. Сюда относится стихотворная форма некоторых сказок Пушкина, «Песня о купце Калашникове и молодом опричнике» Лермонтова, некоторые песни Кольцова.

Народный стих (в былинах и др произведениях народной поэзии) также основан на тоническом принципе (на чередовании ударяемых и неударяемых слогов), но тут не применимо деление на стопы и различение ямбов, хореев и т. д. Стих упорядочен иначе. Он делится цезурою на две части; каждая из них имеет два ритмических ударения, размещающихся следующим образом: в первом полустишьи первое ритмическое ударение помещается ближе к началу (на втором, на третьем слоге, иногда на четвертом), второе, добавочное, — ближе к концу (на втором или третьем от конца); оба ударения совпадают с грамматическими, т.-е. падают на те же слоги, к которым они приурочены в данных словах, вне стиха; во втором полустишьи первое ритмическое ударение, также совпадающее с грамматическим, падает обыкновенно на один из первых трех слогов, а второе, большею частью несовпадающее с грамматическим, падает на последний слог стиха. Вот примеры, где первое — главное — ритмическое ударение обозначено знаком ´, а второе — добавочное или дополнительное — знаком ̀ :

Во сто́льном го̀роде || Ки́евѐ
У ла́скова кня̀зя || Влади́мира̀.
У вели́кого кня̀зя || вечери́нка была̀.

(В последнем примере добавочное ударение на конце стиха совпадает с грамматическим ударением слова «была»; в первых двух они не совпадают).

Прише́л молодѐц || на почѐстен пѝр,
Крести́л он лицѐ || свое белоѐ...
Тому сну́ молодѐц || он пове́рова̀л...
Ино ки́нусь я, молодец, || в быстру́ реку̀:
Поло́щь мое тѐло || быстра́ река̀!
Полете́л молодѐц || ясным со́колом̀,
А Го́ре за нѝм || белым кре́четом̀...

Чтобы понять этот ритмический строй, надо знать, что народные стихи не читаются и не декламируются, а поются, и при

пении указанные ритмические ударения выступают с тою отчетливостью, при которой составные части стиха сливаются в гармоническое целое [1]).

Тоническое, т.-е основанное на ударении, стихосложение свойственно языкам, в которых ударение не приурочено к определенному слогу, где оно, в разных словах, падает на различные слоги. Так это в русском и в немецком.

Но в языках, где ударение привязано к определенному слогу (во французском — к последнему, в чешском — к первому, в польском — к предпоследнему), тоническое стихосложение представляет большие трудности. Этим языкам свойственно стихосложение, основанное на другом начале, именно *на числе слогов*. Оно называется *силлабическим*. У нас писали силлабическими стихами, подражая польскому стихосложению, в XVII и еще в начале XVIII века. Так написаны, между прочим, сатиры Кантемира. Вот образчик:

Уме недозрелый, плод || недолгой науки!
Покойся, не понуждай || к перу мои руки...

Если разделить на стопы, то выйдет сочетание разных стоп, как в прозе. Ударение не играет здесь никакой роли. Стих состоит из 13 слогов, ударяемых и неударяемых, имеет цезуру, и каждые два стиха рифмуют. Выходит нечто вроде слегка размеренной прозы.

В языках, где последовательно различаются *долгие* и *краткие* слоги, применимо стихосложение, известное под названием *метрического* или *количественного* [2]). Стих делится на стопы, как и при тоническом стихосложении, но характер стопы зависит не от ударения, а от «количества» гласных, т.-е. от того, как чередуются или сочетаются долгие и краткие слоги Так это в греческом и латинском. Вот важнейшие метрические стопы:

Дактиль:—∪∪ (долгий слог и два коротких).
Трохей:—∪ (долгий и короткий)
Спондей— —(два долгих).
Ямб: ∪—(короткий и долгий).
Анапест: ∪∪— (два коротких и один долгий).
Амфибрахий: ∪—∪ (короткий, долгий, короткий).

---

[1]) Ритм нашего народного стиха был объяснен академиком *Ф. Е. Коршем* («Известия отделения русск. языка и словесности Академии Наук», 1896 г., т. I, кн. I, «О русском народном стихосложении». См. также в «Сборнике отделения русск. языка и словесности», 1907 г. новое издание «Повести о горе-злосчастьи» с транскрипцией текста по системе Ф. Е. Корша, откуда я и взял примеры).

[2]) Термином «количество» обозначается различение долгих и кратких гласных.

Классический гексаметр, составленный из пяти дактилей, часто заменяемых спондеями (ибо—υυ = — —, так как два коротких равносильны одному долгому), и одного (шестого) трохея (или спондея), имеет схему·

—υυ | —υυ | —υυ | —υυ | —υυ | —υ

Схема пентаметра такова:

—υυ | —υυ | — || —υυ | —υυ | —

При замене в гексаметре дактиля спондеем (чаще всего в первых четырех стопах) получается.

— — | — — | — — | — — | — υυ | —υ.

Цезура падает обыкновенно на третью стопу, но может находиться и в других местах.

В пентаметре цезура всегда находится на одном и том же месте (после долгого слога, следующего за второй стопой), разделяя стих на две равные части.

§ 5 **Слог.** Основные свойства *слога,* т.-е склада прозаической речи, в разных языках различны и обусловливаются грамматическими (преимущественно синтактическими) и ритмическими особенностями каждого языка Звуковые эффекты фразы и ее конструкция, напр., в немецком языке, совсем не те, что во французском, и с этой точки зрения слог, свойственный первому, резко отличается от слога, свойственного второму. — Но в пределах одного и того же языка слог видоизменяется от человека к человеку; каждый из нас имеет свой личный, индивидуальный склад речи, и каждый писатель обладает своим особым слогом.

