

К ТИПОЛОГИИ НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОГО ДЕБЮТА

1. Характерной чертой новеллы как жанра следует считать изолированность, завершенность, "закрытость" новеллистической структуры по сравнению с такими жанрами как роман или очерк, которые исторически тяготеют к "открытой" структуре, имитирующей сложность, незавершенность, многомерность и порой хаотичность реальной действительности. Новеллистическое действие отлично от аморфного потока жизни и может быть выделенным из него в различных отношениях. Следующие виды выделенности наблюдаются особенно часто:

1.1. (А) *Структурная выделенность*: в отличие от романного сюжета, сюжет новеллы чаще всего представляет собой *единое законченное событие*, построенное по ясной схеме и характеризующееся жесткой причинно-следственной связью компонентов. Если сюжет романа в крайних случаях приближается к живому потоку жизни, то новеллистический сюжет, опять-таки в крайних случаях, может напоминать механический агрегат, приводимый в движение в силу определенного сцепления элементов, каждый из которых наделен простой и четкой функцией. Такая функциональная определенность, четкость ходов в особенности свойственна материальным объектам и разного рода "машинам"¹, почему они и играют ключевую роль во многих новеллистических сюжетах. События новеллы часто совершаются под знаком того или иного физического предмета, от которого новелла может получать и свое заглавие, - ср. у Мопассана: "La Bûche", "La Main", "La Porte", "Le Verrou", "La Ficelle", "Le Tic", "La Fenêtre", "L'Armoire" и т. п. Важность предмета для структуры новеллы отмечена критикой давно: в немецкой теории прозы, напр., имеется так называемая *Falkentheorie* ("теория сокола" - от сокола, фигурирующего в 9-й новелле 5-го дня Боккаччо), согласно которой каждая новелла должна иметь своего "сокола", т.е. наглядный физический объект, объединяющий сюжетные и тематические "полюса" повествования и обеспечивающий важнейшие повороты в развитии событий². Немаловажна психологическая роль этого предмета, особенно если он вынесен в заглавие: для читателя он служит как бы знаком связности, своего рода ключом, ориентирующим на поиск общего знаменателя различных элементов текста. Весьма ощутима, наконец, чисто символическая роль простого, общеизвестного физического объекта как метафоры, намекающей на единство и цельность самой новеллистической структуры.

1.2. (B) *Спациальная и временная выделенность*: для новеллистического события типичны более или менее жесткие *пространственные и временные рамки*. Эта тенденция к хронотопической приуроченности в наиболее выраженных случаях изолирует новеллистический сюжет от актуальности, относя его к нарочито давнему времени и к отдаленной местности.

1.3. (C) *Тематическая выделенность*: событие, изложенное в новелле, не является фотографическим воспроизведением того, что "бывает в жизни" и не дает нам разрез действительности со всеми его гетерогенными слоями, но нередко принадлежит к какой-то выбранной и очерченной *сфере*. В рамках этой сферы новеллистическое действие, как правило, не стремится воспроизводить плюрализм и противоречивость жизни, но, напротив, сводится к тому или иному единому *смысловому знаменателю*, иллюстрирует определенный тезис, собирается в некий тематический фокус.

1.4. (D) *Качественная, или "вероятностная" выделенность*: "архетипическая" фабула новеллы отличается от будничного хода жизни своей *экстраординарностью*. Эту черту (наряду с событийностью, см. выше "А") Гете считал конститутивной для новеллы как жанра, определяя последнюю как *eine sich ereignete unerhörte Begebenheit* - "совершившееся неслыханное событие" (разговор с Эккерманом 25 января 1827). Разумеется, экстраординарность эта относительна и зависит от того, что в данном художественном мире принимается за норму. Существенно также, чтобы необычное и из ряда вон выходящее не представляло собой чудо или *deus ex machina*, но было совместимо, пусть неожиданным и парадоксальным образом, с рациональными законами "нормального" мира.

Подчеркнем, что все эти аспекты выделенности характеризуют новеллу прежде всего с формально-жанровой точки зрения. Они не означают какой-либо принципиальной недостаточности новеллистических средств выражения по сравнению с романскими и не ставят априорных рамок для содержательности и философской глубины конкретной новеллы. Проблемы, затрагиваемые в новелле, могут выходить далеко за пределы той сферы действительности и того тематического общего знаменателя, которые в ней эксплицитно задаются. Более того, эффект новеллы может состоять именно в напряжении между формальной узостью рамок действия, подчиняющегося всем упомянутым ограничениям, и его смысловым богатством и многомерностью.

2. В прозе XIX в. - в частности, у таких крупных представителей "реалистической" школы, как Тургенев, Мопассан, Достоевский, Толстой, Лесков - получил заметное распространение тип повествования, который можно было бы рассматривать как "новеллу *par excellence*", поскольку

ку указанные выше параметры жанра представлены в нем в особенно наглядном и концентрированном виде. Факторы, способствовавшие относительному расцвету этой формы, требуют, конечно, более серьезного исторического исследования. Но в качестве общей и предварительной гипотезы можно предположить, что бурное развитие разнокалиберных видов романа, повести, рассказа, очерка и т. п. в эпоху реализма приводило к известному размыванию границ между этими повествовательными жанрами. В этих условиях могло оказаться желательным освежение и акцентирование хотя бы наиболее фундаментальных разграничений, таких, например, как различие между новеллой и романом. Этой задаче и призвана была служить рассматриваемая в настоящей статье новеллистическая форма, своеобразная парадигма жанра, демонстрирующая его специфику с большой четкостью. Как мы увидим ниже, в отдельных отношениях она представляет собой возвращение к классической новелле средневековья и Ренессанса. Новеллы данного типа часто начинаются с рамочного пролога, ярким образцом которого является фрагмент рассказа М. Булгакова "Я убил", приводимый в конце статьи. Одна из важных функций подобного пролога состоит в том, чтобы настраивать читателя на нужную волну восприятия, эксплицитно задавая формат предстоящего рассказа, т.е. все или некоторые из вышеперечисленных признаков, по которым мир и фабула новеллы предстают как делимитированные, выделенные из потока жизни.

