

в главе об эротическом остраниии ²⁾, сюжеты эротических сказок представляют из себя развернутые метафоры, например мужской и женский половые органы у Боккаччо сравнены с пестом и ступкой. Сравнение это мотивировано целой историей, и получился «мотив». То же мы видим в повелле о «дьяволе и преисподней», но здесь еще ярче момент развертывания, так как в конце ее есть прямо указание на существование в народе такого выражения. Очевидно новелла является развертыванием этого выражения.

Очень многие новеллы являются развертыванием каламбуров, например к такому типу относятся рассказы о происхождении названий. Мне лично пришлось слышать от одного старого охтинина рассказ о том, что название Охта возникло из восклицания Петра Великого: Ох! та! Когда название не дает возможности каламбурного осмысливания, то его разбивают на несуществующие имена собственные. Например Москва из имен Мос, Ква, Яуза—Я и Уза (в сказании об основании Москвы).

Мотив далеко не всегда является развертыванием языкового материала. В качестве мотива могут быть разработаны например противоречия обычаев. Интересна одна деталь солдатского фольклора (в ней есть и влияние элементов языка): отверстие штыка называется мулек, и про молодых солдат рассказывают, что они жалуется: «я мулек потерял». Такой же мотив, возникший на почве некоптящего огня (электричества),—рассказ про подпрапорщика, которого солдаты, курившие в казарме, убедили, что это «лампочки накоптели».

На противоречии же основан и мотив ложной невозможности. При «предсказании» мы имеем противоречие намерений действующих лиц, стремящихся избежать предсказаний, с тем, что оно тем самым исполняется (мотив Эдипа) при мотиве ложной невозможности; обычно предсказание, дающее ощущение

²⁾ Там же.

невозможности исполнения, исполняется, но как бы каламбурно. Примеры: обещание ведьмы Макбету, что он будет побежден не раньше, чем лес пойдет на него, и что его не может убить «рожденный женщиной». При наступлении на замок Макбета солдаты, чтобы скрыть свое число, берут в руки ветви, убийца же Макбета не рожден, а вырезан из чрева. То же в романе об Александре: Александру сказано, что он умрет на железной земле под костяным небом. Он умирает на щите под потолком из слоновой кости. То же у Шекспира: король, которому предсказано, что он умрет в Иерусалиме, умирает в комнате монастыря, носящей название Иерусалим.

На ощущении контраста основаны мотивы: «бой отца с сыном», «брат муж своей сестры» (в народной песне, обработанной Пушкиным, мотив усложнен) и мотив «муж на свадьбе жены». На том же приеме основан мотив «неуловимого преступника» в сказке, введенной в историю Геродота, где нам дается сперва безвыходное положение, а потом остроумный выход из него. Сюда же относятся сказки с мотивом загадывания и разгадывания загадок, или в более развернутом виде, с решением задач—совершением подвигов. В более поздней литературе повезло мотиву «ложного»—невинного преступника. В такого рода мотиве мы имеем сперва подготовку возможности обвинения невинного, потом обвинение и наконец оправдание. Оправдание иногда достигается сопоставлением ложных свидетельских показаний (тип Сусанны, он же в камоанских сказках Минаева), иногда же впечательством добросовестного свидетеля.

Если мы не имеем развязки, то не получаем и ощущения сюжета. Это легко проследить у Лесажа в его «Хромом бесе», в котором мы имеем как бы картинки, не имеющие сюжетного построения. Например, вот отрывок из этого романа:

«Перейдем теперь к этому новому зданию, где два отдельных помещения: в одном живет хозяин, этот старый господин, который то ходит по комнате, то бросается в кресло.

— Я полагаю, сказал Замбулло, что он раздумывает о каком-нибудь важном предприятии. Кто он такой? Судя по богатству в его доме, это, должно быть, гранд первого разряда.

— Между тем, отвечал демон, он простого происхождения, но состарился, занимал выгодные должности; у него четыре миллиона состояний. Так как он не совсем спокоен относительно средств, служивших ему для приобретения этого состояния, а скоро придется отдавать отчет на том свете в своих поступках, то его изло беспокоит; он хочет построить монастырь и надеется, что после такого доброго дела совесть его будет спокойна. Он уже получил разрешение на его основание, но туда будут допускаться только монахи целомудренные, воздержанные, с большим смирением. Выбор будет очень труден. Второе помещение занимает красивая дама; она только что взяла ванну из молока и легла в постель. Эта изнеженная особа, вдова кавалера ордена св. Якова, который оставил ей в наследство только прекрасное имя, но, к счастью, у нее есть два друга, два советника при кастильском короле, которые сообща уплачивают за нее расходы по дому.