Индивидуальные черты слога могут быть, в зависимости от различных обстоятельств, выражены сильнее и слабее. У выдающихся писателей они выступают очень ярко: мы не смешаем слог Пушкина со слогом Гоголя, прозу Тургенева с прозой Достоевского

Но есть известные преграды, которыми ограничивается разнообразие слога; есть литературные условия, в силу которых устанавливается некоторое единство или однородность речи. Важнейшие из этих условий суть следующие:

1) *Манера писать, установившаяся, под теми или другими влияниями, в данную эпоху.* Так, у нас различается слог 10-х и 20-х годов (XIX века) от слога 30-х и 40-х; есть некоторая разница между литературной манерой (в слоге), господствовавшей в 50 и 60 годах, и тою, которая установилась позже. Конечно, индивидуальные черты слога, особенно у писателей, одаренных большим литературным талантом, все-таки обнаруживаются, как бы борясь с господствующей манерой, перерабатывая ее по-своему — В свою очередь, и эта общая манера поддерживается силою подражательности· начинающие писатели подражают старшим,

уже пользующимся популярностью писателям, маленькие таланты копируют слог больших.

2) *Требования, вытекающие из самой сути того или другого вида или той или другой формы прозаического и поэтического творчества.* Так, например, философское творчество предъявляет свои требования, художественное — свои· публицистика плохо ладит с языком философии или искусства; для ученого исследования не годится слог романов и т д. — Для каждого вида поэзии и прозы есть свой излюбленный и наиболее подходящий слог, своя манера изложения.—Индивидуальные особенности слога, конечно, пробиваются и здесь, так, например, мы узнаем характерную манеру Пушкина и в «Капитанской дочке», и в «Истории Пугачевского бунта»; особенности языка Толстого, столь яркие в его романах и повестях, дают себя чувствовать и в его статьях по педагогическим вопросам.

3) *Манера, установившаяся у писателей определенного направления, в особенности, если эти писатели составляют тесно сплоченную группу единомышленников.* Они невольно подражают друг другу и, развивая все те же идеи, пишут все тем же слогом Такое единство речи заметно у наших старых славянофилов (К. Аксаков, Хомяков, Ив. Киреевский и др); литературные критики 60-х годов, принадлежавшие к школе Писарева, писали большею частью легким и изящным слогом того же Писарева

В заключение мы скажем, что слог того или другого писателя является продуктом, взрощенным на почве, так сказать, «натурального слога», присущего родному языку, но продуктом, переработанным воздействием установившейся в данную эпоху манеры писать, требованиями известного вида или формы творчества, влиянием литературной школы, направлений и т д. И сквозь эту толщу наслоений пробивается так или иначе, более или менее заметно, индивидуальная складка прозаической речи писателя.

Охарактеризовать этот сложный продукт и уловить в нем индивидуальные черты нельзя по отдельным фразам, по двум-трем страницам, вырванным из произведений писателя Нужно взять его·произведения в целом, сравнить их язык, их внешнюю литературную форму с языком и литературною формою других писателей, нужно проследить по возможности главнейшие влияния, отразившиеся на языке писателя. Это работа трудная и долгая. — Но, помимо такой работы. вдумчивое чтение произведений писателя всегда вызывает в нас известное *представление* о его слоге; это представление может не вполне отвечать действительным качествам слога, но оно, с большею или меньшею точностью, выражает то *впечатление,* какое произвела на нас внешняя словесная форма произведений писателя.

Такие·впечатления прежде всего зависят от грамматической (синтактической) конструкции речи. С этой стороны различаются следующие виды (или типы) слога:

1) *Слог аналитический,* характеризующийся тем, что речь разбивается на более или менее короткие фразы; писатель избегает сложных и длинных предложений, периодов. Образцом такого слога служит проза Пушкина; к этому же типу относится манера Лермонтова, Боборыкина, частью Чехова.

2) *Слог синтетический,* характеризующийся преобладанием сложных предложений, длинных фраз, периодов. Таков стиль Гоголя, Л. Н. Толстого, Гл. Успенского.

3) *Слог смешанного характера,* в котором совмещаются признаки обоих типов, т.-е. отрывочные, короткие фразы чередуются с сложными предложениями и их сочетаниями. Так писали Тургенев, Гончаров, Писемский, Достоевский.

Приведем образчики.

Аналитический слог.

«Я остановился в трактире; на другой день отправился в славные тифлисские бани. Город показался мне многолюден. Азиатские строения и базар напомнили мне Кишенев. По узким и кривым улицам бежали ослы с перекидными корзинами; арбы, запряженные волами, перегорожали дорогу. Армяне, грузины, черкесы, персияне теснились на неправильной площади; между ними молодые русские чиновники разъезжали верхами на карабахских жеребцах. При входе в бани сидел содержатель, старый персиянин» . . (*Пушкин,* «Путешествие в Арзерум», гл. II).

«Кибитка подъехала к крыльцу комендантского дома. Народ узнал колокольчик Пугачева и толпою бежал за нами. Швабрин встретил самозванца на крыльце. Он был одет казаком и отростил себе бороду. Изменник помог Пугачеву вылезть из кибитки, в подлых выражениях изъявляя свою радость и усердие. Увидя меня, он смутился, но вскоре оправился, протянул мне руку, говоря «И ты наш? Давно бы так!» — Я отворотился от него и ничего не отвечал» . . . (*Пушкин,* «Капитанская дочка», гл. XII).

«Загариной стало немного получше. Она ходила в редакцию, а от вечерней работы воздерживалась Первый визит ее был к Екатерине Николаевне. Она нашла, что в ней и в Борщове чувствуется неловкость. Точно будто они куда-то собирались ехать. Екатерина Николаевна избегала даже разговора о своем новом доме. Видно было, что в присутствии Борщова она не хотела позволять себе никаких излияний» . . . (*Боборыкин,* «Дельцы», ч. IV, гл. XII).

«Старый Семен, прозванный Толковым, и молодой татарин, которого никто не знал по имени, сидели на берегу около костра; остальные три перевозчика находились в избе. Семен, старик лет шестидесяти, худощавый и беззубый, но широкий в плечах и на вид еще здоровый, был пьян; он давно бы уже пошел спать, но в кармане у него был полуштоф, и он боялся, как бы в избе молодцы не попросили у него водки» . . . (*Чехов,* «В ссылке»).

«Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись. Ямщик; приподнявшись, два раза хлестнул по беспокойной пристяжной, и тройка глухо застучала по пыльной дороге. Городишка спал. По обе стороны широкой улицы чернели дома и деревья, и не было видно ни одного огонька. По небу, усеянному звездами, кое-где тянулись узкие облака, и там, где скоро должен начаться рассвет, стоял узкий лунный серп; но ни звезды, которых было много, ни полумесяц, казавшийся белым, не прояснили ночного воздуха. Было холодно, сыро и пахло осенью». (*Чехов,* «Почта»).

Синтетический слог.

«Взбираясь по лестнице, ведшей к Петровичу, которая, — надобно отдать справедливость, — была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза, и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов, — взбираясь по лестнице, Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович, и мысленно положил не давать больше двух рублей. Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самых тараканов. Акакий Акакиевич прошел через кухню, незамеченный даже самою хозяйкою, и вступил, наконец, в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашенном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша» ... (*Гоголь,* «Шинель»).

«Когда Иван Иванович пришел к себе домой, то он долго был в сильном волнении. Он, бывало, прежде всего зайдет в конюшню посмотреть, ест ли кобылка сено (у Ивана Ивановича кобылка саврасая, с лысиной на лбу; хорошая очень лошадка); потом покормит индеек и поросят из своих рук и тогда уже идет в покои, где или делает деревянную посуду (он очень искусно, не хуже токаря, умеет выделывать разные вещи из дерева), или читает книжку, печатанную у Любия, Гория и Попова (названия ее Иван Иванович не помнит, потому что девка уже очень давно оторвала верхнюю часть заглавного листка, забавляя дитя), или же отдыхает под навесом. Теперь же он не взялся ни за одно из всегдашних своих занятий. Но, вместо того, встретивши Гапку, начал бранить, зачем она шатается без дела, между тем как она тащила крупу в кухню; кинул палкой в петуха, который пришел к крыльцу за обыкновенной подачей и, когда подбежал к нему запачканный мальчишка в изодранной рубашонке и закричал: «Тятя, тятя! дай пряника!» — то он ему так страшно пригрозил и затопал ногами, что испуганный мальчишка забежал Бог знает куда». (*Гоголь,* «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», гл. III).

«Пьер полтора месяца после вечера Анны Павловны и последовавшей за ним бессонной, взволнованной ночи, в которую он решил, что женитьба на Элен была бы несчастье и что ему нужно избегать ее и уехать, — Пьер после этого решения не перезжал от князя Василья и с ужасом чувствовал, что каждый день он больше и больше в глазах людей связывается с нею, что он не может никак возвратиться к своему прежнему взгляду на нее, что он не может и оторваться от нее, что это будет ужасно, но что он должен будет связать с нею свою судьбу» (*Л. Толстой,* «Война и мир», ч. III, гл. II).

Одною из принадлежностей синтетического слога является так назыв. *период:* ряд предложений, более или менее сложных, сгруппирован в одно логическое целое, разделенное на две части *паузою* (род *прозаической цезуры*); эти две части как бы ритмуют одна с другой и по смыслу и по внешней форме; в конце первой части приближаясь к тому месту, где должна быть пауза, голос чтеца повышается и перед паузой достигает наиболее высокой ноты; после паузы идет понижение голоса. — Вот классический у нас образец периода:

«Ему [1]) не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ; к нему не полетит навстречу шестнадцатилетняя девушка с закружившеюся головою и геройским увлечением; ему не позабыться в сладком обаянии им же исторгнутых звуков; ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-безчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта: ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением, и что целая пропасть между ним и кривлянием балаганного скомороха » *(Гоголь,* «Мертвые души», ч. I, гл. VII).

Повышение голоса достигает высшей точки при произнесении слов «божественное пламя таланта», за которыми следует *пауза* (цезура); после этой остановки идет уже понижение голоса. Обе части представляются как бы частями одного не только логического, но и *ритмического* целого.

Смешанный слог, составленный из фраз, как аналитической, так и синтетической конструкции.

«Тарантас на третьей версте от города внезапно въехал в мягкий мрак осиновой рощи, с шорохом и трепетанием незримых

[1]) Писателю-сатирику, изображающему темные, отрицательные явления жизни.

листьев, с свежей горечью лесного запаха, с неясными просветами, с перепутанными тенями внизу. Луна уже встала на небосклоне, красная и широкая, как медный щит. Вынырнув из-под деревьев, тарантас очутился перед небольшой помещичьей усадьбой. Три освещенных окна яркими четырехугольниками выступали на переднем фасаде низенького дома, заслонившего собою диск луны; настежь раскрытые ворота, казалось, не запирались никогда. На дворе, в полумраке, виднелась высокая кибитка с привязанными сзади к балчуку двумя белыми ямскими лошадьми, два щенка, тоже белых, выскочили откуда-то и залились пронзительным, но не злобным лаем. В доме зашевелились люди» .. (*Тургенев*, «Новь», ч. I, гл. X)

«Забота о пище была первая и главная жизненная забота в Обломовке. Какие телята утучнялись там к годовым праздникам! Какая птица воспитывалась! Сколько тонких соображений, сколько занятий и забот в ухаживании за нею! Индейки и цыплята, назначаемые к именинам и другим торжественным дням, откармливались орехами; гусей лишали моциона, заставляли висеть в мешке неподвижно за несколько дней до праздника, чтоб они заплыли жиром. Какие запасы были там варений, солений, печений! Какие меды, какие квасы варились, какие пироги пеклись в Обломовке!

«Итак, до полудня все суетилось и заботилось, все жило такою полною, муравьиною, такою заметною жизнью.