Эти признаки в принципе могли бы даваться путем простой авторской декларации ("Я сейчас расскажу вам такую-то историю"). Но на практике их введение чаще всего принимает драматизированную форму, использует всевозможные приемы выразительности, призванные согласовывать различные элементы между собой и усиливать их действие, и в результате предстает в виде самостоятельного нарративного эпизода с собственным микросюжетом, развязкой которого и становится акт рассказывания основной истории.

Элементы (А) - (D) в принципе могут быть представлены в дебюте новеллы в виде отдельных повествовательных единиц и не в полном составе, хотя чаще они появляются вместе и объединяются в разного рода конфигурации. Отвлекаясь пока от возможностей их совмещения, посмотрим, какими могут быть элементарные способы *раздельного* выражения этих элементов в прологе новеллы.

2.1. (А) Структурная выделенность.

А₁. Заявление о том, что предстоящий рассказ описывает законченное происшествие, что это "случай" или "история", а не просто серия

наблюдений над нравами или описание чьего-то необычного поведения и т. п. "C'est toute une histoire" (часто у Мопассана).

А2. Введение *физического объекта*, играющего ключевую роль в новеллистической фабуле. Как правило, подобный объект вызывает у рассказчика воспоминание о некоем событии и тем мотивирует переход к основному рассказу, например: "Гляжу, как безумный, на черную шаль, // И хладную душу терзает печаль" (Пушкин, «Черная шаль»). Иногда связь вводимого в прологе объекта с событием чисто ассоциативная: "Я вспомнил эту жуткую историю и эту ужасную женщину, когда увидел недавно на пляже, посещаемом богатыми людьми, одну известную парижскую даму - молодую, изящную, очаровательную, обожаемую и почитаемую всеми" (Мопассан, "La mère aux monstres").

2.2. (В) Специально-временная выделенность.

В1. Указание на *время и место* новеллистического действия, часто представляющие собой какое-то особое время и место, изъятые из нормальной, установившейся жизни рассказчика и его окружения. Контраст между актуальностью и хропотопом новеллистического действия может выражаться, например, в том, что рассказчик предстает как человек солидный, оседлый, с прочным положением в обществе, тогда как действие рассказа происходит в дни его юности, в иных краях, в путешествиях, словом - в другой жизни, имеющей мало отношения к нынешней. Отнесение действия к юности, помимо создания указанного контраста, обслуживает также момент поразительности (D): юность - пора приключений, да и то, что столь давнее происшествие осталось в памяти, подчеркивает его экстраординарность. "Мне было тогда двадцать пять... дела давно минувших дней, как видите. Я только что вырвался на волю и уехал за границу..." (Тургенев, "Ася"). "В возрасте 25 лет я отправился с одним из моих друзей, ныне государственным советником, в пешее путешествие по Бретани" (Мопассан, "Un fils"). "Это приключение случилось со мной ровно 56 лет назад... Я был тогда в Руане на военной службе" ("Apparition"). "То, что я хочу рассказать, было в сороковых годах. Был я в то время студентом в провинциальном университете" (Толстой, "После бала").

В2. Ситуация рассказывания: *компания*, ограниченность повествовательного времени. С древнейших времен чрезвычайно распространена рамочная конструкция одной новеллы или целого цикла новелл, при которой история рассказывается одним из участников тесного и замкнутого дружеского кружка. В плане специально-временной выделенности и изолированности от злобы дня ситуация 'дружеской компании' выполняет сразу несколько функций. Во-первых, она с самого начала задает формат и размер повествования, замыкая его длительность в

определенные временные рамки. Например, рассказчик и его слушатели сидят в поезде, направляющемся в Париж (соотв. Петербург и т. п.), так что история должна завершиться до прибытия поезда на вокзал и распада компании. Или рассказ ведется в гостях, поздно вечером, после ужина (иногда после ухода большинства гостей), так что очевидно, что особенно долго он продлиться не может. Сюда же относятся всякие "Дека-", "Пента-" и "Гептамероны", в которых рассказчик должен уложиться в одно заседание кружка (но не "1001 ночь", где конститутивной чертой цикла является как раз несовпадение новеллы с временной единицей, имеющее целью обеспечить продолжение истории в следующую ночь и неограниченное затягивание процесса рассказывания). Во-вторых, ситуация рассказывания в дружеском кругу подчеркивает дистанцированность рассказываемых событий от актуальности, которую она сама воплощает. Этот разрыв между действием новеллы и актуальным моментом обычно усиливается целым рядом дополнительных контрастов: между нынешним и прошлым статусом участников (см. выше, В₁), между нынешней и тогдашней обстановкой (камин, уютная комната, беседа за рюмкой копыяку и т. п. - в рассказе, скажем, о корсиканских бандитах или о студенческой богеме, о холодной ночи, метели, войне и т. п.). Если рассказчик излагает какие-то факты из собственной жизни, то самое его присутствие и физическое здоровье свидетельствует о том, что рассказываемые происшествия остаются надежно за пределами нынешней ситуации и ее не затрагивают.