— Ой, ой, воскликнул студент, я слышу крики и жалобы! Не случилось ли какого несчастья?

— Вот в чем дело, сказал дух, два молодых кавалера играли в карты, в том игорном доме, где вы видите так много зажженных ламп и свечей; они разгорячились из-за какого-то хода, схватились за шпаги и смертельно ранили друг друга. Старший женат, а младший — единственный сын. Они умирают. Жена одного и отец другого, извещенные об этом печальном происшествии, прибыли, и крики их оглашают всю окрестность. „Несчастное дитя“, говорит отец, обращаясь к сыну, который не может его слышать: „сколько раз я тебя убеждал бросать игру, сколько раз я тебе предсказывал, что ты заплатишься жизнью! Я объявляю, что это не мол вина, что ты так скверно кончаешь“. Жена, с своей стороны, тоже в отчаянии, хотя ее супруг проиграл все ее приданое, продал все ее драгоценности, даже платья; она тем не менее неутешна. Она проклинает карты, которые всему причиной, проклинает того, кто их изобрел, проклинает игорный дом и тех, кто там находится“.

Предыдущие отрывки явно не новеллы, и это зависит не от их величины. Дает ощущение оконченности маленькая сценка, которая перебивает новеллу, рассказываемую Асмодеем.

— «Хотя история, которую вы мне рассказываете, очень интересна, но то, что я вижу, мешает мне слушать вас так внимательно, как я

бы этого хотел. Я вижу в одном доме хорошенькую женщину, которая сидит между молодым человеком и стариком. Они, видимо, пьют очень вкусные ликеры, и, покуда старик целует молодую даму, эта мошенница за его спиной дает целовать свою руку молодому человеку, который, вероятно, ее любовник.

— Совсем наоборот, объяснил Хромой, молодой—ее муж, а старый—любовник. Этот старик важный господин, он—командор военного ордена Калатрава. Он разорвется на эту даму, муж которой занимает маленькую должность при дворе. Она расточает ласки старому поклоннику из расчета и обманывает его из любви к мужу.

Эта законченность происходит от того, что мы здесь имеем сперва ложные узнавания, потом раскрытие настоящего положения, т. е. формула осуществлена.

Зато ощущаются как недоконченные довольно большие новеллы, в которых мы ощущаем недосказанность. Такая полуновелла есть в конце X главы. Начинается она описанием серенады со вставными стихами.

«Поставим эти куплеты, вы сейчас услышите другую музыку. Следите глазами за этими четырьмя мужчинами, которые вдруг показались на улице. Вон они накидываются на наших музыкантов. Эти закрываются своими инструментами, как щитами, которые не выдерживают ударов и разлетаются вдребезги. Посмотрите, на помощь им прибегают два кавалера, из которых один—главное лицо в серенаде. С какой яростью они бросаются на нападающих! Но эти, такие же ловкие и храбрые, как они, охотно прижимают их. Какой огонь вылетает из-под их шпаг. Посмотрите, один из защитников серенады падает; это тот, который давал серенаду; он смертельно ранен. Его товарищ, увидя это, бежит; зачинщики с своей стороны тоже спасаются, и все музыканты исчезают. Остается на месте только злополучный кавалер, который заплатил жизнью за серенаду. Обратите в то же время внимание на дочь судьи. Она стоит за жалюзи, откуда она видела все, что произошло; эта особа—такая гордая и тщеславная, так много воображает о своей красоте, хотя довольно обыкновенной, что вместо того, чтобы оплакивать это печальное происшествие, жестокая только радуется этому и еще более тщеславится собой.

Это не все. Посмотрите, прибавил он, — вон другой останавливается на улице, около того, который плавает в своей крови, чтобы подать ему помощь, насколько возможно. Обход заставляет его и идет в

тюрьму, где он долго пробудет, и с ним поступят не лучше, чем если бы он был действительно убийцей.

— Сколько несчастий случилось эту ночь! заметил Замбулло.

Новелла ощущается как неконченная. Иногда к таким новеллам-„картинкам“ прибавляется то, что я называю „ложным концом“. Обычно „ложный конец“ делается из описания природы или погоды вроде знаменитого, благодаря „Сатирикону“, окончания рождественского рассказа словами „мороз крепчал“. В данном случае я предлагаю читателю сочинить и приставить к отрывку из Лесажа хотя бы описание ночной Севильи или „равнодушного неба“.