«В воскресение и в праздничные дни тоже не унимались эти трудолюбивые муравьи; тогда стук ножей на кухне раздавался чаще и сильнее; баба совершала несколько раз путешествие из амбара в кухню с двойным количеством муки и яиц; на птичьем дворе было более стонов и кровопролитий. Пекли исполинский пирог, который сами господа ели еще на другой день; на третий и четвертый день остатки поступали в девичью; пирог доживал до пятницы, так что один совсем черствый конец, без всякой начинки, доставался, в виде особой милости, Антипу, который, перекрестясь, с треском неустрашимо разрушал эту любопытную окаменелость, наслаждаясь более сознанием, что это господский пирог, нежели самым пирогом, как археолог, с наслаждением пьющий дрянное вино из черепка какой-нибудь тысячелетней посуды». (*Гончаров*, «Обломов», ч I, гл. IX)

«Было это приблизительно около полудня знойного и тихого июньского дня. В глубоком молчании сидели мы с братом на заборе, под тенью развесистого серебристого тополя, и держали в руках удочки, крючки которых были опущены в огромную бадью с загнившей водой. О назначении жизни в то время мы не имели еще даже отдаленного понятия, и, вероятно, по этой причине вот уже около недели любимым нашим занятием было — сидеть на заборе, над бадьей, с опущенными в нее крючками из простых медных булавок и ждать, что вот-вот, по особой к нам милости судьбы, в этой бадье и на эти удочки клюнет у нас «настоя-

щая», живая рыба. — Правда, уголок двора, где помещалась эта бадья, и сам по себе, даже и без живой рыбы, представлял много привлекательного и заманчивого Среди садов, огородов, сараев, двориков, домов и флигелей, составлявших совокупность близко известного нам места, — этот уголок вырезался как-то так удобно, что никому и ни на что не был нужен; поэтому мы чувствовали себя полными его обладателями, и никто не нарушал здесь нашего одиночества» (*Короленко,* «Парадокс», I).

Этот род слога — самый распространенный, мы найдем его у всех писателей. Аналитическая конструкция сменяет синтетическую и наоборот — иногда по требованию смысла (содержания) речи, чаще под влиянием настроения, овладевшего в данную минуту писателем или им изображаемого, наконец, в видах наибольшей изобразительности.

Для примера приведем следующее место из рассказа Тургенева «Конец Чертопханова», — место, где изображено отчаяние Чертопханова, овладевшее им, когда у него украли любимого коня.

«— Украли! Перфишка! Перфишка! Украли! — заревел он благим матом Казачек Перфишка кубарем, в одной рубашке, вылетел из чулана, в котором спал.

Словно пьяные, столкнулись оба — и барин и единственный его слуга — посреди двора; словно угорелые, завертелись они друг перед другом. Ни барин не мог растолковать, в чем было дело; ни слуга не мог понять, чего требовалось от него. «Беда! беда!» лепетал Чертопханов. «Беда, беда», повторял за ним казачок. «Фонарь! подай, зажги фонарь! Огня! Огня!»—вырвалось, наконец, из замиравшей груди Чертопханова. Перфишка бросился в дом.

Но зажечь фонарь, добыть огня было нелегко: серные спички в то время считались редкостью на Руси; на кухне давно погасли последние уголья — огниво и кремень не скоро нашлись и плохо действовали. С зубовным скрежетом вырвал их Чертопханов из рук оторопелого Перфишки, стал высекать огонь сам: искры сыпались обильно, еще обильнее сыпались проклятия и даже стоны,— но трут либо не загорался, либо погасал, несмотря на дружные усилия четырех напряженных щек и губ! Наконец, минут через пять, не раньше, затеплился сальный огарок на дне разбитого фонаря, и Чертопханов, в сопровождении Перфишки, ринулся в конюшню, поднял фонарь над головою, оглянулся . . .

Все пусто! — Он выскочил на двор, обежал его во всех направлениях — нет коня нигде!» . . . (*Тургенев,* «Конец Чертопханова», VII).

---

§ 6. Как стихотворная речь, так и прозаическая, может быть более или менее приятною для слуха. Мы отличаем хороший, звучный стих от плохого, неблагозвучного; мы различаем плавную, легкую, гармоническую прозу от прозы некрасивой, тяжелой, негармоничной.

С этой точки зрения установилась и оценка литературных талантов, которую не следует смешивать с оценкою таланта художественного, научного, философского, публицистического и т. д. Дело идет лишь о *внешней словесной форме,* об умении владеть стихом и прозой, о виртуозности в стихосложении и в слоге. Есть первоклассные художники, которые в мастерстве стиха и слога уступают посредственным; есть великие мыслители, пишущие тяжелым, некрасивым языком. И наоборот, иной плохой поэт оказывается блестящим стихотворцем, иной плохой мыслитель — превосходным стилистом. Но нередко оба таланта — творчества и словесной формы—совмещаются: так это было у Пушкина, у Тургенева, у Гончарова, у Чехова, у Белинского, у Добролюбова. — У Гоголя бросается в глаза неровность стиля: в одних произведениях его слог нескладен, некрасив, местами грамматически плох, в других (например, в «Мертвых душах») — он значительно лучше и нередко возвышается до удивительной стройности, силы и благозвучности (как, например, в вышеприведенном «периоде»). — Л. Толстой, один из величайших художников мира, всегда писал неправильным и некрасивым слогом. Не блещет красотами и слог Достоевского.

Но, помимо красоты или благозвучности стиха и слога, нужно иметь в виду и другие стороны речи. Это прежде всего *богатство* слов, выражений, оттенков речи, которыми владеет писатель. Можно фигурально назвать это обилием и разнообразием «красок». Все выдающиеся писатели в большей или меньшей мере обнаруживают такую способность — располагать и пользоваться богатствами родного языка. У нас в этом отношении первые места принадлежат Пушкину, Тургеневу, Гончарову, Писемскому, Л. Н. Толстому, Герцену, Чехову. Другая, также очень важная сторона, — это *точность* выражения, не допускающая неправильного понимания того, что говорит писатель. — Пушкин и Лермонтов в стихах и в прозе, Гоголь, Тургенев, Гончаров, Писемский и др. в прозе достигали той степени точности выражения и изображения, дальше которой, казалось, нельзя было идти. Но Л. Н. Толстой пошел еще дальше: он сумел найти ясные и точные выражения для мельчайших и сложнейших движений души человеческой. В этом отношении отчасти соперничает с ним (но только в узкой сфере ненормальных, болезненных душевных явлений) Достоевский.

