

ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ЛИТЕРАТУРНАЯ СЕКЦИЯ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ARS POETICA

СБОРНИКИ ПОДСЕКЦИИ
ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

I

МОСКВА
1927

МОРФОЛОГИЯ НОВЕЛЛЫ

Gestaltenlehre ist
Verwandlungslehre
Goethe.

1

В области художественной прозы всякие жанровые разграничения и определения представляют большие и принципиальные трудности. Номенклатура, которой пользуются авторы, а вслед за ними и критики, не связана со значениями настолько точными, чтобы можно было говорить здесь о какой-либо твердой традиционной терминологии. Так обстоит дело не только в практике русской речи, но и в практике других европейских языков, (см. мою статью „Повесть“ в Литературной Энциклопедии изд. Френкеля. Т. 2. 1925). Роман, повесть, рассказ, новелла — все это обозначения, применяемые к литературным явлениям, с одной стороны, весьма разнородным, с другой же, во многих отдельных случаях, настолько близким и сходным друг с другом, что жанровые грани между ними или становятся совершенно зыбкими или вовсе сходят на нет. Многие романы свободно могут быть обозначены как повести и обратно, повести как рассказы, и повести и рассказы как новеллы. Гораздо исключительнее случаи, когда мы можем колебаться между характеристиками данного произведения как романа или как рассказа и новеллы. Логическое расстояние здесь уже настолько велико, что оно дает нам основания говорить как бы о двух пределах художественной прозы, о двух предельных жанрах. Можно было бы впрочем наметить тут еще и некоторые запредельные величины: с одной стороны, художественную хроник у (какой является, в сущности, „Война и Мир“, или „Соборяне“, имеющие, кстати, именно такой подзаголовок!), с другой же стороны — анекдот, как некото-

рое сюжетное целое, еще, так-сказать, недоработанное до новеллы.

Однако, сказать, что рассказ или новелла есть краткая повесть, роман — длинное повествование, значит сказать еще очень мало. И вряд ли были бы продуктивны попытки статического установления здесь определений по размерам (по среднему числу букв, слов, страниц „от — до —“). Сами по себе в художественной форме ни романа, ни новеллы такие числовые нормы ничего бы не выяснили уже в силу их принципиальной здесь неопределенности. О предельных жанрах романа и новеллы мы говорим как об идеальных нормах, указующих направление в котором развивается повествование, или основной принцип, по которому оно строится. Роман и новелла, взятые как понятия, суть два типа организации повествования. Отношение между ними есть отношение экстенсивного к интенсивному, распростирающегося к сосредоточивающемуся. Роман распростирается вширь, стремится охватить возможно больше и, переходя за положенный предел, он легко обращается в хронику. Новелла стремится к краткости, к сжатию, и за положенными ей пределами стоит анекдот. Центробежные силы как бы владеют романистом, новеллистом — центостремительные. Однако и тут и там есть центр, есть органическое ядро, без чего не могли бы мыслиться нами ни те ни другие силы. Отсутствие и забвение такого органического центра в романе делает его, в лучшем случае, хроникой, обнаженность ядра в новелле низводит ее до степени простого анекдота (что не раз наблюдается хотя бы у Боккаччо)¹⁾.

¹⁾ В таких характеристиках мы отправляемся от того, что — между новеллой и романом, идем как бы изнутри сложного, но трудно дифференцируемого класса художественных повествований. Обратно, идя от явлений, стоящих за периферией романа, мы могли бы характеризовать его как сжатие, как художественную интенсификацию, скажем, хроники; и, с другой стороны, исходя, скажем, из анекдота, как своего рода обнаженного ядра новеллы, характеризовать последнюю как разворачивание, как художественную экстенсификацию анекдота. Но этот путь вывел бы нас за пределы рассматриваемого класса эпических форм, ибо ясно, что жанры художественной хроники и анекдота ни в каких эмпирических случаях не могут совпадать, как явления существенно различные. (Только цепь, т.е. много, анекдотов могут составлять хронику). Впрочем, отношения новеллы к анекдоту и романа к хронике сами по себе являются существенной и важной проблемой, которая заслуживает особого рассмотрения.

Экстенсивность романной структуры обуславливает то, что художественно она представляется менее значимой в ряду других элементов романа, как целого, чем соответственно структура новеллы в ряду ее элементов. Никакой роман не может и не должен быть рассчитан на полное единство эффекта, ибо роман есть книга для длительного чтения „про себя“, которое можно перервать, закрыв книгу и занявшись другим делом, а потом вновь вернуться и читать дальше, не с полной отчетливостью помня все предшествующее: в самом художественном восприятии мы имеем здесь всегда ряд впечатлений, ушедших в прошлое, как неотъемлемый конститутивный компонент этого восприятия. Читая, кое-что помним, кое-что забываем, а кое-что временно отодвигается за завесу забвения, чтобы всплыть в нужный момент.

Напротив, новелла, как короткий рассказ, рассчитана на непрерывность и единство эффекта, на прочтение (или прослушание) „в один присест“, словами Эдгара По. Новелла обозрима единым актом, и эта обозримость постулирует специфическую структурность новеллы, вследствие чего архитектоника в ней должна рассматриваться как не только не безразличный, но как существеннейший момент ее организации.

Но если сама структура в словесном искусстве не мыслится нами в отрыве от смысла (ибо слово есть носитель смысла) то, следовательно, общая структура и общий смысл в новелле должны взаимно обуславливать друг друга. Тем самым, новелла должна одновременно определяться и со стороны своего сюжета и со стороны формы его изложения. То и другое вместе и образуют структуру новеллы.

Очевидно, что эта структура прежде всего должна быть замкнута, ибо под новеллой мы разумеем не часть другого целого, но само художественное целое. Новелла должна обладать замкнутым смыслом, замкнутым сюжетом. Каков же может быть замкнутый сюжет в коротком рассказе?

Сюжет повествования всегда есть жизнь. Сама по себе всякая жизнь замыкается моментами рождения и смерти. Однако, если бы мы определяли только этими моментами и замкнутость сюжета, то нам пришлось бы зачислить в категорию законченных художественных повествований разве только одни био-

графии. Нет, жизнь, как сюжет, всегда есть преобразованная жизнь. Сюжет есть образ жизни. И дело тут не в развертывании всей данной жизни от начала ее до конца, но в развертывании ее как сюжета, в раскрытии ее сюжетного смысла. Повторяю: сюжет всегда есть преобразование жизни, как сырого материала. („Детские годы Багрова внука“ не обладают сюжетом, но им обладают „Детство — Отрочество — Юность“ Толстого). Структура сюжета есть структура сюжетного смысла, замкнутость сюжета есть замкнутость жизни, уже преобразованной в сюжет, жизни, получившей сюжетный смысл. И прежде всего сюжет есть отбор. Не всё в жизни на потребу сюжету. Да и немыслимо воспроизвести в повествовании всю жизнь. Важен *sui generis* смысл жизни, и в художественном целом он должен быть дан в полноте и замкнутости — иначе не будет художественного целого.

Краткость новеллы, как замкнутого рассказа, следовательно, требует и особого, своего специфического сжатого, интенсивного сюжета. Чистая форма замкнутого рассказа это — повествование об одном событии. Представим себе теперь это событие таким, чтобы оно включало в себя целостный смысл данной жизни, ее тотальность. Единство события, сопряженное с тотальностью сюжета — таков тот признак, который мы положим в основу некоторого типа коротких повестей. Этот тип замкнутого рассказа, условно обозначаемый нами как новелла, мы и рассматриваем в настоящей статье.

Словесное искусство живет во времени. Обособляют и замыкают новеллу структурные моменты начала и конца. Начало и конец сюжета не суть непременно рождение и смерть его героя. Рождение и смерть самого сюжета, как особого смыслового целого, — вот о чем мы должны говорить здесь. Но новелла замыкается не только своим сюжетом, она замыкается также и изложением своего сюжета. Изложение имеет свои начало и конец, и их смысловое содержание может и не совпадать с сюжетными началом и концом. Более того: в новелле, как и во всяком повествовании, мы должны различать всю последовательность движения сюжета и последовательность его изложения. Первая условно обозначается иногда как диспозиция, вторая как композиция в произведении.

Ясно, что художественная структура новеллы органически связана с ее композицией, с техникой изложения, т.-е. разворачивания ее сюжета.