Очень типично, как ложный конец, описание осени и восхлищание. „Скучно жить на этом свете господа!“ у Гоголя в „Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович“.

Этот новый мотив образуется параллельно с прежним материалом, и новелла будет выглядеть законченной.

Совершенно особый вид новелл представляют из себя новеллы с «отрицательным концом». Сперва объясню свой термин. В словах стол-а, стол-у звуки *а*, *у* представляют из себя окончание, а «корень» стол — основу. В именительном падеже единственного числа мы имеем слово *стол* без окончания, но это отсутствие окончания на фоне других падежных флексий воспринимается нами как признак падежа и может быть названа «отрицательной формой» (термин Фортунатова) («нулевое окончание» по терминологии Бодуена-де-Куртене). Такие отрицательные формы довольно часто встречаются в новеллах, в частности в новеллах Мопассана.

Например, мать едет повидать своего незаконнорожденного ребенка, отданного в деревню на воспитание. Он обратился в грубого крестьянина. Мать в горе бежит и попадает в реку. Сын, не зная про нее ничего, шарит по дну шестом и наконец вытаскивает ее, зацепив за платье.

На этом новелла кончается. Эта новелла воспринимается на фоне привычных новелл с «окончанием». Кстати (говорю не как утверждение, сколько просто как мнение), французский бытовой роман эпохи Флобера широко пользовался приемом несовершенного действия («Сентиментальное воспитание»).

Обычно новелла представляет из себя комбинацию кольцевого и ступенчатого построения, усложненного развертыванием.

II.

Особый прием образования новеллы есть прием параллели. Разберем её на толстовском материале.

Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни. Для этого нужно, прежде всего, «расшевелить вещь», как Иван Грозный «перебирал» людишек. Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь, как полено в огне. У Чехова в его «Записной книжке» есть такой пример: кто-то ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и каждый день читал вывеску: «Большой выбор сигов» и каждый день думал: «Кому нужен большой выбор сигов?»; наконец как-то вывеску сняли и поставили у стены боком, тогда он прочел: «Большой выбор ситар». Поэт снимает все вывески со своих мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем — новый облик. Поэт употребляет образы — тропы, сравнения; он называет, положим, огонь красным цветом или прилагает к старому слову новый эпитет, или же, как Бодлер, говорит, что падаль подняла ноги, как женщина для позорных ласк. Этим поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд,

причем мы ощущаем новизну, нахождение предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов обращений предмета в нечто осязаемое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения. Другой способ, это создание ступенчатой формы. Вещь раздваивается и растранивается своими отражениями и противоположениями.

Ой яблочко куда котишься?

Ой мамочка замуж хочется —

поет ростовский босяк, продолжал по всей вероятности традицию песни типа:

Катилось яблочко с замостья,

Просилась Катичка с застолья.

Тут даны два понятия, совершенно не совпадающих, но сдвигающих друг друга из ряда обычных ассоциаций.

Иногда же вещь удваивается или разлагается. У Александра Блока одно слово «железнодорожная» разложено на слова: «тоска дорожная железная». Лев Толстой в своих вещах формальных, как музыка, давал построения, как типа остранения (называние вещи необычным именем) и так и примеры ступенчатого построения.

Об остранении у Толстого я уже писал. Одна из разновидностей этого приема состоит в том, что писатель фиксирует и подчеркивает в картине какую-нибудь деталь, что изменяет обычные пропорции. Так, в картине боя Толстой развертывает деталь жующего влажного рта. Это обращение внимания на деталь создает своеобразный сдвиг. Константин Леонтьев в своей книге о Льве Толстом не понял этого приема.

Но самый обычный прием у Толстого — это, когда он отказывается узнавать вещи, и описывает их, как в первый раз виденные, называл декорации («Война и мир») кусками раскрашенного картона, а причастие — булкой, или

уверяя, что христиане едят своего Бога. Я думаю, что традиция этого толстовского приема идет из французской литературы, может быть, от «Гурона по прозвищу наивный» Вольтера или от описания французского двора, сделанного дикарем у Шатобриана. Во всяком случае, Толстой «остранял» вагнеровские вещи, описал их именно с точки зрения умного крестьянина, т. е. с точки зрения человека, не имеющего привычных ассоциаций, по типу «французских дикарей». Впрочем, такой же прием описывания города с точки зрения селянина употреблялся и в древнем греческом романе (Веселовский).

Второй прием, прием ступенчатого построения, разрабатывался Львом Толстым очень своеобразно.