Наконец есть и еще одна сторона словесной формы, которую следует принять в соображение. Это — *сжатость* изложения. Не все (даже из числа великих писателей) обладают этим драгоценным качеством. У нас в высокой степени обладали им Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Чехов. Другие, и прежде всего Л. Н. Толстой, Достоевский и Гончаров, писали далеко не сжато, у них много растянутости, повторений, длиннот. Толстой достиг значительной сжатости только в некоторых произведениям позднейшего времени, как, например, в «Смерть Ивана Ильича», «Крейце-

рова соната», «Чем люди живы» и др. Писемский дал образцы сжатости в некоторых очерках из народного быта («Плотничья артель», «Питерщик»).

Этим термином «сжатость» обозначается явление более сложное, чем это может показаться на первый взгляд. Внешняя форма тесно связана с внутренней, с самим процессом мысли. Суть дела сводится здесь к *сгущению* самой мысли и к воплощению ее в соответственную форму, которая, однако, вовсе не сжимает мысль, не укорачивает ее, а только служит внешним знаком ее напряженности, ее интенсивности. Слов мало, но каждое слово говорит много. На нескольких страницах сказано столько, что, при пространном изложении, содержание растянулось бы на десятки или даже сотни страниц. Но если в самом деле это сделать, растянуть, то выйдет разжижение мысли.

Образцами *сгущения мысли* служат у нас такие вещи Пушкина, как «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», рассказы в прозе (в особенности «Арап Петра Великого»), «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души», «Шинель», «Старосветские помещики» Гоголя, большинство романов и повестей Тургенева и рассказов Чехова [1]) — Во французской литературе великим мастером «сгущения мысли» был Мопассан.

Эти художники обладали великим искусством творить так, чтобы, по выражению поэта, «словам было тесно, а мыслям просторно».

---

§ 7. **Стиль.** Слово «стиль» (гр. στύλος, лат. stylus — заостренная палочка, которою древние писали на дощечках, покрытых воском; метонимично — *стиль, слог)* часто употребляется — как синоним слова «слог». Можно сказать, напр., вместо «слог Карамзина» — «стиль Карамзина». Но тот же термин употребляется нередко в несколько ином, более узком значении. А именно, под «стилем» понимают не всякий слог, а только такой, который подвергся искусственной обработке, при чем эта искусственность может быть непреднамеренной. При такой обработке натуральные особенности слога писателя, как положительные, так и отрицательные, выступают с большей отчетливостью: писатель, намеренно или ненамеренно, усиливает их, «подчеркивает», «*стилизует*» свой слог. Стилизация слога может быть более или менее значительной Очень ярко выступает она, напр., у Карамзина (в особенности в «Истории Государства Российского»), у Гоголя (преимущественно в «Мертвых душах»), в прозе Пушкина, у Герцена, у Боборыкина

Если натуральный слог писателя принадлежит к аналитическому типу, то в стилизованном виде этот тип выступит с боль-

---

[1]) У последнего в этом отношении поразительны рассказы «Крыжовник». «Человек в футляре», ««Архиерей» и нек. др.

шею яркостью: писатель будет последовательно разлагать свою речь на короткие фразы. Если натуральный слог писателя принадлежит к синтетическому типу, то в стилизованной форме эта особенность обнаружится стремлением, по возможности избегать коротких фраз, писать сложными и составными предложениями, периодами.

К числу особенностей слога относятся и те, которые называются *лексическими* (словарными). Так, напр., есть писатели, обнаруживающие пристрастие к иностранным словам и терминам («генерация» вместо «поколение», «эволюция» — «развитие», «нюанс» — «оттенок», «демонстрировать» — «доказывать», «спекуляция» — «умозрение», «эрудиция» — «ученость, образованность» и т. д.). Стилизованная речь таких писателей обычно пестрит множеством иностранных слов, которые с удобством можно было бы заменить русскими. — Противоположная черта, это — склонность к *неологизмам*, т.-е. к составлению новых слов из корней родного языка. Пока такие слова еще не вошли во всеобщее употребление и являются новшеством, они придают языку писателя характер стилизованности. Когда же они станут обычными, общепринятыми, то этот отпечаток исчезнет. Так, в свое время Карамзин ввел ряд новых — русских — слов, каковы «промышленность», «будущность» и др., и они были одним из признаков или особенностей стиля Карамзина; в настоящее время они уже не производят на нас такого впечатления, потому что для нас это — слова обиходные, привычные. — К числу особенностей стиля нужно отнести и невольное введение в речь оборотов, несвойственных нашему языку, заимствованных из иностранных языков, чаще всего из французского. В последнем случае их называют «галлицизмами» (от имени «Галлия» — Франция) Таких оборотов довольно много у Пушкина, у Герцена, у Л. Н Толстого. Вот несколько примеров:

«Он имел именно тот ум, который нравится женщинам: *ум приличия* и *наблюдения*...» (Пушкин, «Метель»). — «Он приехал... в свои поместья, находившиеся *по соседству деревни* Марьи Гавриловны» (там же) [1]). — «На другой день... мы спрашивали уже, жив ли еще поручик, как сам он явился между нами, мы *сделали ему тот же вопрос*» (Пушкин, «Выстрел»). — «*Я увидел необходимость* переменить разговор...» (Пушк, «Капит. дочка», XI) [2]). — «... Я испытывала новое для меня чувство гордости и самодовольства, когда *входя* на бал, все глаза обращались на меня...» (Л. Н. Толстой, «Семейное счастье», ч. II, гл. II). —

---

[1]) В таких выражениях род. пад. не в духе русск. яз. (это французский оборот). Мы скажем: по соседству *с деревней, приличный и наблюдательный* ум.

[2]) «*Сделать* вопрос» (вм. *задать*), «*увидел* необходимость» (вм. увидел, что необходимо...) отзываются французским словосочетанием.

«*Накурившись*, между солдатами завязался разговор» (Л. Н. Толстой, «Хаджи Мурат», II) [1]).

