

КОРАБЛЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДВУХНЕДЕЛЬНИК.

УЧАСТВУЮТ В ЭТОМ №:

Валерий Брюсов, Борис Пастернак,
Борис Пильняк, Андрей Соболев,
Александр Неверов, Михаил Козырев,
Вас. Наменский, Велемир Хлебников,
В. Львов-Рогачевский, Н. В. Устрялов,
Влад. Л. Королев, М. Кенигсберг,
Алексей Чичерин, И. К. Сельвинский,
Н. Г. Смирнов, Ольга Чичагова,
А. Голополосов, Ник. Н. Шапов,
Иван Грузинов, Матвей Ройзман,
Сергей Спасский, Галина Владычина,
Н. Полетаев, Ал. Королева-Державина,
С. Алякринский, Ник. Богословский.

Среди журналов и книг.
(Б. Горнунг, А. Ромм и др.).

Среди писателей.

Русская книга за рубежом.

Жизнь искусства.

№ 1-2 — Январь. — 1923.
(7-8)

ВТОРОЙ ГОД ИЗДАНИЯ.

М. Кенигсберг.

Об искусстве новелы.

(З А М Е Т К И *).

I.

Настоящими заметками, по неизбежности краткими, понятно, мы не рассчитываем исчерпать всю подлежащую избранной теме проблематику. Мы ставим целью лишь поставить некоторые вопросы, особенно в связи с некоторыми другими, уже поставленными нашей молодой русской наукой о поэзии. За последние годы у нас появилось не мало работ, посвященных анализу новелы, и надлежит уже считаться с некоторыми их результатами, хотя бы в том, что их расхождение, подчас крайне решительное между собой, обнаруживает общие присущие им недочеты, восполнение которых сгладило бы многие углы и коренные несоответствия.

Первый пункт, на который я предложил бы обратить внимание—то, что термин „новела“ принимается обычно догматически, и никто не пытается его уяснить. Исключение составляет Виктор Шкловский („Развертывание сюжета“ 1921). Он ставит вопрос, но его не решает. Собственно даже начинает с того, что решать его даже и не будет, хотя материал для решения пытается подобрать. Другие авторы даже и не ставят этого вопроса, что повидимому вполне последовательно связано с их общими научными взглядами, не терпящих предварительных определений, как злостной схоластики. Этому взгляду я решаюсь противопоставить другой: предварительно данное определение предмета исследования есть необходимое условие работы, оно и есть в сущности формулировка задачи исследования. Ибо если не иметь определенья новелы, то как отыскать в безмерном множестве повествовательных литературных произведений (пусть только не стихотворных) настоящую новелу, или как отличать новелу от других жанров и т. д. Считаться с подзаголовком: „новела“? Но легко убедиться, что дается этот подзаголовок авторами совершенно произвольно, на основании соображений чисто импрессионистического характера.

Новела есть один из видов повествовательного жанра, и ее специфические видовые черты надлежит искать в характере повествования. Среди различных видов повествования мы можем выделить такой, который общо и кратко мы могли бы характеризовать как одноэпизодный. Вся тема

каждого представителя такого повествовательного вида будет трактована как эпизод, единый вырванный из какого-то бытия, протекший в изображении художника и оборванный им там, где он увидел переход этого эпизода в другой эпизод того же бытия. Таким чистым эпизодом я считаю напр. рассказ В. А. Соллогуба „Мятель“, вкратце сводящийся к тому, что во время мятели на постоялом дворе собирается компания, среди которой молодой помещик и молодая красавица со старушкой. Молодые люди разговорились. Красавица замужем, ведет скучный образ жизни и будет его продолжать и впредь. Под утро мятель кончается. Они раз'езжаются, обменявшись сувенирами. Эпизод кончился. Повествование дано так, что перед нами прошла картина, не объединенная и не запаянная, так сказать, ни в одном пункте. Перед первой буквой заглавия мы могли бы поставить три точки и после заключительных слов—„Мятель кончилась“ также поставить многоточие.