'Дружеский круг' выполняет и ряд других функций. В частности, наличие нескольких собеседников позволяет построить своего рода состязание в рассказывании, оттеняющее главный рассказ (см. ниже, § 4.2.1). С другой стороны, мотив домашней беседы трезвых и цивилизованных людей обеспечивает главному рассказу правдоподобие, необходимое для его поразительности и экстраординарности (см. выше, § 1.4).

2.3. (С) Тематическая выделенность.

С₁. *Отграничение тематической сферы.* В прологе может указываться та специальная *сфера действительности*, о которой будет идти речь в новелле. Такое указание иногда бывает кратким ("Вот нечто из жизни охотников"), а иногда разворачивается в целое рассуждение о явлениях, относящихся к данной области. Это рассуждение может иметь форму беседы (см. ниже, § 3.5) или небольшого эссе. Примером последнего может служить начало "Станционного смотрителя" Пушкина с его знаменитым рассуждением о характере и общественном положении станционных смотрителей. Подобные эссе в прологе весьма типичны для новелл Мопассана: о девушках ("L'Armoire"), об алкоголе ("Le Bar-

tême"), о власти женщин над сердцем мужчины ("Les idées du colonel"), о прелести курортных знакомств ("Le Tic") и т. д. Функцией вступительного рассуждения является, помимо задания тематической сферы, создание своеобразного противовеса к ее специализированности и ограниченности. Открытие в данной сфере, несмотря на ее замкнутость, различных аспектов, возможностей, вариаций превращает ее в своеобразный микрокосм, а тем самым - в потенциальное поле игры интересов и страстей более универсального, общечеловеческого плана.

С₂. *Тематическая формула новеллы.* Наряду с указанием сферы действительности - или вместо него, - в прологе может даваться и более узкий тематический детерминатив в виде краткой формулы, резюмирующей содержание новеллы. Эта формула может представлять собой либо некую общую *философско-этическую "выжимку"* из рассказа ("мораль" - типичный элемент басни), либо краткое *резюме сюжета* новеллы в событийных терминах. Формулы обоих типов широко представлены в новеллах Ренессанса. Формула первого типа может располагаться не только в начале, но и в финале рассказа, как, например, у Сакетти: "Как видно, к большинству людей применима поговорка: 'Ни в чем так не обманешься, как в самом себе'" (VIII). "Этот случай - пример того, как не следует не то что отчаиваться, но и унывать, сетовать, что бы ни случилось" (XVII). Формула второго типа у новеллистов Ренессанса может иметь несколько различных степеней конкретности. У Боккаччо представлено две степени событийного обобщения: одна - абстрактная и относящаяся ко всем новеллам целого дня ("Начинается третий день, в который... рассуждают о том, кто благодаря своей умелости добыл что-либо им сильно желаемое или возвратил утраченное"), другая - более конкретная, относящаяся к отдельным новеллам ("Мазетто..., прикинувшись немым, поступает садовником в обитель монахинь, которые все соревнуют сойтись с ним", III.1). Иногда присутствуют рядом оба типа формулы - философская и событийная; это регулярно имеет место в "Панчатантре", где подобная двойная формула дается в виде двустипия: "Разумен кто, тот и силен, - где взяться силам у глупца? // Гордыней опьяненный лев погиб в лесу от зайчика" (I.6). "Полезны сильные друзья, но и от слабых польза есть: // Слоны, плененные в лесу, мышами были спасены" (II.8). Формулы обоих типов достаточно распространены и в современных новеллах. "Вот вы говорите..., что все дело в среде, что среда заедает человека. А я думаю, что все дело в случае" (первый тип; Толстой, "После бала"). "Брак-то в наше время один обман" (первый тип; Толстой, "Крейцера соната"). "Раз попал я на честного вора" (второй тип; Достоевский, "Честный вор"). "Я, господа, знал одного короля Лира" (второй тип; Тургенев, "Степной король Лир").

2.4. (D) Качественная выделенность (экстраординарность).

(D₁) Характеристика предстоящей истории как *необыкновенной*: "Это история захватывающая, прекрасно сложенная и чрезвычайно интересная в своей странности" (Мопассан, "Un drame vrai").

(D₂) *Странные явления*, требующие разъяснения. В ряде дебютов задаются загадки, демонстрируются те или иные необычные явления, разъяснение которых, как дает понять автор, также обещает быть необычным. Странная ситуация, наблюдаемая в прологе, обычно оказывается результатом некоторого события в прошлом, которое затем и рассказывается. Такого рода дебюты-загадки часто встречаются у Мопассана: например, автор наблюдает странно-фамильярные отношения между бароном и его работником из крестьян. Барон, заметив любопытство автора, удовлетворяет его, рассказав историю возникновения этих отношений ("Le Fermier"). Рассказчик удивляет автора, подав нищему сто су ("Mon oncle Jules"). Внимание отдыхающих на курорте привлекает странная пара: известный художник и молодая женщина в инвалидной коляске ("Le Modèle"). Автор спрашивает рассказчика, почему тот, говоря о некоем Морэне, называет его не иначе, как "эта свинья Морэн" ("Ce cochon de Morin").

Довольно очевидно, что задаваемые в прологе элементы тайны, которым в ходе повествования надлежит получить объяснение, способствуют и укреплению *структурного* единства новеллы (§ 1.1).