Упомянем еще об *архаизмах*, т.-е о словах и формах, взятых из старого русского и из церковно-славянского, напр., *вежды*, *врата*, *десница*, *длань* и т. д., а также о словах, хотя и принадлежащих современному языку, но уже устарелых, выходящих из обихода, напр., *сей*, *оный*, *вотще* и др Если писатель введет в свою речь этого рода слова и формы, то это будет одною из особенностей его стиля, — придаст ему особый колорит.

[1]) «Вольное» деепричастие, как во французском

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Словарь важнейших терминов теории словесности.

Аллегория (гр. ἀλληγορία — иносказание) принадлежит к числу тропов и может рассматриваться как разновидность метафоры: имея в виду изобразить или охарактеризовать предмет А, поэт, не упоминая о нем, говорит о другом предмете Б, рисуя его в таких чертах, которые дают нам возможность угадать, что дело идет именно о предмете А. — Чем отличается аллегория от синекдохи и метонимии? Тем, что между двумя предметами, А и Б, нет никакой связи, — это предметы совершенно разные, между тем как в синекдохе Б есть часть А или, наоборот, Б — целое, А — его часть, в метонимии Б есть принадлежность А, место, где находится А и т. д. Яркими образчиками аллегории служат евангельские притчи, а также басни (говорится о животных или о растениях, а подразумеваются люди).

Антитеза — сопоставление слов с противоположными значениями, напр., *добро* и *зло, черное* и *белое, свет* и *мрак*. В лирике антитеза содействует осуществлению внутреннего гармонического ритма. Так у Лермонтова:

Но спят усачи-гренадеры
В долине, где Эльба шумит,
Под снегом холодной России,
Под знойным песком пирамид..

(«Воздушн. корабль»).

Теплой заступнице мира *холодного...*
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную...
(«Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»)

У Державина:

Я — царь, я — раб, я — червь, я — бог!

(Ода «Бог»).

Архаизмы — старинные или устарелые слова и грамматические формы. У нас они берутся из церковно-славянского и из старого русского. Архаизмы служат для стилизации слога и нередко получают художественное значение. — Примеры: «... и *виждь* и

внемли . . .» (Пушк., «Пророк»). — «. . . *И аз, иже* кровь в непрестанных боях за *тя аки* воду *лиях* и *лиях* . . .» (А. К. Толстой. «В. Шибанов»).

Варваризмы — слова, взятые без особой надобности, из чужих языков (напр., в XVIII веке говорили «*виктория*» вместо «победа», «*фортеция*» вместо «крепость», «*баталия*» вместо «сражение»), выражения, буквально и неуклюже (а иногда и нелепо) переведенные с иностранного (напр., «*Драгие смеянные*» — буквальный перевод франц. «Précieuses ridicules» (т.-е. «Жеманницы»), заглавие пьесы Мольера), слова, составленные из чужих слов с прибавлением русских суффиксов и окончаний (вроде «респектабельность», «интервьюировать» и т п.). Но, разумеется, когда такие слова входят в обиход языка и становятся привычными, то они теряют характер варваризмов. Так случилось со словами «цивилизация», «реагировать», «интеллигенция», «сентиментальность», «постулировать» и мн. др.

Галлицизмы — слова и обороты, заимствованные из французского языка.

Гипербола (гр. ὑπερβολή — преувеличение) принадлежит к числу так назыв. «*фигур*» (см. ниже под этим словом), — намеренное или невольное преувеличение, нередко доходящее до крайности. Гиперболические выражения весьма часто встречаются в обыденной речи, напр., «*тысячу раз* говорил я вам, что . . .», «я приведу вам *миллион* доказательств . . .», «желаю вам прожить еще *100 лет* . .» и т. п. — Гиперболами изобилует стиль Гоголя, напр., «шум от перьев (в канцелярии) был большой и походил на то, *как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссхошими листьями* . . .» («Мерт. души»), — «Стук поварских ножей на генеральской кухне *был слышен еще близ городской заставы* . . .» («Коляска»); в повести «Невский проспект» упоминается о мальчишках, «бегущих *миллионами* по Невскому проспекту».

Драма *(драматическая форма)* — это такая форма художественных произведений, которая отличается тем, что автор устраняет себя — как повествователя, рассказчика и предоставляет выведенным лицам обнаруживаться самим в речах, разговорах, поступках. — Термин взят из греческого языка, где слово δράμα («действие») означает театральное представление. — Драма делится на *трагедию* и *комедию*.

Искусство (в тесном смысле, т.-е. за вычетом лирики), или **художественное творчество,** есть процесс мышления, орудующий *образами* и в них же воплощающий свои результаты или итоги.

Лирика есть творчество, основанное на эмоциях, вызываемых действием гармонического ритма.

Литература — совокупность произведений человеческого слова, закрепленных письменностью или печатью. Литература есть часть *словесности,* понятие которой охватывает произведения не только письменные и печатные, но и устные, как, напр., народные песни.

сказки и т д. — Из этого, конечно, не следует, что, если записать и напечатать любое произведение устного творчества (напр., народную былину), то оно непременно превратится в произведение литературное. Необходимыми условиями возникновения литературы и ее отличительными признаками служат: 1) появление отдельных писателей, 2) возникновение читающей публики, т.-е. той среды, которая предъявляет спрос на произведения писателей, 3) образование литературного языка, 4) возникновение и разработка различных литературных форм и направлений. — Иногда бывало, что произведение устного творчества становилось, будучи записано, принадлежностью литературы, в силу особых достоинств его или его национального значения. Так это случилось в античные времена с поэмами Гомера.

Литотес (гр. λιτότης — малость, незначительность) — «фигура» (см. это слово), противоположная гиперболе: намеренное или невольное умаление, преуменьшение, уничижение. Сюда можно отнести выражения вроде. «без году неделя», «жизнь человека — один миг», «ни зги не видать», а также разного рода уменьшительные, как, напр., «страстишка», «умишко», «людишки» и т п.