Обратимся предварительно к строению самого новеллистического сюжета, как своего рода материала (*Stoff*) новеллы.

Срединную часть сюжета, очевидно, должно занимать само единое событие, сюжетное ядро, составляющее предмет повествования. Оно должно обладать такими свойствами, чтобы по нему можно было судить о целостной жизни, замкнутой в данный сюжет. Оно должно находиться в определенной внутренней связи и с прошлым и с будущим этой жизни. В общем, оно должно, в той или иной мере, вытекать, обуславливаться, определяться прошлым и, соответственно, обуславливать и определять будущее. Жизнь концентрируется вокруг события. Прошрое и будущее естественно образуют крайние части сюжета: начальную — предваряющую, дающую смысловую подготовку событию, и конечную — заключающую, дающую смысловое завершение событию, или указывающую на последствия его для дальнейшей жизни. В немецком языке существуют два удобных термина для этих крайних членов сюжета: *Vorgeschichte* и *Nachgeschichte* ¹⁾.

Сами по себе эти крайние члены далеко не всегда даны в новеллистическом сюжете, но потенциально они всегда существуют, раз сюжет обладает тотальностью. В одном только случае — совпадения сюжетного ядра со смертью героя — сюжетный эпилог (*Nachgeschichte*) может поглощаться срединной частью, самой „*Geschichte*“, сюжета.

Но сюжет, как таковой, мы извлекаем уже из самого текста новеллы. Ведь из ее изложения мы и узнаем о ее сюжете. Нам нетрудно его выделить, потому что его последовательность есть причинно-временная последовательность самой жизни. И потому структура его (диспозиция) и не представляет для нас особого интереса. Проблема новеллической структуры встает во всей силе, как только мы перейдем к разворачиванию сюжета, к приемам его изложения и к его композиции.

¹⁾ Эквивалентные русские термины трудно подыскать. Только в некоторых случаях можно, пожалуй, предложить именовать первое — сюжетным прологом, второе — сюжетным эпилогом.

Сюжетное ядро новеллы чистого типа составляет одно событие, ибо новелла как короткий рассказ рассчитана на единство и непрерывность восприятия. Сообразно с этим должна строиться композиция новеллы и ее изложение. Все должно быть направлено к тому, чтобы внимание слушателя (resp. читателя) было все поглощено ходом повествования, чтобы впечатление от новеллы было единым и бесперерывным. Внимание должно быть захвачено и напряжено, как тетива натянутого лука. Но должна быть рука, которая натягивает тетиву, и должна быть цель, в которую попадает стрела. Только тогда акт напряжения получает свой смысл и оправдание.

Рука — рассказчик. От него зависит степень напряжения тетивы — внимания и „меткость“ рассказа. Цель достигнута — напряжение разрешено. Это две стороны одного и того же момента. Разрешение напряжения в сюжетном построении есть развязка. Соответственно: знаменующим моментом, зачинающим напряжение, будет завязка. Распространяя образ, лежащий в основе этих привычных терминов, можем обозначить само сюжетное напряжение в момент его наибольшей силы как затянутый узел новеллы. Но не в названиях дело, а в том, что три момента выдвигаются здесь на первый план. Эти три момента образуют трехчленную схему новеллы, как обладающей единством сюжетного ядра, единством события.

Подчеркиваю: это только схема, только остов, и потому определяет еще не самую новеллу, а лишь ее т. ск. голое содержание.

„Один монах, впав в грех, достойный тяжкой кары, искусно уличив своего аббата в таком же проступке, избегает наказания“ — вот содержание четвертой новеллы первого дня Декамерона. Грех монаха — завязка; но сюжетный узел затягивается только таким же грехом аббата — без того не было бы данного сюжета; результат, развязка: монах избегает наказания, уличив аббата.

Новелла эта весьма несложная, и все-таки изложение ее включает в себя ряд структурных компонентов против предпосланного ей самим автором сжатого „содержания“. Эти компоненты второстепенны для основного сюжетного стержня новеллы, но без них новеллы еще нет, а есть только одна ее схема. Выделим из них важнейшие.

Прежде всего рассказчик дает слушателям представление о монастыре—месте действия рассказа,—о монахе—герое рассказа—и о встрече его с героиней—„красивой девушкой, быть-может дочерью крестьянина, которая ходила по полям, собирая травы“. Все это по отношению к завязке суть ее необходимые факторы, ее необходимая подготовка, т.е. органический зачин изложения. В зачине этом читателю дается ряд представлений, или—скажем общо—образов, которые вводят в рассказ, экспонируются как основные факторы дальнейшего. Зачин рассказа, или его введение, и может быть обычно характеризуется как экспозиция. Для самого напряжения это еще не существенно, не с этого момента оно начинается, но этим дается повод для напряжения, его фактическое обоснование, его подготовка. Вместе с тем зачин здесь эквивалентен своего рода *Vorgeschichte* сюжета, сюжетному прологу.

Соответственным образом рассказ обладает и концовкой, эквивалентной *Nachgeschichte* сюжета, сюжетному эпилогу „Простив монаха и наказав молчать о виданном, аббат вместе с ним осторожно вывел девушку, и, надо полагать, они не раз приводили ее снова“.

Мы видим, что трехчленный сюжет замыкается с двух краев еще двумя композиционными членами, введением и заключением, зачином и концовкой. Изолированное происшествие (эпизод) вводится в контекст жизни в ее прошлом и будущем, в ее тотальности. Конечно, эта тотальность весьма и весьма относительна, если мы взглянем на сюжет рассказа с точки зрения реальной жизни ее героев. Но такая точка зрения совершенно не правомерна, ибо, повторяю, дело идет здесь только о жизни, преобразованной в сюжет, и ни о какой иной.

Легко видеть, что заключительный компонент есть, кроме того, не менее органический член всей композиции, чем и начальная экспозиция. Он, в сущности, и дает специфическое, осмысление всей новелле. Стрела попала в свою цель—новелла закончена. Она могла бы кончиться и раньше, там же где кончалась и сюжетная схема рассказа: „монах избежал наказания“. Но это можно было бы сравнить с попаданием стрелы в цель—только плашмя. Нет, она может вонзиться острием и в этом искусство рассказчика. Острота заключительного эффекта

новеллы есть ее *pointe* (острие) — технический термин новелльной композиции¹⁾.

Pointe новеллы может содержаться уже в самом материале сюжета, т.-е. присутствовать уже в самом сюжетном ряде, но может относиться всецело к изложению. Первое — вообще более примитивный случай, тогда как перенесение пуантировки в ряд изложения говорит уже об известной технике рассказчика. Что мы имеем и у Боккаччио, который оттачивает сюжетное острие вставным замечанием (от рассказчика) „и, надо полагать (*si dee credere*), они не раз приводили ее снова“ — которое по существу и пуантирует всю фразу.

Разобранная новелла представляет собой пример чистого, строгого стиля. Архитектоника здесь ясна и симметрична. Все на своем месте, ничто не сдвинуто. Смысловая структура выдержана в один лад, в одной последовательности со структурою изложения. Наконец, единичное происшествие (эпизод) здесь дано в контексте целого (образа жизни), включено в некую тотальность и потому перестает быть изолированным эпизодом.

Такие изолированные эпизоды мы найдем в изобилии и в Декамероне. Ср., напр., новеллы шестого дня. В нашей классификации они отойдут в класс анекдотов, или, если угодно сохранить за ними традиционное название новелл, то в особую группу новелл-анекдотов. Не о них сейчас речь. Правда, и наша новелла еще недалеко ушла от анекдота. Контекст целостного сюжета (образа жизни) в ней лишь намечен и совсем не развит. И все-таки, формально в ней налицо все компоненты целостного новеллистического построения, что и делает ее своего рода перво-феноменом новеллы (говоря языком Гёте), равным образом как и ту новеллу о соколе (9-я пятого дня), которую положил Пауль Гейзе в основу своей теории (т. наз. *Falken — theorie*).

Итак, напряжение линии повествования простирается между моментами завязки и развязки. Завязка подготавливается экспозицией, а развязка пуантируется концовкой.

¹⁾ Само по себе понятие пуантировки еще не говорит о функции замыкания рассказа. Внутри рассказа могут быть свои обострения, но для новелльной формы они не являются специфическими признаками, и рассмотрение их относится либо к области общей теории композиции, либо к специальному анализу конкретных произведений.