Но эпизод может быть рассказан и так, что в его сюжете будет пункт, в который сойдутся все нити, образующие этот сюжет и тогда этот эпизод будет обладать особой законченностью, что всякое дальнейшее его продолжение окажется невозможным, ибо наш эпизод тогда существенно изменится в своем сюжетном значении. Этого не случится с эпизодом первого типа, продолженный или нет, он останется в своей произвольной „законченности“ вырванный из своего бытия. Эпизод второго типа я и предлагаю называть новелой.

II.

Итак какой же вид эпизодного сюжета мы назовем новелой? Выше было упомянуто слово „пункт“. В его французском переводе—pointe с ним мы можем встретиться в нашей литературе, посвященной новеле (см. статью М. Петровского в журнале „Начала“. Кн. I 1921 г.). Новелой мы и можем назвать тот вид эпизодического повествования, сюжет которого характеризуется присутствием pointe, обладает пуэнтировкой. Анализ этого понятия и должен открыть нам основные признаки новелы. То определенье pointe, которое находим в упомянутой выше статье М. Петровского я считаю слишком узким—„острота оборота фразы“. Правда и в разбираемом в этой статье рассказе автору приходится констатировать элемент, по своему композиционному значению эквивалентный pointe, но он останавливается

*) Сохранена транскрипция подлинника, Ред.

на константирование эквивалентности (в каком же отношении?) и не решается отступить от „обычного представления“. Термином *pointe* предлагаю обозначать такой момент в композиции, который специфически объединяет все тематические и сюжетные элементы и эпизоду придает характер законченности с возможностью некоторой квалификации эпизода в его оторванности, замкнутости, хотя бы эта квалификация не была нигде словесно сформулирована, а лишь представлялась в результате истолкования. Важно, что возможность такого истолкования всегда дана.

Эта *pointe* „словесно“ может и нигде не помещаться. Она может быть заложена лишь в соответствии отдельных сюжетных моментов. Наконец она может выходить вообще за пределы собственного изложения, сказа, а пуэнтровать его извне—из того особого бытия, в котором протекает действие новелы. Возможностей может быть много, на них останавливаться подробно нельзя.

Мне необходимо привести пример. Предлагаю рассказ А. Чехова „Произведения искусства“. Заключительный момент—появление „произведения“, повторяющий начальный момент, делает выход за пределы невозможным, ложность ситуации (подсвечник оказался тем же самым) укрепляет эту завершенность сюжета.

Думается что и вообще противоречие (в той или иной форме) вообще есть основной вид замыкания сюжета новелы, основной вид *pointe*. Противопоставление ложного и истинного, говоря общо и формально, замыкает сюжет. С первого момента—заглавия до заключительных слов образ новельного сюжета замкнут и освещен двумя светом. Где же помещается *pointe*? Где угодно. Проведение раскрытия какого нибудь данного как заблуждение элемента завязки может быть скреплено заглавием, в которое ставится обозначение созданное в заблуждении („Нежданный провиант“ М. Кузмина). Описание эпизода может быть пуэнтровано затем в конце ложным его изображением—цитатой („Promenade“ Мопасана, где в газетном стиле повествуется в конце об изображенной Мопасаном катастрофе).

III.

Но в чем же искусство новелы? Каковы задачи современного искусства слова в области новелы? Трудно давать исчерпывающие ответы. Можно лишь намечать маяки. У нас мало заботились об жанре искусства, наша художественная проза большую часть прошлого столетия служила целям, очень далеким от целей художественного совершенствования. Диво ли, что на новелу совсем некому было обратить внимание. В уклад художественного сознания никак не могло войти стремление к культу мало кому полезного жанра Бокачо. Был у нас правда Чехов, но наследники его извратили, как только могли. Альманахи „Знание“ и им подобные полны рассказами, но по их раскраске можно только сравнить с раскраской октябрьского неба в дождливый день.

Культурное (отнюдь еще не художественное) возрождение или вернее попытка к нему, связанная с именами первых русских символистов и разнообразными движениями, ими порожденными, не осталась праздною и для искусства новелы. Широкая волна культуры искусства, вызванная выступлениями символистов, не спавшая и до сих пор, обнаружила характерную для нашего слова черту, ярко сказавшуюся на искусстве новелы. У нас слишком мало было подлинно художественного в прошлом и не за что было

зацепиться. Опорных стилистических пунктов пришлось искать в чужих традициях, подчас очень далеких. И так же обстояло и обстоит не только с искусством новелы, но и вообще с прозой—особенно романом, у которого хотя и была „традиция“, но художественно она почти вся была пустым местом.