3. Как уже говорилось, средний пролог обычно содержит сразу несколько элементов рассмотренных выше типов (А - D). Некоторые из них имеют естественную тенденцию склеиваться друг с другом в особо тесные единства, образуя, например, одну синтагму, фразу, жест и т. п. Приведем некоторые примеры таких взаимотяготеющих элементов и типичных форм их склеивания (цитаты - там где их автор не указан особо, - взяты из новелл Мопассана).

3.1. А₁ (событийность) + D₁ (декларируемая поразительность) часто соединяются в синтагму вроде 'удивительный случай', 'странная история' и т. п. "Я знаю один довольно любопытный случай" ("Moignon").

3.2. А₁ (событийность) + С₂ (формула) + D₂ (странные явления) могут соединяться, давая 'формулу (второго типа) некоего невероятного, нуждающегося в разъяснении события', например: "Вот графиня Самори, носящая траур по дочери, которую она убила" ("Yveline Samorie") или "Я [врач] однажды вполне сознательно убил своего пациента" (Булгаков, "Я убил", перифразировано нами).

3.3. А₁ (событийность) + В₁ (пространственно-временное указание) естественным образом объединяются во фразы, вроде 'Это случилось там-то и тогда-то', например: "Марта 25 числа случилось в Петербурге

необыкновенно-странное происшествие" (Гоголь, "Нос"); "Это случилось в последние годы могучего Рима" (Лермонтов).

3.4. A_2 (предмет, вызывающий воспоминания) + D_2 (странности) оказываются совмещены почти всегда: предмет, как правило, окружен некоторой тайной в момент своего первого появления на страницах рассказа. Примеры: старый нищий ("Mon oncle Jules", см. выше, § 2.4; пробитая пулей шапка, которую Сильвио демонстрирует автору, прежде чем рассказать историю своей дуэли с графом (Пушкин, "Выстрел").

3.5. B_2 (беседа в дружеской компании) + C_1 (рассуждения, задающие тематическую сферу), объединяясь, дают 'обсуждение данной темы участниками компании'. Пример - "Крейцера соната" Толстого, где пассажиры ведут оживленный спор о любви, браке и семейных отношениях. Присоединение сюда элементов A_1 (событийность) и D_1 (декларируемая поразительность) дает нередкий мотив припоминания участниками беседы всякого рода любопытных анекдотов и историй, относящихся к данной тематической сфере и представляющих собой как бы прелюдию к основному рассказу. "Шла оживленная беседа... Рассказывались ужасающие истории о дурных встречах, о столкновениях с сумасшедшими в вагоне скорого поезда, о часах, проведенных в обществе подозрительной личности" ("En voyage"). "Мы разговаривали... Мы говорили о неожиданных наследствах, о странных завещаниях" ("L'Attente").

3.6. Нет никакой необходимости перебирать все типы комбинаций, в которые могут вступать различные элементы пролога. Кроме наиболее тесных и типовых сращений, вроде тех, которые мы только что проиллюстрировали, возможно огромное количество более или менее свободных последовательностей и сцеплений элементов (A) - (D) в рамках одного новеллистического дебюта. Авторы могут проявлять значительную изобретательность в способах их соединения, и полностью исчислить эти способы вряд ли возможно. Вместо этого приведем несколько конкретных примеров из новелл Мопассана.

"Mme Hegnet". Эпизод о сумасшедших и их повадках (C_1). Знакомый врач показывает автору интересную больную, которая ведет себя загадочным образом и произносит странные слова (D_2). Затем врач приступает к рассказу: "Вот ужасающая история этой бедной женщины" ($A_1B_2D_1$).

"Souvenir". Автор предается рассуждениям о том, как прекрасна юность и как приятны воспоминания о ней (C_1). Он намерен рассказать об одном из своих юношеских приключений (A_1B_1).

"La Bûche". Пожилая пара молча сидит у огня (B_2). Вдруг из камина выпадает на ковер горящее полено; мужчина говорит: "Вот причина,

почему я никогда не женился (A_2D_2 : предмет, загадочным образом связанный с прошлой историей). Женщина спрашивает: "О чем вы говорите?" Ответ: "О! Это целая история" (A_1).

"Le Variéte". Доктору предлагают выпить коньяку; он соглашается и любуется красивой жидкостью, наливаемой в рюмку (B_2A_2); затем он пускается в рассуждение о "преlestной отраве" - алкоголе (C_1); и наконец сообщает, что был свидетелем странной и захватывающей драмы, связанной с алкоголем (A_1D_1).

"La Rempailleuse". В компании мужчин и дам (B_2) идет спор о том, случается ли настоящая любовь лишь однажды в жизни или много раз (C_1 : задание тематической сферы). Доктор говорит: "Я знаю один случай, когда страсть длилась 55 лет, не прекращаясь ни на один день, и окончилась лишь вместе с жизнью" (C_2D_2 : событийная формула с элементом тайны).

"La Garde". "После обеда начались рассказы о приключениях и происшествиях на охоте ($A_1B_2C_1$). Один из гостей говорит: "Я знаю одну довольно необычную охотничью историю, вернее, охотничью драму. Она не похожа ни на какое другое происшествие этого рода" (A_1D_1).

"La Folle". "Послушайте, сказал г-н Матье да'Андолен (B_2): бекасы напоминают мне (A_2) один довольно зловеший эпизод (A_2D_1) из военной жизни (C_1).