Сюжетное ядро образует эпизод, включенный в контекст *Vor- und Nach-geschichte*, т.-е. некоторого прошлого и некоторого будущего. Первое — схема изложения, второе — схема сюжета. В классической форме Боккаччевой новеллы о монахе рудиментарная *Vorgeschichte* совпадает с вводной экспозицией, сюжетный же эпилог (рудимент *Nachgeschichte*) совпадает с пуантированной концовкой. Тем самым достигается предельная экономия в распределении смыслового материала: зачин несет одновременно функции и экспозиции и *Vorgeschichte*, заключение своей пуантировкой дает специфическое смысловое наполнение содержащейся в ней *Nachgeschichte*.

3

За основной принцип композиции новеллы мы принимаем единство события. Это единое событие может быть простым — одноэпизодным, может быть сложным — состоять из нескольких эпизодов, но непременно образующих единое целое. Деление события на эпизоды всегда более или менее условно. Например, разобранный новелла Декамерона могла бы быть разбита на эпизоды: 1) встречи монаха с девушкой в саду, 2) свидания их в келье, 3) разговора монаха с аббатом, 4) свидания аббата с девушкой в келье монаха, 5) заключительной беседы аббата с монахом и выведения девушки из монастыря. И она же может быть сжата в два эпизода: свидания монаха с девушкой в келье и свидания аббата с той же девушкой в той же келье; остальные же эпизоды трактоваться как побочные. Во всяком случае, при той и при другой характеристике важно установить лишь одно, замыкаются ли эти эпизоды в единое происшествие, или приключение, что мы и имеем в данной новелле, содержание которой состоит в том, что монах и аббат совершают один и тот же грех с одной и той же девушкой, в одной и той же келье и один вслед за другим.

Или: содержание упомянутой новеллы о соколе таково: „Федериго дельи Альбериги любит, но не любим, расточает на ухаживание все свое состояние и у него остается всего один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подает на обед своей даме, пришедшей его навестить; узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым“.

Центральное событие новеллы, ее сюжетное ядро: принесение единственного и любимого сокола в жертву любимой, но не отвечающей тем же, даме. Весь остальной сюжетный материал, если и разбивается на ряд событий, то все они стягиваются нитями композиции в сюжетный центр о соколе. Эпизодов даже значительно больше, чем дано в предпосланном обзоре содержания, куда не вошла вся история о сыне дамы, его дружбе с Федеригио, его болезни и смерти — одним словом содержания здесь как будто на целый роман. И все-таки перед нами типическая новелла об одном событии, потому что все окружающие эпизоды существуют лишь применительно к нему: любовь ведет к тому, что у Федеригио остается единственная драгоценность, его сокол; сближение сына овдовевшей дамы с Федеригио ведет к тому, что сокол становится предметом желаний мальчика; заболевший мальчик уверяет мать, что он выздоровеет, если получит сокола; чтобы раздобыть сокола, дама должна посетить Федеригио, но это обязывает Федеригио ее угощением и ведет к тому, что, за неимением ничего другого, он закалывает ей на обед своего сокола; эта жертва сокола становится причиной смерти мальчика; лишенная сына дама избирает себе в мужа Федеригио, лишившегося ради нее единственной своей драгоценности — сокола. Легко видеть, что заклание сокола является действительно единым узлом новеллы, в который затягиваются все сюжетные нити, единым сюжетным ядром, вокруг которого разворачивается весь сюжетный материал.

Вот в каком смысле говорим мы о единстве события в новелле. Структурная функция этого единого события одна — функция внутреннего, органического центра, сюжетного ядра.

По обе его стороны во временной последовательности сюжета располагаются его *Vor-* и *Nach-geschichte* сюжетные пролог и эпилог. Их естественные функции — подготовка и заключение. Их естественное место в изложении — перед и после рассказа о главном событии. Так обстоит дело в обеих новеллах Боккаччо. В первой новелле *Vorgeschichte* в своей рудиментарности и сжатости легко определяется как таковая, образуя зачин новеллы; в свою очередь *Nachgeschichte* совпадает с концовкой. Что назовем мы *Vorgeschichte* во второй новелле?

Смысл этого вопроса таков: что воспринимается в новелле как некоторое прошлое по отношению к главному действию

новеллы, которое мы условно можем характеризовать как ее настоящее? Ответ на это может дать изложение новеллы и ее композиция. Самый простой прием отодвинуть часть сюжета в план прошлого — сжать его изложение по сравнению с другими частями. Как в живописи, здесь есть перспектива, только своя, временная. Но раз мы говорим о *Vorgeschichte*, как обособленном компоненте, она должна иметь какую-то границу в изложении. Эту границу можно найти у Боккаччо. Сначала идет рассказ о тщетном ухаживании и разорении Федерико, затем о сближении сына овдовевшей дамы с Федерико. Следующий же этап сюжета сразу выдвигается на более близкий план зачинающими его словами (ограничиваюсь русским переводом): „Так было дело, когда случайно мальчик заболел“ и т. д. Здесь как бы подведен итог предшествующему и начинается нечто новое, уже, так сказать, по сю сторону данной этими словами границы. Все предшествующее, тем самым, замыкается в особый компонент, дающий общую подготовку дальнейшего. Его мы и можем определить как сюжетный пролог, как *Vorgeschichte*. Смысл ее в том, что она экспонирует „как было дело“ к началу настоящего действия новеллы. (Внутри этой *Vorgeschichte* есть и свои грани, но не буду ими загромождать свое изложение). В свою очередь, эпизод болезни мальчика также подготавливает дальнейшее, но он уже настолько тесно примыкает во временной перспективе к центральному сюжетному узлу, что мы сюда его и отнесем, обозначая как завязку.

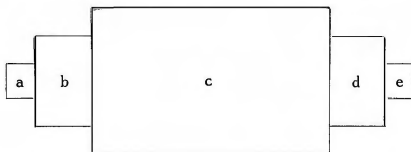
Аналогичными признаками определяется и *Nachgeschichte*. Смерть мальчика симметрически замыкает сюжетную середину, и все последующее — уговоры братьев вдовы, чтобы она вновь вышла замуж и выбор ею в мужа Федерико — соответственно замыкаются в *Nachgeschichte*.

Однако, этим не исчерпывается основная структура новеллы. У нее есть, кроме того, особые зачин и концовка. Зачин сводится к следующим словам: „... во Флоренции проживал когда-то молодой человек, по имени Федерико, сын мессера Филиппо Альбериги, который в делах войны и благовоспитанности считался выше всех других юношей Тосканы“. Концовка: „Получив в жены такую женщину, которую он так любил, став, кроме того, богачем и лучшим, чем прежде, хозяином, он в радости и веселии провел с ней остаток своих дней“.

Но в первой новелле именно эти крайние компоненты — зачин и концовку — характеризовали мы как Vor-и Nachgeschichte, только данные в рудиментарной форме. Это остается в силе и для второй новеллы, композиция которой только усложнена несколькими планами временной перспективы. В первой новелле композиция схематизируется в простую трехчленную симметрию, во второй новелле — симметрия уже пятичленная. И тут и там последовательность изложения совпадает с хронологией сюжета; выражаясь техническими терминами, композиция совпадает с диспозицией. И вот, во всех таких случаях точное выделение Vor-и Nachgeschichte почти всегда будет в той или иной мере условным, вследствие того, что даны они в общей хронологической последовательности. И здесь нам удобнее говорить просто о перспективе изложения сюжета, исходя из сюжетного ядра, как первого плана („настоящего“), и группируя все предшествующее и последующее в разных планах прошлого и будущего.

Впрочем, основная пятипланная перспектива новеллы о соколе достаточно точно может быть характеризована так: крайние компоненты изложения, зачин и концовка, содержат общие Vor-и Nachgeschichte, следующие два плана дают специальные Vor-и Nachgeschichte, наконец, вся главная часть сюжета образует план настоящего действия новеллы.

Графически можно символизировать симметрическую планировку новеллы о соколе таким образом:



- | | | | |
|-------------|---|---|-----------------|
| a | Общая Vorgeschichte | } | планы прошлого |
| b | Специальная Vorgeschichte | | |
| c | Главная часть сюжета — план настоящего. | | |
| d | Специальн. Nachgeschichte | } | планы будущего. |
| e | Общая Nachgeschichte | | |

Собственный композиционный смысл понятие *Vorgeschichte* получает в тех случаях, когда она дается не в общей хронологической последовательности изложения сюжета, но как некоторый внутренний рассказ. Тем самым *Vorgeschichte* выделяется сама собой в особый компонент, обладающий определенными функциями в структуре новеллы.