Искания в области стилистической художественной прозы неизбежно отдавали экзотизмом. Народные повести и жития святых, Гитопадеша и Тысяча и одна ночь, Италия Возрождения и XVIII век—Казот и Лесаг. На родину новелы (как имени, как осознанного жанра)—Италию особенно часто обращались за образцами—Муратов, Гумилев. Многие были указаны романтиками—немцами и французами. Но был найден и еще один источник, сам по себе пройденный нашей историей небрежно и без внимания—Лесков. М. Кузьмин нашел стиль Лескова и в его вещах этого стиля больше художественной самостоятельности, приходящей на смену блистательному мастерству стилизатора таких перлов, как „Приключения Эмэ Лебефа“ или Подвиги Александра Великого“. Вышеупомянутый рассказ „Нежданный провиант“—один из примеров этого наследничества поэта.

Нам нужно учиться. Художественная культура—дело не легкое и изнутри так же мало достижимое, как всякая другая духовная культура. Я пользуюсь случаем напомнить про еще один источник, в котором можно черпать искусство прозы и в частности искусство новелы,—источник русский и у нас в России забытый. Эта старая русская проза. Выше был приведен пример из В. А. Соллогуба, правда пример как раз не-новелы. Но у него же можем найти и примеры блестящих новельных построений (напр. „Медведь“ или несколько осложненная, но с подлинно новельной *pointe* „История двух калош“). Я хочу назвать еще одно только имя—А. А. Марлинский. Его творчество очень сложно и значительно; мимоходом можно лишь указать на него. Но детальное изучение его исторических, кавказских и других повестей это неистощимый источник художественного поучения.

IV.

Художник, желающий к тому же создать художественную культуру, должен учиться. Думается мне, что поэтика может ему прийти на помощь. Конечно, „художником нужно родиться“ и все, что полагается говорить в таких случаях, но творить новое искусство можно лишь творчески преодолевая старое.

Поэтика должна научить художника истолковать изучаемое им произведение искусства. Поэтика новелы в частности открывает где сюжетно выражена *pointe*, образующая замкнутость, автономность в себе бытия, образованного новелой, т. е. образ которого выражает новела. Часто нужно привлечь аппарат исторических историко-литературных и других указаний, чтобы вскрыть сюжетный узел изучаемой новелы.

В русской научной литературе последних годов я могу указать один пример такого филологического (истолковательного) подхода к новеле—работа В. Виноградова о „Носе“ Гоголя (журнал „Начала“. Кн. I 1921). Автору этой работы правда чужда мысль о характеристике сюжета как обединения. Он скорее склонен разложить его и показать его составные элементы, но материалы для суждения об этой обединенности сюжета им даны. Эта работа есть крупнейшее достижение русской поэтики. В ней есть кое-что от „распарывания“ Шкловского, но такт филолога придает большую

значимость работе Виноградова. Например блестящие повелы Гумплева „Радости земной любви“ нуждаются в обширных филологических комментариях для уяснения их поэтировки.

Все вышесказанное нуждается, конечно, в гораздо большей детализации. Моей задачей было указать на некоторые существенные пункты, характерные для композиции новелы, не только теоретически устанавливаемые, но и как видно наблюдаемые в исторически засвидетельствованных примерах. Проблема сюжета есть существеннейшая проблема искусства, так как сюжет образует то особое бытие, к которому ведет нас искусство. Существеннейшей проблемой искусства новелы и будет проблема поэтировки, как основная характеристика новельного сюжета. Вместе с тем

искусство новелы необходимая часть искусства слова, особенно яркий образец искусства повествовательного, в одном эпизоде дающий законченный, замкнутый в себе кусок бытия. Таким образом новела становится одним из могущественнейших орудий искусства. Вот почему нам с такой яркостью предстают эстетические идеалы новелистов итальянского ренессанса Мопасана и других мастеров новелы.

Мы переживаем ученический период. Нужно учиться стилизовать, нужно с достоинством пройти через этот ученический период и только тогда может быть создан свой подлинный стиль, свое мастерство новелы. Стилизация же достигается проникновением в стилизуемое актом поэтики.