"Histoire d'un chien". "Пресса на-днях единодушно откликнулась на призыв общества защиты животных... Газеты много писали в этой связи о верности животных, об их уме, их преданности (C_1 : эссе в миниатюре). Мне хотелось бы, в свою очередь, рассказать историю об одной прибудившейся собаке" (A_1C_1).

4. *Дополнительная разработка элемента D.* Поразительность (D), а вместе с ней и пространственно-временная дистанцированность (B) могут дополнительно подчеркиваться с помощью техники контраста и отказа (отказ - прием выразительности, состоящий в подчеркивании элемента X путем построения последовательности "Анти X - X ", где Анти X - состояние, противоположное X и предшествующее ему в линейном и временном плане³). Двумя главными объектами контрастного и отказного выделения являются, во-первых, личность рассказчика, во-вторых, сама история.

4.1. *Личность рассказчика* часто преподносится как в том или ином отношении необычная, выделяющаяся на фоне других участников компании. Наблюдается две степени приподнимания будущего рассказчика над его относительно ординарными собеседниками: более слабая, при которой рассказчик характеризуется как опытный, интересный, известный, всеми уважаемый, бывалый, иногда просто старый; и более силь-

ная, при которой он предстает как резко непохожий на других, странный, загадочный, наделенный чертами, намекающими на какую-то необычную судьбу, на исключительные испытания и переживания и т. п. Вполне естественно, чтобы интригующая личность этого персонажа присоединялась к ансамблю средств, возбуждающих читательский интерес к рассказу. Примеры:

4.1.1. *"Многоопытный", "интересный" рассказчик.* "Капитан Марре был в армии одним из старых 'африканцев', служил когда-то в туземной кавалерии и стал офицером благодаря храбрости" (Мопассан, "Mohammed-Fripouille"). "Тогда г-н Ле Брюман, которого все называли то знаменитым мэтром, то знаменитым адвокатом, прислонился к камину... ("L'Attente"). "Моя первая любовь принадлежит действительно к числу не совсем обыкновенных, - ответил с небольшой заминкой Владимир Петрович, человек лет сорока, черноволосый, с проседью" (Тургенев, "Первая любовь"; отметим контраст этой явно романтической наружности с ординарной внешностью другого участника компании, Сергея Николаевича, который представлен как "кругленький человек с пухленьким, белокурым лицом"). "Жилец мой был из бывалых людей. По паспорту оказалось, что он из отставных солдат, о чем я узнал и не глядя на паспорт, с первого взгляда, по лицу... Астафий Иванович подчас умел рассказывать истории, случаи из собственной жизни..." (Достоевский, "Честный вор"). "Не много надо было наблюдательности, чтобы видеть в нем человека много видевшего и, что называется, бывалого" (Лесков, "Очарованный странник"). "Так заговорил всеми уважаемый Иван Васильевич..." (Толстой, "После бала").

Особая опытность рассказчика по сравнению с другими участниками компании подчеркивается дополнительным противопоставлением по линии 'общедоступное - персональное'. Если, как это обычно бывает, рассказу предшествует какое-то обсуждение данной темы, то остальные члены кружка, как правило, говорят о ней в чисто абстрактном плане, ограничиваясь общими рассуждениями и фактами, почерпнутыми из популярных источников: газет, книг, слухов, светской хроники и проч., тогда как рассказчик приводит конкретный пример из собственной жизни, лично им пережитый и выстраданный. Они выступают как любители, он - как специалист. Этот контраст между рассказчиком и прочими собеседниками особенно резко выражен в длинном вступительном эпизоде "Крейцеровой сонаты", что, по-видимому, отражает некоторые типичные идеи Толстого (противопоставление пустых слов и подлинной жизни, болтунов и людей дела и т. п.).

4.1.2. *"Странный", "необычный" рассказчик.* "Я наткнулся на священника, не похожего на своих собратьев... Меня поразили в отце Алексее

две особенности..." (Тургенев, "Рассказ отца Алексея"). "Державшийся особняком небольшого роста господин с прерывистыми движениями, еще не старый, но с очевидно преждевременно поседевшими курчавыми волосами и с необыкновенно блестящими глазами, быстро перебегавшими с предмета на предмет... особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал странные звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех" (Толстой, "Крейцера соната"). Странности будущего рассказчика могут совмещаться с элементами D₂ - загадочными явлениями, долженствующими получить разъяснение в ходе рассказа; это имеет место в тех нередких случаях, когда поразительные и ужасающие события, составляющие сюжет новеллы, случились с самим рассказчиком и оставили на нем постоянный след. Примером может служить приведенный отрывок из "Крейцеровой сонаты" или характеристика рассказчика из "Le Tic" Мопассана, совпадающая с толстовским фрагментом в ряде деталей: "У этого человека были седые волосы - слишком седые для его еще молодого лица... Я заметил у него весьма своеобразный нервный тик".

4.1.3. Нередко сочетание в личности рассказчика обоих качеств, опытности и странности: "И мой сосед заговорил. Это был пожилой человек, профессию которого я затруднялся определить. Бесспорный оригинал, очень знающий и, возможно, чуть-чуть сумасшедший" ("La peur").