Как иллюстрацию такой новелльной композиции я возьму рассказ Мопассана „Возвращение“ — *Le Retour* (из сборника „*Yvette*“; русский перевод по изданию т-ва „Просвещение“, том 7. СПб. 1909).

Сюжетное ядро рассказа — возвращение без вести пропавшего первого мужа, после того как соломенная вдова его вышла замуж за другого и обзавелась новой семьей. Время действия рассказа занимает два дня.

Изложение рассказа таково. Мопассан сразу дает настоящее. Он экспонирует место действия — береговой морской пейзаж, прибрежную деревню, рыбацкую хижину семьи Мартен-Левек, лиц этой семьи: муж на рыбной ловле, а жена перед домом зашивает сети; девочка, лет четырнадцати, сидит у входа в сад и чинит, уже не раз чиненое, белье; другая девочка, на год моложе, качает на руках ребенка, а два мальчика, двух и трех лет, копаются в земле; молчание и тишина.

Действие начинается с беспокойного возгласа старшей девочки: „Вот он опять“ — *Le g'voilà*, — вызванного появлением незнакомца, третий раз за день показывающегося около дома. Вид у него больной и жалкий. Матери и девочкам страшно. В особенности беспокоилась мать — поясняет автор — так как она от природы была труслива, а муж ее, Левек, должен был вернуться с моря только к ночи.

Вслед за тем и вводится *Vorgeschichte*, как бы в пояснение данных экспозиции, именно двойной фамилии жены, Мартен-Левек, и простой фамилии мужа, Левек. — „Фамилия ее мужа была Левек, а ее — Мартен, их и окрестили Мартен-Левек. И вот почему: она вышла в первый раз за матроса по имени Мартен, уходившего каждое лето на Нью-Фаундленд на ловлю трески. — После двух лет супружества у нее была от него дочка, и кроме того она была на седьмом месяце беременности, когда

трехмачтовое судно Две сестры, на котором служил ее муж, пропало без вести. Ни один моряк из команды не вернулся; поэтому его сочли погибшим вместе с людьми и грузом". Продав десять лет она вышла замуж за местного рыбака, по имени Левек, вдовца с мальчиком и за три года родила ему еще двоих детей.

Vorgeschichte дана как отступление, как внутренний рассказ, чрезвычайно сжатый, как бы в ракурсе сравнительно с главной линией повествования. Мопассан как бы раздвигает завесу настоящего и показывает нечто в дали, в перспективе прошлого. Но он не исчерпал сразу весь материал этого прошлого, которое входит в сюжет новеллы, потому что впоследствии ему придется еще один раз раздвинуть завесу времени и тогда только заключить начатую Vorgeschichte.

Дальнейшее изложение возвращает нас к настоящему. Набравшись храбрости, мать вступает в резкий диалог с бродягой, который в конце-концов исчезает. День кончается возвращением Левека. „Он спокойно улегся спать, тогда как жена его все думала об этом бродяге, глядевшем на нее такими странными глазами“.

Второй день строится аналогично первому, но завязка первого дня затягивается в узел новеллы. Главным фактором этого кульминационного напряжения действия является то обстоятельство, что Левек остается дома: „Когда настало утро, поднялся сильный ветер, и моряк, видя, что нельзя выйти в море, стал помогать жене чинить сети“.

Незнакомец опять появляется, и, понуждаемый женою, Левек идет говорить с ним. Внезапный результат их разговора: муж приглашает незнакомца в дом. Мотивировка: его надо накормить, он третий день ничего не ел.

Тут центральная сцена:

„Бродяга сел и начал есть с опущенной под общими взглядами головой. — Мать стояла и смотрела на него; обе старшие девочки, Мартены, прислонясь к двери, одна с младенцем на руках, уставились на него с жадным любопытством, а два мальчика сидя в печной золе, перестали играть с черным котлом, тоже заглядевшись на чужого. Левек, усевшись на стул, спросил:“

Диалог между обоими приводит к моменту узнавания.

„Как тебя звать?“ — „Меня звать Мартен“.

„Ты здешний?“ — „Здешний“.

„Он поднял, наконец, голову, глаза его встретились с глазами женщины... и вдруг она изменившимся, глухим и дрожащим голосом произнесла:

„Это ты муженек?“ — Тот медленно проговорил: „Да, это я“.

Вслед за тем, здесь, в диалоге дается остальная часть *Vorgeschichte*.

„Второй муж спросил: „Откуда же ты взялся“?

Первый стал рассказывать: — С африканского берега. Мы разбились о риф. Трое из нас спаслись: Пикар, Ватинель и я. А потом нас забрали дикари и держали нас двенадцать лет. Пикар и Ватинель умерли. А меня взял с собой английский путешественник и привез меня в Сетт. Вот я и пришел“.

И в первом и во втором случае *Vorgeschichte* вводится в изложение для об'яснения тех или иных моментов, тех или иных данных настоящего действия новеллы. (Мы называем это вообще экспликативной (об'яснительной) функцией *Vorgeschichte*). Она вводится кроме того, не сразу вся целиком, а постепенно, приурочиваясь к пунктам, требующим об'яснения. Первый раз она об'ясняет данную в экспозиции, неполную согласованность фамилий мужа и жены, во второй раз она об'ясняет самое сюжетное ядро новеллы — факт возвращения первого мужа. Но этим не исчерпываются функции *Vorgeschichte* разбираемой новеллы. Действенность первой ее части еще особая. Об'ясняя семейные отношения героя и героини и тем входя в общую экспозицию новеллы, первая часть *Vorgeschichte* с другой стороны бросает смутный свет на появление незнакомца. Странность его поведения получает особую загадочную значительность. Об'ясняя настоящее, данное, *Vorgeschichte* указывает, на будущее, возможное. Диспозиционно входя в сюжет, она органически, как неотъемлемое звено, входит в композицию изложения, ибо она не только мотивируется развертыванием сюжета в новелле, но и мотивирует это развертывание. В общем эта последняя функция может быть характеризована как функция предвосхищения, которое может выражаться в раз-

ных степенях от очень смутного намека до вполне определенного предугадывания.

Но закончим рассмотрение нашей новеллы.

Узел затянут. Как он распутается?

„Так что же нам делать?“ — *Qué que j'allons fé?* — дважды спрашивает Левек. Мартен предлагает свое решение: „Я сделаю так, как ты хочешь. Я не желаю обижать тебя. ... У меня двое детей, у тебя трое, каждому свои. Мать? твоя ли она, моя ли она? Как хочешь, я согласен на все; но дом — он мой, мне его отец оставил, я в нем родился и на него есть бумаги у нотариуса“. — И он в свою очередь спрашивает: „Так, что же нам делать?“ — *Qué que j'allons fé?* — Левека осеняет мысль: их рас судит кюре.

Но по дороге к кюре оба мужа заходят в кафе выпить по рюмочке. И тут Мопассан обрывает свой рассказ:

„Они вошли, уселись в пустой еще комнате... И кабатчик с тремя рюмками в одной руке и с графином в другой, пузатый, жирный, красный, подошел и невозмутимо спросил:

— А! ты вернулся Мартен? — Мартен отвечал: — Да, вернулся“. (*Tiens! te v'la donc, Martin? — Martin répondit: — Me v'là!..*)

Что же дает это оборванное окончание рассказа?

Архитектоника новеллы включает в себя компоненты развязки и *Nachgeschichte*. Имеются ли они здесь налицо?

Двухдневная длительность новеллы Мопассана распределяется им на три основных сцены, или эпизода. Первая сцена (и первый день) образует завязку и зачин действия („события“), вторая (центральная) сцена — узел новеллы, третья сцена (в кафе) должна дать развязку. Мы может быть, ждали этой третьей сцены (и развязки) — у кюре, но Мопассан дает нам иное, и мы должны принять это как данность, и нам остается только осмыслить, истолковать эту данность. Архитектонически здесь все выполнено, трехчленная симметрия здесь налицо. Каково смысловое наполнение этого третьего, завершительного эпизода? Дает ли он ожидаемую развязку? — это вопрос уже другого порядка.

