

Московский Кружок „ОПОЯЗ“.

ВЫПУСК I.

А. А. РЕФОРМАТСКИЙ.

ОПЫТ АНАЛИЗА НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ.



Проф. техническая школа
Полиграф. производства.

МОСКВА.

—
1922.

Р. Ц.
Тираж 1000 экз.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА.

Московский кружок „Опояз“ работает над вопросами поэтического языка. Результат своих работ кружок будет по мере возможности опубликовывать в печати.

Настоящее издание является первым выпуском. Дальнейшие последуют по мере накопления материала.

Московский кружок „Опояз“ существует при Центральном Доме Просвещения и Искусств (Леонтьевский, 4).

За всеми справками обращаться: к О. М. Брику (Мясницкие ворота, Водопопный пер., д. 3, кв. 4, тел. 5-66-12), к А. А. Реформатскому (Смоленский рынок, Мурновский пер., д. 13, кв. 2, тел. 5-40-55) и к И. Б. Эйдельманту (Остоженка, 53, ком. 150).

Московский Кружок „ОПОЯЗ“.

Опыт анализа новеллистической композиции.

Постоянная работа является некоторым обобщением многих вопросов, поднимающихся в университетском семинарии М. А. Петровского по „Композиции новеллы у Мопассана“, вопросов, возникших в связи с докладами М. А. о „Выстреле“ Пушкина и „Вечном муже“ Достоевского, а также и в порядке личных бесед, — а потому считаю первым долгом выразить мою глубокую благодарность Михаилу Александровичу за все советы и указания, положенные в основание этой работы. Приношу мою благодарность также О. М. Брикку, сделавшему мне ценные замечания, которыми я и воспользовался в настоящей редакции моей работы.

В последнее время приходится слышать чрезвычайно много споров на общие, преимущественно методологические, темы поэтики. Не отрицая важности общих принципов, я полагаю, что плодотворным может быть только то, что исходит из конкретного материала, и все теоретические построения, не имеющие такого основания, обречены остаться схоластикой.

Всякая наука переживает обычно три стадии: 1) хаотическое накопление материала, 2) классификация и накопление множества мелких законов (период плюрализма), 3) обобщения и сведение к немногим общим законам (стремление к монизму).

Наша наука (поэтика) находится в состоянии формовки: мы не изжили еще первого момента — собирания материала и только приступаем ко второму — классификации, поэтому до сих пор сейчас какие-либо обобщения не представляется возможным и наоборот: дифференциации бояться нечего, — важно только, чтобы она протекала систематично. В частности относительно интересующего нас вопроса (новелла) в статье „Компо-

зиция новеллы у Монассана" („Пачала", 1922, № 1) М. А. Петровский говорит: „Проблема новеллистической композиции настолько еще свежа и неразработана, что пытаться выступить с общим теоретическим трактатом о ней не настало еще время, нужно обсудить еще очень многое в самом подходе к предмету исследования, в самих приемах анализа новеллистического материала". Вполне разделяю это мнение, и предлагаемой работе отнюдь не придаю значения вывода, это скорее „ввод", и цели ее более методические чем теоретические.

Должен оговориться:

1) Вопросы, намечаемые здесь отнюдь не исчерпывают всего богатства новеллистических возможностей — каждый пункт можно наверное в свою очередь разбивать и дифференцировать дальше; кроме того центр внимания у меня перенесен на чисто нарративный тип новеллистической композиции и других подвидов (повелла-картина, повелла-народня) я почти не касаюсь.

2) В подыскании примеров мне приходится обращаться и к собственно повеллам, и к романам, и к театральным пьесам, либретто и т. д.—Спешу отвести возможный упрек в данном случае меня интересует не квалификация литературных форм (повелла, роман), а систематика вопросов новеллистической композиции, как приема сюжетосложения, как тенденции пронизывающей собой разные формы, точно также как в музыке „сонатная форма" играет ту же роль по отношению к собственно сонате, к симфонии, к концерту.