4.1.4. *Молчаливость*. Кроме внешности, рассказчик противопоставляется остальным собеседникам по поведению: чаще всего контраст этот выражается в том, что в то время как другие наперебой обсуждают некоторый вопрос, рассказывают свои не особенно оригинальные истории и т. п., он молчит и вступает в разговор последним. Как только этот персонаж начинает говорить, роли меняются: он один рассказывает, а остальные молчат (мизансцена типа "один - много", широко применяемая для оттенения важных моментов; выражается в том, что одиночный персонаж или объект находится в центре внимания многих; в данном случае эта ситуация оттенена приемом отказа, поскольку ей предшествует противоположное положение - все увлечены собственным спором и никто не обращает внимания на того, кому предстоит играть центральную роль⁴). Примеры: "Разговор шел о любви... Проводились границы, различались случаи, приводились примеры... Наконец, пожилой господин, до сих пор не произносивший ни слова, сказал: ..." ("Le Bonheur"). "Мы во всю мочь спорили, очень сильно напирая на то, что у немцев железная воля, а у нас ее нет... Из всех нас только старик Федор Афанасьевич Вочнев не приставал к этому спору..." (Лесков, "Железная воля"). "Он до сих пор молчал, а на него никто не обращал

внимания, но теперь все на него оглянулись и, вероятно, все подивились, как он мог до сих пор оставаться незамеченным" (Лесков, "Очарованный странник"). "Господин этот во все время путешествия старательно избегал общения и знакомства с пассажирами. На заговаривания соседей он отвечал коротко и резко" ("Крейцера соната"; заметим, что молчание толстовского рассказчика имеет характер странности, т.е. представляет одновременно и элемент D₂). Mutatis mutandis, мы имеем здесь в миниатюре ситуацию, аналогичную известному типу эпических сюжетов, где герой в продолжение всей битвы бездействует, вступает в нее в последний момент, когда все средства истощены, и один совершает то, что было не под силу целому войску. И та и другая ситуации основаны на отказной фигуре, призванной подчеркивать экстраординарность главного героя (рассказчика), его превосходство над рядовыми бойцами (участниками беседы).

4.2. *История*, ее экстраординарный характер, также может оттеняться с помощью отказа, который принимает следующие формы:

4.2.1. *"Банальные истории"*, предшествующие основному рассказу. Главный рассказ иногда предваряется одной или несколькими неудачными попытками рассказать истинно-оригинальную историю. Обыкновенные участники компании предлагают вниманию слушателей свои рассказы. При этом они могут сами признавать их недостаточную экстраординарность или, наоборот, находить эти происшествия необыкновенными и волнующими. В том и в другом случае эти истории своим конвенциональным характером призваны лишь подчеркивать необычность основного повествования, подобно тому как в детективном рассказе банальные, идущие проторенными путями решения традиционных сыщиков призваны оттенять неконвенциональность, парадоксальность метода, применяемого гениальным сыщиком типа Шерлока Холмса или Пуаро. Существенно, что в прологах рассматриваемого нами типа, особенно у Мопассана, точкой отталкивания для главной истории часто служит не какое-то элементарно будничное событие, но, напротив, нечто такое, что в доселе принятой системе координат могло бы считаться образцом драмы и сенсации. Помещение традиционно драматического события в позицию, отводимой "банальной версии", очевидно, представляет собой более острое художественное решение, нежели простое отказное оттенение необычного - обычным: это такой отказ, с помощью которого автор устанавливает новый "потолок" экстраординарного и фантастического, оказывающегося допустимым в рационально устроенном мире. Подобное расширение границ возможного - шаг слишком ответственный, чтобы его могли походя использовать новеллисты любого калибра; он обычно связан с некоторым

новаторством и с построением особого поэтического мира. В типичном случае данный элемент пролога означает введение каких-то новых правил игры, будь то действие факторов парапсихологического порядка (в ряде новелл Мопассана), деятельность гения (Шерлок Холмс), нарушение многовековых запретов в моменты социальных катаклизмов ("Я убил" Булгакова) и т. д.

Помимо признака 'ординарность - экстраординарность', банальные истории могут противопоставляться основному рассказу во временном плане, будучи приурочены к настоящему или к недавнему, еще актуальному прошлому, тогда как главная история разворачивается в отдаленном прошлом (см. § 2.2, В₁), а также как 'общедоступное vs. персональное' (см. § 4.1.1).

Примеры. В "Первой любви" Тургенева хозяин предлагает каждому из гостей рассказать историю своего первого сердечного увлечения. Следуют два коротких рассказа, не содержащие ничего необыкновенного, что тут же всеми и констатируется. Затем вступает главный рассказчик со своей историей, которую он с самого начала рекомендует как "не совсем обыкновенную". В одной из новелл Мопассана идет разговор об уголовном деле, о котором много пишут газеты, и одна из дам находит, что это дело находится на грани сверхъестественного. Один из членов кружка отвечает, что данный случай, хотя и сложный, едва ли содержит что-либо фантастическое; "а вот мне случилось некогда следить за делом, в котором и впрямь была какая-то фантастика" ("La Main"). "Кто-то рассказал о происшедшем накануне несчастном случае: двое мужчин и три женщины утонули на глазах гостей... Генерал Г. сказал: 'Да, подобные случаи потрясают, но они не ужасны. [Следует эссе о природе ужасного.] Вот вам два примера из личного опыта, которые дают представление о том, что можно называть ужасом'" ("L'horrible"). "Да [сказал капитан], недавно я натерпелся страху. Мое судно шесть часов сидело на этой подводной скале посреди бурного моря... Тогда высокий человек с обожженным лицом заговорил в первый раз: - Вы говорите, капитан, что вам было страшно: я этому не верю. Вы заблуждаетесь относительно смысла этого слова и чувств, которые вы испытывали..." (Следует эссе о страхе и рассказ о действительно страшном происшествии; "La peur"). Обратим внимание, что действие ординарных инцидентов во всех трех примерах из Мопассана относится к настоящему (текущее уголовное дело; накануне; недавно), тогда как основной рассказ - к прошлому (некогда; в 1870 г. во время франко-прусской войны; около 10 лет назад в Африке).