Все дело в том, что Мопассан ожидаемой развязки не дает, но дает он нечто вполне эквивалентное развязке. Она может быть названа неожиданной, она может быть характери-

зована даже как неполная, как своего рода умолчание, но именно в этом умолчании и заключается, конечно, сюжетный смысл рассказа. Шахматная партия может кончаться выигрышем белых или черных, но может кончаться и вничью. „Ничейный“ результат осмысляется всей предшествующей игрой, и свою очередь он осмысляет всю партию. После большого динамического напряжения все сходит на нет. Такое сведение на нет и образует смысл заключительной сцены новеллы Мопассана, и договорим до конца: в этом внутренняя пуантировка всей его композиции¹⁾.

Недоговоренность развязки не есть незаконченность рассказа, ибо законченность рассказа определяется его изложением и композицией, а не законченностью жизненного какого-то содержания, всегда фиктивного в художественном произведении.

Остается вопрос о *Nachgeschichte* новеллы.

Казалось бы, раз сюжетный узел, фактически не развязан, не может быть и речи о том будущем, которое стоит за развязкой. Но это не так. Фактической *Nachgeschichte* мы можем и не найти — ее и нет в новелле Мопассана. Но есть опять-таки некий ее эквивалент, который входит как таковой в архитектуру целого. Эта потенциальная *Nachgeschichte* дана в проекте решения всего казуса, предложенном Мартеном: поделить детей „по принадлежности“, вернуть дом ему, Мартену, а что до жены — в конце концов, он согласен и взять и уступить ее.

Итак, эта мнимо недоговоренная, неполная, незаконченная со стороны сюжета новелла, со стороны изложения и компози-

¹⁾ Позволю себе предложить такую интерпретацию этой внутренней пуантировки. Эффект неполной развязки — в том, что смысловой центр тяжести рассказа ретроспективно переносится с фактов на отношение к ним. Фактически (сюжетно) узел не развязан, но архитектурно (формально) все компоненты налицо, только место развязки заполнено особым (не — фактическим смысловым содержанием). Упраздняя фактическую развязку такого напряженного и необычного сюжета, Мопассан как бы дает ему переоценку в его фактическом содержании. Ирония рассказа в том и состоит, что необычайный конфликт в этой обыденной рыбацкой обстановке теряет всю свою необычайность, освещается серым, безразличным светом психики его героев.

ции представляет собой законченное, полное, „договоренное“ целое, технически очень усложненное сравнительно с новеллами Декамерона, но само по себе чрезвычайно простое и прозрачное. Единое необычайное событие дано здесь в контексте фактического прошлого и потенциального будущего: единство события сопряжено с тотальностью сюжета.

5

Вернемся к приему введения *Vorgeschichte* в изложение в виде внутреннего рассказа. Что дает эта перестройка хронологической последовательности сюжета для общего напряжения, для динамики новеллы?

Несколько перефразируя формулировку немецкого стилистика (Rich. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*. 2. Aufl. § 176) применительно к нашей номенклатуре, скажем вообще, что завязка обуславливает напряжение, узел содержит его, развязка разрешает его. Такова естественная схема напряжения новеллы.

Высшую вершину напряжения мы называем кульминацией. Ясно, что вершин может быть и не одна, а две, три или несколько в рассказе, и из них не всегда легко указать с точностью высшую. В новелле о соколе она очевидна — принесение сокола в жертву даме, но точно указать ее место в новелле о согрешившем монахе, я бы затруднился. Зависит это прежде всего от самой манеры изложения, от его стиля, но существенную роль играет здесь и композиция в тесном смысле. Боккаччио не дает в этом отношении достаточно ярких и показательных иллюстраций. Его новеллы, в этом смысле, являются обычно просто занимательными рассказами, не бьющими на особые эффекты напряжения, почему оно и стоит здесь в зависимости, вообще говоря, от данных самого сюжета (как, напр., в новелле о соколе). Конечно, и в „Возвращении“ Мопассана сюжет сам по себе достаточно напряжен, но уже на этом примере видно, как много здесь должно быть отнесено на счет техники самого рассказчика.

Представим себе рассказ Мопассана иначе скомпонованным. Пускай построен он будет диспозиционно.

Сначала рассказчик сообщит всю *Vorgeschichte* о муже, пропавшем без вести, о пребывании его у дикарей, о вторичном

замужестве жены его и, наконец, о возвращении его на родину. Напряженность ситуации — два живых мужа у одной жены — останется и тут, но общее напряжение рассказа, разумеется, упадет. Все сразу развернется слишком ясно, не будет незнакомца, не будет тайны, останутся одни „голые факты“, юридический казус, но не индивидуально оформленный рассказ.

Повышение напряженности рассказа, таким образом, обусловливается здесь именно перестройкой диспозиции сюжета. Легко видеть вообще в чем тут дело. Сама по себе напряженная ситуация для посторонних созерцателей ее должна быть менее напряжена, чем для участвующих в ней лиц. Чем больше созерцатель осведомлен обо всех обстоятельствах дела, тем, очевидно, спокойнее и беспристрастнее он должен его рассматривать. Так вот, для того, чтобы особенно сильно захватить слушателя (resp. читателя) рассказчик и может как бы поставить его в положение одного из участников происшествия, о котором идет речь, т.-е. заставить его глядеть не со стороны, а глазами самих участников действия.

Элементарный и естественный прием такого увлечения слушателя состоит в приурочении изложения рассказа к точке зрения одного из действующих лиц. И, разумеется, чем больше заинтересованность избранного действующего лица в переживаемом им происшествии, тем выше напряжение рассказа и для слушателя.

Раз рассказчик ввел это единство точки зрения — или, назовем его, единство аспекта, — то уже тем самым диспозиция естественно должна преобразоваться в композицию. Ибо сюжетный материал во всех своих обстоятельствах расположится тогда не в об'ективной временно-причинной своей последовательности, но в той последовательности, как она развернулась в переживании этого действующего лица.

Так, в Мопассановском рассказе мы созерцаем сюжет не об'ективно и всесторонне, но под углом зрения героини (жены), и напряжение нашего интереса адекватно напряженному переживанию события героиней. Вот почему и *Vorgeschichte* первого мужа мы узнаем только из его собственного рассказа, вот почему он и для нас остается незнакомцем вплоть до кульминационной сцены узнавания, вот почему, наконец, разговора между Левеком и „незнакомцем“, предшествующего приглаше-

нию последнего в дом, мы не слышим, как не могла его слышать и жена обоих ¹⁾).

Единство аспекта обуславливает, таким образом, повышение динамики рассказа. Тем самым оно является существеннейшим моментом в динамической структуре новеллы и помимо своей естественной функции, как момента вообще объединяющего.

В романе мы не ищем непременно такого единства, уже потому, что роман не рассчитан на непрерывно-напряженное внимание своего читателя. Лишь к отдельным частям романа мы можем пред'являть такое требование, но не к общей его композиции. Для романа характерно как раз обратное — эпическая широта.

Напротив, в новелле этот принцип единства аспекта приводит к некоторым специфическим формам.

Простейший прием проведения такого единства сквозь всю новеллу — вложить изложение в уста рассказчика. Рассказчик может быть самым героем, побочным персонажем, очевидцем или, наконец, просто передатчиком слышанного, или вымышленного им, рассказа.

Последний случай, конечно, мало что дает для динамики рассказа в силу того, что фиктивный рассказчик здесь просто дублирует реального автора рассказа. Этот случай характерен для циклических сборников новелл, каким и является Декамерон. И фигура рассказчика-передатчика сама по себе значима для таких произведений лишь поскольку они рассматриваются как целое. Это целое включает ряд новелл в обрамляющее их все повествование, которое имеет обычно и свой самостоятельный интерес. (Чума во Флоренции и пр. в Декамероне, история Шахразады в 1001 ночи, беседы Серапионовых братьев у Гофмана и т. д., и т. д.). В этой связи и следует говорить о таких рассказчиках, для изолированной же новеллы их композиционное значение минимально. Вот почему я и не останавливался на этом моменте обрамления, анализируя новеллы Боккаччо. И вот почему динамика этих новелл связана почти исключительно с напряженностью самого их сюжета, а не его изложения.

¹⁾ Это единство аспекта не проведено через весь рассказ, ибо в заключительной сцене в кафе героиня не участвует.