3) При полном отсутствии в русской поэтике твердой терминологии приходится прибегать в поисках номенклатуры к самым различным областям: к теории музыки, живописи, театру и употреблять термины иноязычные без перевода. „Важно констатирование специфических особенностей сложного явления, а терминологический ярлык, который мы на него наклеиваем, имеет значение служебное, как рабочий аппарат, для дальнейшей классификации", говорит М. А. Петровский в указанной ранее статье. Остается только присоединиться к этим словам и с благодарностью принять все поправки, короче и яснее называющие явления.

Первое условие всякого морфологического исследования это строгость аналитического метода: исследование не должно выходить за пределы объекта, и попытки привнесения исследователем „домыслов“ и „объяснений“ должны быть раз навсегда забыты.

Каковы же последовательные шаги морфологического анализа? Прежде всего с чего начинать работу над текстом: от анализа мелких кусков доходить до целого, или, начиная с общего, дробя доходить до самых мелких кусков? О. М. Брик всегда советует идти вторым путем. М. А. Петровский говорит, что это зависит от объекта—если в повелле дано определенное членение на части, главы,—надо начинать с этого, в противном случае работать путем эnumerации абзацев. Каким бы путем не анализировать, полученный хаотический материал можно классифицировать по следующим рубрикам.

§ 1. Систематическое описание структуры.

Как и всякое построение, сюжетная композиция поддается моделированию, выражающемуся в установлении схемы структуры, изложенной в виде формулы.

I. Чередование: 1) Описания (статика) Descriptio (D) и 2) повествования (динамика) Narratio (N).

Напр.

„Выстрел“ Пушкина

$$\frac{D}{d_1 d_2} + \frac{N}{n_1} + \frac{D}{d_2 d_1} + \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1} \parallel \frac{D}{d_3 d_4} + \frac{N}{n_3 n_4 n_3} + (dn)$$

(Анализ М. А. Петровского).

II. Классификация Narratio. В повеллях с установкой на драматическую концепцию (а таковые преобладают):

1) восстановления сценария.

Компоненты сценария: сцены—более крупные моменты; эпизоды—более мелкие; переходы—моменты аналогичные музыкальным аптрактам в опере; диалоги, монологи, немые сцены. При этом важно обращать внимание на типографские членения: части, главы, абзацы. Исторически это членение дифферен-

цируется и из типографского приема, становится композиционным (сравнить тексты XVIII в., когда все писалось слитно и напр. „Преступление Николая Летаева“ А. Белого).

2) Проблема композиции места — так сказать композиционная география.

3) Проблема временной композиции: а) общее количество времени (сравнить напр. Достоевского и Тургенева, у первого почти ложно-классическое единство времени, у второго наоборот); б) последование времени: диспозиция — хронологическое последование, композиция — наличие временных сдвигов, аналитический способ.

Примеры: диспозиция: „Un coq chanta“ Мопассана; аналитическая композиция: „Метель“ Пушкина, „Шесть Наполеонов“ Конан-Дойля, характерно для детективного романа.

III. Классификация Descriptio.

1) Описания фона: а) Paysage de la nature — описания природы, характерно для романтиков, б) Paysage de la culture — описания быта, свойственно напр. „урбанистам“.

2) Описания — характеристики персонажей а) общие — капризно для Тургенева б) эпизодические т. е. приуроченные к данному эпизоду напр. первая характеристика героини в „En Voyage“ Мопассана.

IV. Определение и систематизация тематики.

Элементы: 1) Тема — простейшая статическая единица сюжетосложения.

2) Мотив — простейшая динамическая единица, характеризующаяся обычно наличием глагола или его эквивалента, в русском языке — краткая форма прилагательного, напр. „Иван Иванович влюбленный“, не мотив, а тема; „Иван Иванович влюблен“ и тем паче „Иван Иванович влюбляется“ — мотив.