Использование необыкновенных - в традиционном смысле - историй в роли банальностей, оттеняющих основной рассказ, типично также для

эстетики, объявляющей сферой поразительного повседневность (в качестве примера можно указать пролог рассказа Лескова "Интересные мужчины").

4.2.2. Недоверие. Блудчи анонсировано формулой (C_2) или хотя бы указанием тематической сферы (C_1), событие, о котором пойдет речь в новелле, наталкивается в прологе на недоверие аудитории. Участники компании либо в один голос заявляют, что подобное происшествие невозможно, либо начинают подводить под него те или иные банальные рационализации, т.е. подыскивать такие условия, при которых оно могло бы мыслиться как возможное, хотя и потеряло бы при этом всякую оригинальность. Попытки рационализации - прямое продолжение банальных историй. Если истории эти, как было сказано выше, воплощали конвенциональную и в конечном счете неподлинную экстраординарность, то рационализация ставит под сомнение действительно экстраординарный факт, пытаясь свести его к тем же конвенциональным законам и сопротивляясь напрашивающейся корректировке последних. Нет нужды разъяснять, что вся эта линия - как нежелание принять невероятное, так и его банальные интерпретации - играет роль отказа, оттеняющего подлинную историю в обеих ее противоборствующих ипостасях, поразительности и правдивости.

Одной из самых развернутых иллюстраций как отказа верить, так и рационализации может служить спор врачей в "Я убил" Булгакова. "[Вы убили] пациента? - спросил Гинс. - Пациента, да. - Но не умышленно? - Нет, умышленно, - отозвался Яшвин. - Ну, догадываюсь, - [заметил Плонский], - рак у него, наверное, был, мучительное умирание, а вы ему морфий в десятикратной дозе..." Другие примеры недоверия: "А был, сударь, со мной один случай, что и попал я на честного вора. - Как на честного? Да какой же вор честный?" (Достоевский, "Честный вор"). "Ах, господа, как надойдет воровской час, то и честные люди грабят. - Ну, это вы шутите. - Нимало... Я знаю случай, когда честный человек на улице другого человека ограбил. - Быть этого не может. - Честное слово даю - ограбил, и если хотите, могу рассказать. - Сделайте ваше одолжение" (Лесков, "Грабеж"). У Мопассана молодая женщина не верит, что жена может быть способна хладнокровно обманывать мужа; ее собеседник, врач, рассказывает ей историю о весьма ловком обмане ("Une ruse"). Элемент сомнения может вводиться и в новеллах, не пользующихся мотивом компании, как например, у Лескова в рассказе "Справедливый человек", где повествование ведется целиком от автора: "Я много раз слышал и однажды читал, что он исчез - справедливый человек, и исчез не только совершенно без следа, но даже нет и надеж-

ды снова отыскать его в России... Я верил, что справедливый человек еще где-то уцелел, и я его действительно вскоре встретил".

5. В заключение продемонстрируем выявленную нами типологию новеллистического дебюта на примере рассказа Булгакова "Я убил", семинарский разбор которого, собственно, и послужил стимулом к написанию настоящей статьи. Будучи учеником классиков XIX в., последовательно придерживаясь традиционных повествовательных моделей, Булгаков воспроизводит рассмотренную выше схему пролога с большой полнотой и четкостью. В то же время как писатель новой, революционной эпохи, переворачивающей фундаментальные нормы и аксиомы бытия, он с особой силой реализует заложенные в этой схеме возможности парадокса и вызова здравому смыслу. В результате подчеркнутый жанровый традиционализм Булгакова приобретает вполне современное звучание и оказывается не менее адекватным отражением беспрецедентной революционной действительности, чем модернистская проза ряда его современников.

Михаил Булгаков

Я убил⁵

Доктор Яшвин усмехнулся косенькой и странной усмешкой [4.1.2: *странность рассказчика*] и спросил так:

- Листок с календаря можно сорвать? Сейчас ровно 12, значит, наступило 2-е число.

- Пожалуйста, пожалуйста, - ответил я.

Яшвин тонкими и белыми пальцами взялся за уголок и бережно снял верхний листок. Под ним оказалась дешевенькая страничка с цифрой "2" и словом "вторник". Но что-то чрезвычайно заинтересовало Яшвина на серенькой страничке [2.1 (A₂): *физич. объект + 2.4 (D₂): загадочность*]. Он щурил глаза, вглядывался, потом поднял глаза и глянул куда-то вдаль, так что понятно было, что он видит только ему одному доступную, загадочную картину где-то за стеной моей комнаты, а может быть, и далеко за ночной Москвой в грозной дымке февральского мороза.

"Что он там разыскал?" - подумал я, косясь на доктора. Меня он всегда очень интересовал [4.1.1: *интересность, многоопытность рассказчика*]. Внешность его как-то не соответствовала его профессии. Всегда его незнакомые принимали за актера. Темноволосый, он в то же время обладал очень белой кожей, и это его красило и как-то выделяло из

ряда лиц. Выбрит он был очень гладко, одевался очень аккуратно, чрезвычайно любил ходить в театр и о театре если рассказывал, то с большим вкусом и знанием. Отличался он от всех наших ординаторов, и сейчас у меня в гостях, прежде всего обувью. Нас было пять человек в комнате, и четверо из нас в дешевых ботинках из хрома с наивно закругленными носами, а доктор Яшвин был в острых лакированных туфлях и желтых гетрах. Должен, впрочем, сказать, что щегольство Яшвина никогда особенно неприятного впечатления не производило, и врач он был, надо отдать ему справедливость, очень хороший. Смелый, удачливый и, главное, успевающий читать, несмотря на постоянные посещения "Валькирии" и "Севильского цирюльника".