Но уже рассказчик-очевидец заметным образом повышает динамическую действенность новеллы¹⁾. Тем более повышается она введением в композицию новеллы фигуры рассказчика-персонажа (героя или побочного лица).

Новеллу последнего типа я и рассмотрю теперь на примере Чеховского „Шампанского“. (Полн. собр. соч. т. 7).

Рама новеллы дана в подзаголовке („рассказ проходимца“) и не обособлена в обрамляющий рассказ, как это постоянно встречается у Мопассана, напр. Дано только обращение рассказчика к каким-то слушателям, вот и все. „Шампанское“ есть, таким образом, своего рода монолог, но этот монолог обладает всеми признаками целостной новеллы. Своеобразие такой формы рассказа и делает его особенно интересным для анализа. Кроме того, „Шампанское“ — несомненный Чеховский шедевр — даст мне повод коснуться и некоторых структурных моментов, еще не затронутых мною.

Я позволяю себе поэтому, в заключение своей статьи, распространить анализ Чеховской новеллы в специальный морфологический экскурс.

6

Об'единяющим всю композицию элементом является прежде всего тождественность героя и рассказчика. „Шампанское“ есть Ich-Erzählung, рассказ о самом себе, данный, кроме того, в монологической форме живого сказа. Изложение все время подчеркивает обращение рассказчика к воображаемым слушателям:

„В тот год, с которого начинается мой рассказ, я служил начальником полустанка на одной из наших юго-западных железных дорог. Весело мне жилось на полустанке или скучно, вы можете видеть из того, что“ и т. д. Или: „Знаете, у недалеких и самолюбивых людей бывают моменты“

¹⁾ Бывают и промежуточные случаи. Например, рассказчик, слышавший передаваемое им происшествие непосредственно от его активного или пассивного участника. Или рассказчик частью передатчик слышанного, а частью непосредственный очевидец. Последнее имеется в новелле Мопассана „En Voyage“, анализированной мною в особой статье („Композиция новеллы у Мопассана“, Журнал „Начала“ № 1. П. 1921), к которой я и отсылаю читателя. Там же см. подробнее и о функции обрамления в новелле.

и т. д. Или: „Вы помните романс?“ И, наконец, в заключение рассказа: „Из степного полустанка, как видите, он (вихрь) забросил меня на эту темную улицу. Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?“

Заключительные слова, таким образом, вдруг наполняют содержанием и раму рассказа. Темная улица — вот место действия рамы. Проходимец в темной улице произносит свой монолог — таково обрамление новеллы. Одна черта его дана в самом начале (подзаголовок), другая в самом конце рассказа. О структурном значении такого изложения рамы речь будет впереди.

На что указывает заглавие новеллы? Оно естественно должно выделять существенный момент рассказа. Всякий рассказ, в конце концов, есть рассказ о том, что гласит заглавие. Техническая проблема заглавия не вставала еще в старой европейской новелле. Но уже Гёте почувствовал ее во всей силе, когда делился с Эккерманом своими колебаниями как озаглавить свою новеллу (29 января 1827). У Мопассана заглавие, как структурный момент, обычно, неустранимо из целого новеллы. То же и у нашего Чехова.

Но заглавие стоит вне временной последовательности изложения. Оно не столько в начале, сколько над, поверх всей новеллы. Его значение — не значение начала новеллы, но соотносительно новелле в ее целом. Между новеллой и ее заглавием отношение синекдохическое: заглавие со-подразумевает содержание новеллы. Поэтому, прямо или косвенно, заглавие должно указывать на какой-то существенный момент в новелле.

Заглавие „Шампанское“ и говорит нам сразу о том, что шампанское будет играть существенную роль в событии, о котором будет речь. Оно нас настораживает в определенном направлении. Но оно может быть само по себе нейтрально, само по себе иметь слишком общий смысл и тогда в нем самом еще не будет содержаться никакого элемента напряжения. Таково заглавие „Возвращение“ — *Le Retour* — Мопассана; таково было бы и „Шампанское“ Чехова, если бы за ним не следовал подзаголовок. Этот подзаголовок прежде вдвое некое несоответствие заглавию: „Шампанское (рассказ проходимца)“. Сюжетная связанность шампанского с прохо-

димцем это есть уже тема, способная нас заинтриговать, если не вызвать прямо некоторого нашего недоумения.

Сам по себе подзаголовок Чехова указывает прежде всего на формальную сторону. Рассказ проходимца — это значит некое повествовательное целое в форме самохарактеристики. То, что проходимец будет рассказывать, должно послужить к раскрытию его как проходимца. Ибо при слове проходимец могут возникать самые разные и неопределенные представления. Оно слишком широко по объему, оно отнюдь — не термин. Но вместе с тем оно подчеркивает какую-то яркую черту в человеке, но этот человек неизвестен пока, ибо проходимцем можно назвать самых разных людей. Итак, подзаголовок намекает, в этом смысле, на то, на что должно быть направлено внимание читателя.

Не всегда подзаголовок типа рассказ такого-то имеет такую функцию, т.-е. вводит новеллу — самохарактеристику и, с другой стороны, направляя и напрягая внимание читателя, является динамическим моментом для последующего. (Не говоря уже о тех случаях, когда рассказчик только очевидец, а не герой). Если в таком подзаголовке дается именование, очень ограниченное по объему и очень определенное по содержанию, то оно уже не требует раскрытия само по себе и остается динамически-нейтральным. Например: рассказ военного, рассказ доктора (часто у Мопассана), рассказ художника (напр., „Дом с мезонином“ Чехова) и т. п., где всюду, конечно, категория рассказчика может воздействовать и на стиль и на содержание рассказа, но сама по себе динамики рассказа вперед не определяет¹⁾.

А тут дается некий N. И содержание этого N непременно должно раскрыться в рассказе: мы ждем этого.

Обозначим эту сторону содержания — подлежащую раскрытию личность героя — темой рассказа, в отличие от сюжета, как действенного и фактического его содержания. Основные компоненты сюжета определяются как эпизоды.

¹⁾ Особую функцию может иметь — замечу кстати — подзаголовок рассказ старика и т. п. (ср. „Часы“ Тургенева, который как бы создает перспективу времени: приближая рассказ к читателю тем, что он (рассказ) — от лица очевидца (или героя), и удаляя его в то же время тем, что повествуется о далеком прошлом.

Соответственно структурными моментами в развертывании темы будут здесь признаки, определяющие и раскрывающие личность героя; обозначим их техническим термином симптомы. Симптомы могут явиться факторами движения сюжета, в таком случае они будут именоваться мотивами.

С первых же слов „проходимец“—Я—определяется довольно неожиданно: „я служил начальником полустанка“. Т.-е. проходимец оказывается чиновником, прикрепленным к месту службы! Очевидно, раскрытие подлинного содержания Н еще впереди.

После первой фразы, вводящей в рассказ, следует экспозиция героя-рассказчика. Она сразу дает симптомы, которые в дальнейшем обратятся в действенные мотивы сюжета: общий симптом—скуки и частные, его обуславливающие, —безлюдность местности, отсутствие женщин, отсутствие „порядочного кабака“. (Они даны в последовательности, которую я бы характеризовал как градацию, пуантированную последним членом: „... на 20 верст вокруг не было ни одного человеческого жилья, ни одной женщины, ни одного порядочного кабака“. В такой же пуантированной градации даются тут же подряд пять черт—признаков героя: „а я в те поры был молод, крепок, горяч, взбалмошен и глуп“).

Эти симптомы конкретизируются двумя типическими (обобщенными) примерами, иллюстрирующими образ жизни рассказчика.

Симптомы отсутствия женщин конкретизируются так: „Бызало, мелькнет в окне вагона женская головка, а ты стоишь как статуя, не дышишь и глядишь до тех пор, пока поезд не обратится в едва видимую точку“.

Симптом отсутствия порядочного кабака — так: „или же выпьешь, сколько влезет, противной водки, очертенеешь и не чувствуешь, как бегут длинные часы и дни“.

Тут же, как общий фон, дается настроение, возбуждаемое степью: „летом она со своим торжественным покоем — этот монотонный треск кузнечиков, прозрачный лунный свет, от которого никуда не спрячешься, — наводила на меня унылую грусть а зимою безукоризненная белизна степи, ее холодная даль, длинные ночи и волчий вой давили меня тяжелым кошмаром“.