Метафора (гр. μεταφορά — «перенесение») — слова и выражения, взятые не в прямом, а в переносном смысле, основанном на сравнении, при чем необходимо, чтобы они — в других случаях — сохраняли и прямое значение. Напр., *«золотое сердце», «тяжелое горе»* — это метафоры, ибо те же слова сохраняются и в прямом значении — в таких выражениях, как, напр., «золотая монета», «тяжелый камень» — Метафора принадлежит к числу наиболее распространенных тропов.

Метонимия (гр. μετωνυμία — замена одного имени другим) есть троп, состоящий в том, что предмет А, о котором идет речь, заменяется другим, Б, так или иначе с ним связанным. Важнейшие случаи метонимии: 1) предмет Б означает *место* (дом, город, улица, театр, комната и т. д., напр., «весь *дом* переполошился», «пошла писать *губерния*»), 2) Б означает *время* («тяжелый *год*», веселый *день*» и т. п), 3) Б означает *орудие, орган* («искусное *перо*», «светлая *голова*», «доброе *сердце*»), 4) Б — одежда, костюм, шляпа и пр. («чуйка», «пиджак» вм. человек в чуйке, в пиджаке»), 5) Б — имя автора (вместо указания на его произведения, напр , «изучать *Аристотеля*», «читать *Гоголя*»).

Неологизмы — новые слова, искусственно составленные, сочиненные, напр., *пароход, паровоз, конка, проштрафиться, стушеваться* (последнее введено Достоевским), *пережиток, зарапортоваться* и мн. др.

Поэзия. Как процесс мысли, «поэзия» означает мышление *образами* и противопоставляется *прозе,* как мышлению без-образному. В этом широком смысле, термин «поэзия» есть синоним термина «искусство». — В более узком значении поэзия понимается как одно из искусств, именно то, продукты которого воплощаются *в слове:* поэзия — *исскуство словесное.*

Поэма — произведение образного и образно-лирического творчества, преимущественно в стихотворной форме, но иногда и в прозаической (нестихотворной), отличающееся более или менее значительным размером. Так, «Илиаду» и «Одиссею» называют «поэмами» Гомера, «Песнь о Роланде» также — поэма, равно как и «Слово о полку Игореве». Гоголь назвал «Мертвые души» поэмою. При малом размере, этого рода произведения не принято называть поэмами: их называют обыкновенно *балладами,* иногда *песнями* (напр., «Песнь о вещем Олеге» Пушкина).

Проза, как процесс мысли, есть *мышление без-образное,* т.-е. орудующее *понятиями* и *представлениями,* не имеющими силы поэтического образа, и противопоставляется поэзии (искусству), как мышлению образами.

Проза, в смысле внешней, звуковой формы речи, противополагается *стиху* (стихотворной форме). Прозаическая речь есть речь «свободная», — ее ритмические элементы не связаны и не упорядочены правилами стихосложения

Роман — более или менее значительное по объему произведение образного искусства *в эпической форме,* обыкновенно в прозе, иногда в стихах (напр., «Евгений Онегин» Пушкина), воспроизводящее либо всю жизнь главных лиц, либо большую и важнейшую ее часть. — Если же изображена не вся жизнь, или значительная часть ее, а только один эпизод, то принято такое произведение называть не романом, а *повестью.* Обыкновенно повесть и по объему меньше романа, но это не обязательно (иногда повесть растягивается на целую книгу и оказывается объемистее иного романа).

Сатира — поэтическое произведение, осмеивающее или бичующее пороки людей, выставляющее темные, отрицательные стороны жизни, упадок нравов и т. д. Под понятие сатиры подойдут произведения, написанные, как в эпической, так и в драматической форме, напр., «Мертвые души» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Губернские очерки» и другие произведения Салтыкова (Щедрина). — Различается разновидность сатиры — *лирическая сатира* (напр., «Дума» Лермонтова («Печально я гляжу на наше поколенье»), некоторые стихотворения Пушкина, Некрасова и др.)

Символ. Символические образы. В обширном смысле *символом* называется всякий *знак* (звук, жест, слово, образ, научный термин и т. д.), который способен вызвать в нашем сознании какое-либо представление, понятие, чувство, настроение, идею, — в силу того, что психическая ассоциация между данным знаком и тем, что он обозначает, давно упрочена, установлена и общепринята. Так, в русском языке звукосочетание *д-о-м* есть символ *понятия* «дом», во французском для того же понятия символом служит звукосочетание «maison». Иначе говоря, во всяком слове отношение его *звуковой формы* к его *лексическому значению* — символично.

В математике знаки $+$, $-$, $\sqrt{}$ и др. суть символы соответственных математических понятий.

В тесном смысле (в искусстве) символами признаются лишь те образы, которые взяты из области, более или менее далекой от обозначенных ими представлений, понятий, идей, чувств. Если же образ принадлежит к тому же порядку явлений, к которому относится то, что он обозначает, если знак и обозначаемое им так или иначе, фактически или логически связаны между собою, то этот образ или знак уже нельзя признавать символическим. Поэтому в искусстве образы, подводимые под понятие *синекдохи* или *метонимии, — не символичны.* Напротив того, всегда *более или менее символичны* образы, имеющие значение *метафоры* и, в особенности, *аллегории. Тип,* как художественный образ, сам по себе не символичен· он сам взят из той же группы, на которую простирается его обобщающая сила. Плюшкин — тип всех скряг, но вовсе не символ скупости. Илья Ильич Обломов — не символ «обломовщины»: он сам взят из среды той же «обломовщины» Другое дело — Демон Лермонтова: он вовсе не тип всех демонов, каких создавало мифологическое творчество народов, а, именно, образ символический: то, что он «обозначает», принадлежит к области человеческой психологии, — человеческих переживаний, страстей, идей и т. д.

Расстояние между знаком и обозначаемым может быть более или менее велико, их фактическая или логическая связь может быть более или менее тесна или ясна. Оттуда — разные степени символичности. Чем расстояние между ними больше, чем связей между ними меньше, тем больше шансов имеет образ — стать символическим, — тем легче поддается он символическому толкованию.