Дело, конечно, не в обуви, а в другом: интересовал он меня одним необычайным свойством своим - молчаливый [4.1.4: *молчаливость рассказчика*] и несомненно скрытый человек, в некоторых случаях он становился замечательным рассказчиком. Говорил очень спокойно, без вычур, без обывательских тягот и блеяния "мня-я" и всегда на очень интересную тему. Сдержанный, фатоватый врач как бы загорался, правой белой рукой он только изредка делал короткие и плавные жесты, точно ставил в воздухе небольшие веки в рассказе, никогда не улыбался, если рассказывал смешное, а сравнения его порою были так метки и красочны, что, слушая его, я всегда томился одной мыслью: "Врач ты очень неплохой, а все-таки ты пошел не по своей дороге и быть тебе нужно только писателем..."

И сейчас эта мысль мелькнула во мне, хоть Яшвин ничего не говорил, а шурился на цифру "2", на неизвестную даль [2.1 (A₂): *физич. объект + 2.4 (D₂): загадочность*]...

- Все это вздор, товарищи, - заговорил я, продолжая беседу [2.2 (B₂): *беседа*], - обывательская пошлятина. Вальт они, черти, на врачей, как на мертвых, а на нас, хирургов, в особенности [2.3 (C₁): *указание тематич. сфер*]. Подумайте сами: человек 100 раз делает аппендицит, на сто первый у него больной и помрет на столе. Что же он его зарезал, что ли [2.2 (B₂): *беседа + 2.3 (C₁): указание тематич. сфер*]?

- Обязательно скажут, что зарезал, - отозвался доктор Гинс.

- И если это жена, то муж придет в клинику стулом в вас швырять, - уверенно подтвердил доктор Плонский и даже улыбнулся, и мы улыбнулись, хотя, по сути дела, очень мало смешного в швырянии стульями в клинику.

- Терпеть не могу, - продолжал я, - фальшивых и покаянных слов: "Я убил, ах, я зарезал". Никто никого не режет, а если и убивает, у нас в руках, больного, убивает несчастная случайность. Смешно, в самом деле! Убийство не свойственно нашей профессии [4.2.2: *недоверие*].

Какой черт!... Убийством я называю уничтожение человека с заранее обдуманном намерением, ну, на худой конец, с желанием его убить. Хирург с пистолетом в руке - это я понимаю. Но такого хирурга я еще в своей жизни не встречал, да и вряд ли встречу.

Доктор Яшвин вдруг повернул ко мне голову, причем, я заметил, что взгляд его стал тяжелым, и сказал:

- Я к вашим услугам.

При этом он пальцем ткнул себя в галстук и вновь косенько улыбнулся, но не глазами, а углом рта [4.1.2: *странность рассказчика*].

Мы посмотрели на него с удивлением.

- То есть как? - спросил я.

- Я убил, - пояснил Яшвин [2.3 (C₂): *тематич. формула новеллы*].

- Когда? - нелепо спросил я.

Яшвин указал на цифру "2" и ответил:

- Представьте, какое совпадение. Как только вы заговорили о смерти, я обратил внимание на календарь, и вижу 2-е число. Впрочем, я и так каждый год вспоминаю эту ночь. Видите ли, ровно семь лет, ночь в ночь, да, пожалуй, и... - Яшвин вынул черные часы, поглядел, - ... да... час в час почти, в ночь с 1-го на 2-е февраля я убил его [2.1 (A₂): *физич. объект + 2.2 (B₁): указание на время*].

- Пациента? - спросил Гинс [4.2.2: *недоверие*].

- Пациента, да.

- Но не умышленно? - спросил я [4.2.2: *недоверие*].

- Нет, умышленно, - отозвался Яшвин.

- Ну, догадываюсь, - сквозь зубы заметил скептик Плонский, - рак у него, наверное, был, мучительное умирание, а вы ему морфий в десятикратной дозе [4.2.2: *рационализация*]...

- Нет, морфий тут ровно ни при чем, - ответил Яшвин, - да и рака у него никакого не было. Мороз был, прекрасно помню, градусов на пятнадцать, звезды...

П р и м е ч а н и я

¹ См. об этом: А. Жолковский, *Deus ex machina, Sign, Language, Culture, The Hague/Mouton* 1970.

² Об этой теории, выдвинутой Heyse в 70-е гг. прошлого века, см. Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff "Novelle"*, Liechtenstein/Kraus Reprint Ltd. 1967, S. 66; K.-H. Barsch, *Pushkin and Mérimée as Short Story Writers*, Ann Arbor/Hermitage 1983, p. 43-62.

- ³ О понятии отказа (Recoil) см. Yuri Shcheglov and Alexander Zholkovsky, *Poetics of Expressiveness*, Amsterdam / John Benjamins 1987, p. 123-130.
- ⁴ О конструкции "один - много" см. Shcheglov and Zholkovsky, *op. cit.*, p. 239-242.
- ⁵ Текст новеллы "Я убил" приводится по кн.: М. Булгаков, *Ранняя несобранная проза*, München / Otto Sagner 1978, S. 226-228.