Следующий абзац перечисляет лиц, живших на полустанке („я с женой, глухой и золотушный телеграфист да три сторожа.

Мой помощник, молодой, чахоточный человек, ездил лечиться в город, где жил по целым месяцам, предоставляя мне свои обязанности вместе с правом пользоваться его жалованьем“), и дает общие черты домашнего быта рассказчика: „Детей у меня не было, гостей, бывало, ко мне никаким калачем не заманишь, а сам я мог ездить в гости только к сослуживцам по линии, да и то не чаще одного раза в месяц“.

Все это подытоживается основным симптомом скуки: „Вообще прескучнейшая жизнь“.

Общая экспозиция закончена, но в ней еще не все дано, не все развернуто. О жене героя только упомянуто, как бы между прочим, наряду с лицами, которые в сюжете рассказа никакой роли играть не будут. И рассказчик переходит к основной сюжетной части новеллы постепенно, тормозя изложение раскрытием этих недоговоренных моментов экспозиции.

Само начало этой повествовательной части не отграничено резко от описательной вводной части рассказа: „Помню, встречал я с женою Новый год“. Здесь еще нет ничего исключительного, выдвигающегося на первый план, сравнительно с содержанием предшествующего изложения. Все продолжает быть как бы погруженным в серый фон общей экспозиции. Симптомы скуки и водки (назовем условно так) выступают опять: „Я уже выпил рюмок пять водки с дурманом и, подперев свою тяжелую голову кулаком, думал о своей непобедимой, невылазной скуке“. И как эта „противная“ водка не восполняет герою отсутствия „порядочного кабака“, так и симптом отсутствия женщин подчеркивается той характеристикой жены, и отношений между ней и мужем, которая дается здесь, задерживая повествование и восполняя недомолвку общей экспозиции: „а жена сидела рядом и не отрывала от моего лица глаз. Глядела она на меня так, как может глядеть только женщина, у которой на этом свете нет ничего, кроме красивого мужа. Любила она меня безумно, рабски и не только мою красоту, или душу, но мои грехи, мою злобу и скуку. и даже мою жестокость, когда я в пьяном исступлении, не зная на ком излить свою злобу, терзал ее попреками“.

Общая вводная экспозиция восполнена и договорена. Не только жена характеризуется в ее отношении к мужу, но попутно в форме косвенной характеристики, дан целый

ряд черт, детализирующих и экспозицию героя (его красивая наружность, его злоба, жестокость и пр.).

После этого отступления рассказчик возвращается к повествованию: „Несмотря на скуку, которая ела меня, мы готовились встретить Новый год с необычайной торжественностью и ждали полночи с некоторым нетерпением“. Вот, в сущности, первый возбуждающий момент изложения. На общем фоне скуки мелькнули, как зарницы, новые симптомы: „необычайная торжественность“ и „некоторое нетерпение“ ожидания полночи. Рассказ получает свое специфическое напряжение: сюжет завязывается. Но завязка опять тормозится рассказчиком. Его намек на нее как бы затушевывается пояснением, которым сопровождаются данные новые симптомы: „Дело в том, что у нас были припасены две бутылки шампанского, самого настоящего, с ярлыком вдовы Клико; это сокровище я выиграл на пари еще осенью у начальника дистанции, гуляя у него на крестинах“. И это торможение усиливается распространенным сравнением: „Бывает, что во время урока математики, когда даже воздух стынет от скуки, в класс со двора влетает бабочка; мальчуганы встряхивают головами и начинают с любопытством следить за полетом, точно видят перед собой не бабочку, а что-то новое, странное; так точно и обыкновенное шампанское, попав случайно в наш скучный полустанок, забавляло нас“.

Рассказчик замаскировал завязку. Ослабил ли он тем напряжение рассказа?

Шампанское символизуется образом бабочки; в свою очередь, бабочка символизирует „что-то новое, странное“. Шампанское „забавляло нас как бабочка, но за этим просто забавным должно скрываться что-то новое и странное: об этом говорит аналогия с бабочкой. И еще: то обстоятельство, что симтом шампанского дан был уже в заглавии, сосредоточивает на нем особенное внимание читателя, заставляет его сомневаться, что шампанское лишь случайный аксессуар встречи Нового года.

Наконец, с последней фразы этого (четвертого) абзаца рассказчик переходит к самому действию новеллы:

„Мы молчали и поглядывали то на часы, то на бутылки.

Когда стрелка показывала без пяти двенадцать, я стал медленно раскупоривать бутылку“.

Дальнейшее течение рассказа строится из эпизодов (или сцен), сопровождаемых диалогами и монологическими размышлениями героя. И те и другие имеют свои функции в композиции, частью направленные по линии сюжетного напряжения, частью развертывающие характеристику героя и тем обслуживающие тему новеллы.

Первый эпизод: раскупоренная бутылка падает на пол. Сопровождающий этот эпизод диалог между мужем и женой сразу же дает прямое и резкое напряжение рассказу:

„ Лицо ее побледнело и выражало ужас.

— Ты уронил бутылку? — спросила она.

— Да, уронил. Ну, так что же из этого?

— Нехорошо, — сказала она, ставя свой стакан и еще более бледнея. — Нехорошая примета. Это значит, что в этом году с нами случится что-нибудь недоброе.

— Какая ты баба! — вздохнул я. — Умная женщина, а бредишь, как старая нянька. Пей.

— Дай Бог, чтоб я бредила, но... непременно случится что-нибудь! Вот увидишь!

Она даже не пригубила своего стакана, отошла в сторону и задумалась. Я сказал несколько старых фраз насчет предрасудков, выпил полбутылки, пошагал из угла в угол и вышел“.

Тут кончается первый эпизод.

Следующие две страницы — прогулка героя ночью вдоль насыпи — составляют не эпизод в собственном смысле слова, но компонент, промежуточный между двумя эпизодами. Здесь как бы сюжетная пауза: сюжет временно замолкает, отходит за сцену и уступает свое место теме.

Эта промежуточная часть рассказа состоит из монологических дум героя, последовательно чередующихся с прямыми описаниями природы и других картин прогулки героя.

Все это, вместе с тем, не случайно заполняет изложение, нарушая художественную экономию, но входит органическими компонентами в целое новеллы.

В прямые описания постепенно все более и более проникают элементы, направленные к характеристике героя, обо-

гашающие эту характеристику, а через то развивающие тему.

Первое описание — ночи и ночного неба, облаков, луны и ее света — еще почти не дает материала в этом отношении. Но уже второе описание — тополя, который „поглядел на меня сурово и уныло, точно, подобно мне, понимал свое одиночество“ — вводит во внутреннюю сферу души героя. Еще более субъективным восприятием окрашено третье описание — приближающегося поезда: „Вдали показались красные огни. Мне навстречу шел поезд. Уснувшая степь слушала его шум. Мои мысли были так горьки, что мне казалось, что я мыслил вслух, что стон телеграфа и шум поезда передают мои мысли“. И еще усиливает эту градацию четвертый описательный абзац, где само описание пролетевшего мимо поезда психологически окрашено лишь слегка, но оно сливается с остальной частью абзаца (описательной по внешней форме), занятой непосредственно внутренней самохарактеристикой героя, с дополнением ее новыми чертами: „Поезд с шумом пролетел мимо меня и равнодушно посветил мне своими красными окнами... Печальные мысли не оставили меня. Как ни горько было мне, но, помнится, я как будто старался, чтобы мои мысли были печальнее и мрачнее. Знаете, у недалеких и самолюбивых людей бывают моменты, когда сознание, что они несчастны, доставляет им некоторое удовольствие, и они даже кокетничают перед самими собой своими страданиями“. Вместе с тем этот абзац как бы подводит итог всему содержанию монологических размышлений героя на его прогулке.

Все эти монологические абзацы, перемежающиеся с описательными, развивают суеверную мысль, овладевшую женой рассказчика: „в этом году с нами случится что-нибудь недоброе“. Эта мысль овладевает и героем, проходя как рефрен сквозь все его размышления. Она дает ему повод перебрать в памяти и свое прошлое — от детских лет и до женитьбы — в обоснование того, что с ним, ничего не знавшим в жизни, кроме неудач и бед, „что еще недоброе может случиться? Такова эта своеобразная и строго мотивированная форма введения *Vorgeschichte* в новелле Чехова. Она нужна рассказчику — эта *Vorgeschichte* — и для раскрытия его темы о проходимце. В этих раздумьях о самом себе его облик, как проходимца, начинает все отчетливее обрисовываться.