Синекдоха (гр. συνεκδοχή — «сообозначение», «подразумевание») — троп, состоящий в том, что одно представление служит способом обозначения другого, при чем между ними есть внутренняя связь, по существу, напр., одно есть часть другого, или, наоборот, одно — целое, а другое — его часть, или первое есть особь (индивидуум), а второе — группа. Так, в латинском слово *fretum* (залив) нередко означало *mare* (море), слово *tectum* (крыша) выражало *domus* (дом), слово *dies* (день) — *tempus* (время, напр., у Сенеки· veritatem *dies* aperiet — истину откроет день [время]); у нас *лето* или *зима* вместо *год* в выражении «сколько лет, сколько зим!», — *голова* вместо целого животного («20 *голов* скота») и т. д. — Все это — «часть вместо целого». Обратный прием — «целое вместо части» обыкновенно является в виде употребления родового понятия вместо видового, напр., «смертные» вместо «люди», «художник» вместо «скульптор», «охотиться *на зверя*» (при чем подразумевается не всякий зверь, а, напр , только волки или медведи). Путем такой синекдохи образовалось слово «человек» в значении «лакей».

Словесность — совокупность всех произведений мысли, как прозаических, так и поэтических, если они получили окончательное выражение в словесной форме (а не другой, напр., живописной, скульптурной и т. д.). — Словесность делится на *устную* и *письменную*. Вторая иначе называется «литературой».

Слог — манера выражения мысли словом, свойственная тому или другому писателю.

Стиль — слог, характерные особенности которого выражены с особливою яркостью, — «стилизованный» слог.

Схема. Схематические образы. — Схемою называется упрощенное, сделанное в общих чертах изображение какого-либо предмета (все равно — словами, или рисунком, или каким бы то ни было другим способом) Под такую схему подойдут все предметы того же порядка; а если иные из них и не подойдут, то, по крайней мере, могут легко ассоциироваться с нею — В искусстве *схематическими образами* называются те, которые составлены из черт, принадлежащих всей группе данных явлений, при чем устранено все (или почти все) конкретное, индивидуальное: это — образы *обобщенные*.

Тип. Типичные образы. *Тип* есть отдельное (индивидуальное) явление, в котором черты, присущие всей соответствующей группе и для нее характерные, выражены с особенною полнотою и яркостью. — В искусстве «типичными образами» называются те, которые, будучи совершенно конкретными, индивидуальными, являют черты, характеризующие всю группу. Типичный образ, в противоположность схематическому, не есть образ обобщенный. Но его, по праву, следует назвать образом *обобщающим*. По типичному образу, как бы он ни был индивидуален, мы можем судить обо всей группе, к которой он относится. — Тип есть разновидность синекдохи.

Тропы (гр. τροπός — оборот) — приемы мысли, состоящие в том, что слово с известным значением берется вместо слова с другим значением, — и это служит не только способом изображения, но и — создания нового слова и нового понятия. Тропы, это — приемы художественного (поэтического) мышления и образуют — в языке — элементарную или зачаточную форму поэзии. Их следует отличать от так назыв. «*фигур*» (см. ниже), которые служат лишь способом выражения уже готовой мысли и разных настроений, между тем, как тропы обладают творческою силою — создавать мысль, развивать и углублять ее.

Важнейшие тропы: *синекдоха, метонимия, метафора* с их разновидностями.

Фигуры — приемы словесного выражения, служащие для более яркого, сильного, иногда эффектного проявления мысли, чувства, настроения с их оттенками. Таковы, напр., вопросительные обороты вместо утвердительных («неужели вы поверите этому?» вместо «вы не должны верить этому»), антитезы (см. под этим сло-

вом), восклицательные обороты, повторение одних и тех же слов и т. д.

Эпитет — *определение* (в грамматическом смысле, большею частью прилагательное, часто существительное, иногда причастие), которое, в силу традиции, условно считается постоянною, характерною принадлежностью предмета, хотя это сплошь и рядом и не согласуется с действительностью. Так, *степь* обычно называется «зеленою» (что не оправдывается, если иметь в виду зимнюю картину степи), *море* — непременно «*синее*» (оно часто бывает зеленым, серым и т. д.), *поле* обязательное — «*чистое*» (оно бывает и грязным), девушка обычно именуется «*краса*-девица», да еще *чернобровая,* с очами непременно либо *карими*, либо *черными* и т. д. — Эпитеты — это ходячие, стереотипные определения, свойственные по преимуществу народной поэзии. Это — шаблон, трафарет, свидетельствующий о неумении или неохоте наблюдать живую действительность в ее разнообразии, в ее оттенках. Художественное значение эпитетов — лишь относительно.

Эпопея — большая поэма, героическая или бытовая, составленная из отдельных поэм эпизодического характера, слитых более или менее искусно (а иногда и неискусно) в одно связное целое. Таковы «Илиада», «Одиссея», «Магабхарата», «Рамаяна», «Шахнамэ» и др.

Эпос — *(эпическая поэзия, эпическая форма).* Под именем «*эпоса*» объединяются все те поэтические произведения, в которых автор *не устраняет* себя, как повествователя и истолкователя, и ведет рассказ от своего имени, или же передает эту роль рассказчика другому лицу, которое является как бы заместителем автора. Эпическая форма противоположна драматической, где автор устраняет себя, как рассказчика. Следовательно, эпическая форма есть форма *повествовательная.*

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие . . . . . .

Введение 3

§ 1. Словесность. Поэзия и проза, как элементы мысли 3

§ 2. Искусство. Его деление на виды и разновидности 4

§ 3. Лирика (искусства лирические) 5

§ 4. Соединение в одном целом различных искусств (художественный синкретизм 7

§ 5. Эстетическое чувство и лирическая эмоция. 8

Глава I.

Формы образной и образно-лирической поэзии 12

Глава II

Словесная лирика. Разновидности лирической поэзии 27

Глава III.

Приемы поэтического творчества 33

Глава IV.

Обобщающая сила художественных образов. Их деление на три разряда: схематические, символические и типичные. 53

Глава V.

Виды и формы прозы 58

Глава VI.

Методы и приемы прозаического мышления 63

Глава VII.

Стихотворная и прозаическая речь 66

Приложение.

Словарь важнейших терминов теории словесности 89