Я не буду пытаться дать хоть бы конспективный очерк развития этого приема в процессе создания Толстым своей своеобразной поэтики и удовольствуюсь сейчас несколькими примерами. Молодой Толстой строил параллелизм довольно наивно. Особенно для того, чтобы дать разработку темы умирания, показать ее. Толстому показалось необходимым провести три темы, тему смерти барыни, смерти мужика и смерти дерева. Я говорю про рассказ «Три смерти». Части этого рассказа связаны определенной мотивировкой: мужик — ямщик барыни, а дерево срублено ему на крест.

В поздней народной лирике параллелизм тоже иногда мотивируется; так, например, обычная параллель: любить — топтать траву, мотивируется тем, что любовники вытоптали траву, разговаривая.

В «Холстомере» параллелизм лошадь — человек поддерживается фразой: «ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо позже. Ни кожа, ни кости его никуда не пригодились». Связь членов параллелизма мотивируется в этом рассказе тем, что Серпуховский был когда-то хозяином Холстомера. В «Двух гусарах» параллелизм виден из самого названия и приведен в деталях: любовь, карточная игра, отношение

к друзьям. Мотивировка связи частей—родство действующих лиц.

Если сравнить приемы мастерства Толстого с приемами Мопассана, то можно заметить, что при параллелизме французский мастер как бы пропускает вторую часть параллели. Когда Мопассан пишет свою новеллу, то он обычно, как бы подразумевая, умалчивает второй член параллели. Таким вторым, подразумеваемым членом, обычно, является или традиционный склад новеллы, им нарушаемый,—например, он пишет новеллы как бы без конца—или же обычное, скажем, условное буржуазно-французское отношение к жизни. Так, например, во многих новеллах Мопассан описывает смерть крестьянина, описывает просто, но удивительно «остраненно», причем меркой сравнения служит, конечно, литературное описание смерти горожанина, но оно не приводится в этой же новелле. Иногда же оно вводится как эмоциональная оценка рассказчика. С этой точки зрения Толстой, так сказать, примитивнее Мопассана, ему нужна параллель выявления, как в «Плодах просвещения» кухня и гостиная. Я думаю, что это объясняется большей отчетливостью французской литературной традиции, сравнительно с русской; французский читатель ярче чувствует нарушение канона, или же легче подыскивает параллель, чем наш читатель с его неясным представлением нормального.

Я вскользь хочу отметить, что, говоря о литературной традиции, я не представляю ее себе в виде заимствования одним писателем у другого. Традицию писателя я представляю себе, как зависимость его от какого-то общего склада литературных норм, который, так же как традиция изобретателя, состоит из суммы технических возможностей его времени.

Более сложные случаи параллелизма у Толстого представляют из себя противопоставления в его романах действующих лиц друг другу или одной группы действующих

лиц другой. Например, в «Войне и мире» отчетливо чувствуются противопоставления: 1) Наполеон — Кутузов, 2) Пьер Безухов — Андрей Болконский и одновременно Николай Ростов, который служит как бы координатой (мерилом) для того и другого. В «Анне Карениной» противопоставлена группа Анна — Вронский группе Левин — Кити, причем связь этих групп мотивирована родством. Это обычная мотивировка у Толстого, а, может быть, и вообще у романистов; сам Толстой писал, что он сделал «старого Болконского отцом блестящего молодого человека» (Андрея), «так как неловко описывать ничем не связанное в романом лицо». Другим способом, способом участия одного и того же действующего лица в разных комбинациях (излюблен английскими романистами) Толстой почти не пользовался, разве только в эпизоде Петрушка — Наполеон, где он употребил его в целях острашения. Во всяком случае, две части параллели в «Анне Карениной» связаны мотивировкой настолько слабо, что можно представить себе эту связь мотивированной только художественной необходимостью.

Очень интересно пользовался Толстой «родством» уже не для мотивировки связи, а для ступенчатости построения. Мы видим двух братьев и одну сестру Ростовых, они представляют как бы развертывание одного типа. Иногда Толстой, как, например, в отрывке перед смертью Пети, сравнивает их. Николай Ростов — упрощение Наташи, «огрубление» ее. Стива Облонский открывает одну сторону построения души Анны Карениной, связь дома через слово «немножечко», которое Анна говорит голосом Стивы. Стива ступень к сестре. Здесь связь характеров объясняется не родством, не постеснялся же Толстой породнить на страницах романа отдельно задуманных героев. (Здесь родство понадобилось для постройки ступеней.

Что в литературной традиции изображение родственников совершенно не связано с обязательством показать