„Молодость моя погибла ни за грош, как ненужный окуроч... из гимназии меня выгнали. Родился я в дворянской семье, но не получил ни воспитания, ни образования... Нет у меня ни приюта, ни близких, ни друзей, ни любимого дела. Ни на что я неспособен и в расцвете сил сгодился только на то, чтобы мною заткнули место начальника полустанка“.

А в следующем отрывке тем же мотивируется развернутая, наконец, характеристика самой жены. До сих пор она нам не была показана, но для дальнейшего (для узла новеллы) нам важно знать, что если рассказчик в этот период своей жизни был „молод, крепок“, то жена его „осунулась, состарилась, поглупела, от головы до пят набита предрассудками. Что хорошего в ее приторной любви, впалой груди, в вялом взгляде?“

Так вот, всему этому содержанию прогулки и подводится итог в словах: „Много в моих мыслях было правды, но много и нелепого, хвастливого и что-то мальчишески вызывающее было в моем вопросе: „Что может случиться недоброе?“ Эта последняя варьация рефрена окрашена уже определенной тревогой.

Сюжетная пауза заполнилась достаточным тематическим материалом, повествование как бы созрело для нового эпизода, и фактическая подготовка ему дана: поезд пришел и привез с собой то, уже подлинно „новое и странное“, которое метафорически было предвосхищено образами бабочки и шампанского.

Герой возвращается с своей прогулки и последний, пятый, описательный отрывок замыкает всю эту промежуточную часть рассказа, симметрически соответствуя первому описанию. Образы луны и двух облачков облачков около нее в обоих этих отрывках сопровождаются легкой символической интерпретацией:

Первый отрывок: „На дворе во всей своей холодной, нелюдимой красе стояла тихая морозная ночь. Луна и около нее два белых пушистых облачка неподвижно, как приклеенные, висели в вышине над самым полустанком и как будто чего то ждали“...

Последний отрывок: „Два облачка отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались о чем то таком чего не должна знать луна. Легкий ветерок пробежал по степи, неся глухой шум ушедшего поезда“.

Мы возвращаемся к сюжету.

Второй и последний эпизод его—появление гостей (тетки жены) в доме героя. Распланирован этот эпизод на две сцены. Сначала идет вводная сцена. Она состоит из диалога мужа и жены. Их роли переменялись: жена уже не томима предчувствиями. „У порога дома встретила меня жена. Глаза ее весело смеялись и все лицо дышало удовольствием“. Этот диалог повышает напряжение рассказа особым приемом; чита-

тель как бы направляется по ложному следу: муж, а не жена, недоволен появлением гостя.

„Вероятно, я нахмурился, потому что жена сделала серьезное лицо и зашептала быстро:

— Конечно, странно, что она приехала, но ты, Николай, не сердись и взгляни снисходительно. Она ведь несчастная“ и т. д...

„Не понимая ровно ничего, я надел новый сюртук и пошел знакомиться с „тетей“.

К этому примыкает вторая и последняя сцена. Она складывается: во-первых, из прямой характеристики „тети“, определенно действенной по отношению к обстановке, а через нее и к герою, и включающей в себя элементы ее *Vorgeschichte*:

„За столом сидела маленькая женщина с большими черными глазами. Мой стол, серые стены, топорный диван... кажется, все до малейшей пылинки помолодело и повеселело в присутствии этого существа, нового, молодого, издававшего какой-то мудреный запах, красивого и порочного... Не нужно ей было рассказывать мне, что она бежала от мужа, что муж ее стар и деспот, что она добра и весела. Я все понял с первого взгляда“ и т. д.,

Во-вторых, из диалога, всего из двух фраз:

„— А я не знала, что у меня есть такой крупный племянничек!—сказала тетя, протягивая мне руку и улыбаясь.

— А я не знал, что у меня есть такая хорошенькая тетя! — сказал я“.

Этим все сказано. Темп изложения ускоряется, рассказ быстро двигается к концу. „Снова начался ужин. Пробка с треском вылетела из второй бутылки, и моя тетя залпом выпила полстакана, а когда моя жена вышла куда-то на минутку, тетя уже не церемонилась и выпила целый стакан. Опьянел я и от вина, и от присутствия женщины“.

Заключение новеллы состоит из *Nachgeschichte*, данной сначала в форме своего рода умолчания:

„Не помню, что было потом... Кому угодно знать, как начинается любовь, тот пусть читает романы и длинные повести, а я скажу только немного и словами все того же глупого романа:

Знать увидел вас
Я не в добрый час“...

а затем в сжатом и метафорическом обобщении:

„Все полетело к чорту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу. Из степного полустанка, как видите, он забросил меня на эту темную улицу“.

Тут яркая, обнаженная *pointe* всей новеллы. Главный эффект ее в том, что она дает обстановочную раму всему рассказу и как бы воочию нам показывает рассказчика как проходимца. Все это было скрыто до сих пор, до последнего момента изложения, и этот последний момент освещает всю новеллу мгновенным, как молния, но и все сразу озаряющим, новым светом. В этом обстановочном обрамлении, в том, что новелла рассказывается в „темной улице“ и лежит главная примета „проходимца“. Отсюда органически вытекает и крайне своеобразная форма обрамленного рассказа, в котором рама обнаруживается перед читателем, после того как вся картина, в нее вставленная, прошла перед глазами. Ибо главное содержание всей новеллы определяется тем, как герой ее стал проходимцем в результате одного исключительного события своей жизни.

Но у новеллы есть еще концовка. Она состоит из одной фразы, обращенной к слушателям: „Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?“ Здесь на лицо вторая *pointe* новеллы. Специфичность ее характеризуется тем, что она иронически повторяет проведенный сквозь новеллу рефрен, на мотиве которого основывалось все напряжение сюжета. Сюжет новеллы и явился ответом на такой же вопрос героя, пока он еще не стал проходимцем. Какой ответ может быть теперь? Сюжет закончен и он замкнул всю жизнь героя. Из нее не разовьется другой новеллы. Все досказано.

* * *

Каково же общее строение новеллы „Шампанское?“
Ее сюжетное ядро — своего рода „новогоднее приключение“.

Оно складывается из двух эпизодов, которые относятся друг к другу по схеме вопроса и ответа, загадки и разгадки, ожидания и результата. Одним словом, схема сюжетного напряжения здесь двучленная. Но вся архитектоника новеллы располагается тем не менее в нечетную симметрию. Между двумя основными эпизодами находится промежуточная часть (ночная прогулка героя вдоль насыпи), являющаяся центральной в новелле и по месту, ею занимаемому, и по смысловому ее содержанию. Не двигая собственно сюжета, не будучи, в тесном смысле слова, эпизодом, она эквивалентна узлу новеллы. То, что было выражено в виде суеверного предчувствия жены героя о грозящей им беде и дало смысловое наполнение первому эпизоду (упавшей бутылки шампанского), конденсируется в монологически изложенных раздумиях героя во время его ночной прогулки. Динамическое значение этой середины новеллы и обуславливается тем, что тревога „набитой предрассудками“ жены постепенно передается ее самоуверенному мужу. Их роли переменялись, и развязка, которую дает второй эпизод, оказывается вдвойне неожиданной.

Вступление и заключение новеллы содержат общую экспозицию и *Nachgeschichte*; но многое из экспозиционного материала разворачивается, по мере надобности, в главной части рассказа, равно как и *Vorgeschichte*. Первая и последняя фразы новеллы, как зачин и концовка, замыкают всю симметрическую и выполненную ее структуру.

Итак, и в этом образце новеллы, в высшей степени изощренном по технике, мы усматриваем тот же простой скелет, те общие структурные принципы, которые морфологически возводят ее, вместе с новеллой Мопассана, к первофеномену Боккаччевой новеллы.

Основные компоненты этой новеллистической структуры исчислимы, но все разнообразие их комбинаций и художественных функций неисчерпаемо как сама жизнь. Вот почему, говоря о строении новеллы и о единстве ее, как художественного жанра, мы не говорим ни о какой внешней, затвердевшей, мертвой норме писания или рассказывания новелл.

„*Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre*“—

„Учение о форме есть учение о превращении“.