Мотив по А. И. Веселовскому: „простейшая повествовательная единица“, по М. А. Петровскому: „элемент сюжета, задерживающий или ускоряющий действие“; по В. М. Жирмунскому: „Мотивом, как зачатком сюжета является в языке простое предложение с сказуемым глаголом.“ („Начала“ 1922 г, № 1 „Задачи поэтики.“)

3) Символ — аксессуарный элемент сюжета; напр. „деньги на полу и появление незнакомца“ в „En Voyage“ Мопассана.

4) Сюжетные темы — сложные единицы составленные из тем и мотивов. По А. П. Веселовскому „под сюжетом я разумею тему в которой сплуты разные положения, мотивы.“¹⁾

Для их определения важны: иерархия персонажей и группировка тем и мотивов:

1) Установление иерархии персонажей.

Персонажи — темы (герой, героиня — Подколесин, Агафья Тихоновна („Женитьба“ Гоголя) б) Служебные персонажи, двигающие сценарий (напр. Кочкарев, нянька Celeste в „Le petit“ Мопассана, слуги, лакеи, вестники etc. в) Средние персонажи — и темы и служебные одновременно: напр. Мефистофель „Фауст“ и П. С. Верховенский „Бесы“ Достоевского.

2) Группировка тем и мотивов:

а) отношение сопутствующее или параллельное, частный вид — ступенчатое, (можно наоборот: ступенчатое, частный вид параллельное при равенстве ступеней) и б) контрастирующее.

Типы сюжетных тем.

Конструкция новеллы во многих отношениях близка конструкции сонатной формы. Тематически для сонаты каноничны две темы (главная и побочная), иногда эта схема усложняется введением третьей, четвертой темы. Для новеллы также канонично двучленное строение тематики при этом — в самой разнообразной мотивировке. Чаще всего:

1а) $a + b$ (он + она) герой и героиня, динамика мотивируется любовью, это двучленная любовная новелла.

1б) $a + a$ (он + он, или она + она) два героя (героини) — главный и побочный; напр. „Вечный Муж“ Достоевского: Вельчанинов (1й) и Трусонский (2й), это, по определению М. А. Петровского „сюжетное построение на дуэльном мотиве столкновения двух тем“. В данном случае мотивировка сложная, обычно: соперничество, соревнование.

1) Позволю себе аналогию: сравнение с шахматами:

1) Фигуры — темы.

2) Функции фигур (напр. ход конька) — мотив.

3) Игра (напр. какой нибудь гамбит) — сюжетная тема.

4) Игра, развернутая в партию — сюжет.

2) Трехчленная повелла—разные типы:

а) $a_1 + b + a_2$ (он + — + она + он) — обычная мотивировка:

	Муж	Жена	Любовник
Напр.	Альфред Шазель	Элен Шазель	Арман де-Кери
	(„Любовное преступление“ Л. Бурже)		

Каренин	Анна	Вронский
(„Анна Каренина“ Л. Толстой)		

M. de Marelle	M-me de Marelle	Du-Rois
M. Valtair	M-me Valtair	Du-Rois
(„Bel-Ami“ Монассана)		

б) $b_1 + a + b_2$ (она + он + она)

	Жена	Муж	Любовница
Напр.	Долли	Стива	Гувернантка
	(„Анна Каренина“)		

Фру Фалькенберг	Капитан	Елизавета
(„Странник играет под сурдинку“ К. Гамсуна)		
Сарра	Иванов	Саша
(„Иванов“ Чехова)		

в) $b_1 + a + b_2$ (она + он + она), с видоизмененной мотивировкой (Канонично для Достоевского и Гамсуна).

Возлюбленная	Он	Любовница
--------------	----	-----------

У Достоевского:

Напр. Аглая	Князь Мышкин	Настасья Филипповна
(„Идиот“)		

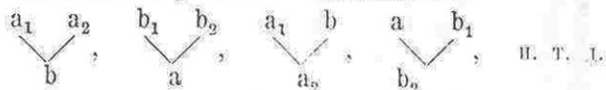
Катерина Ивановна	Дмитрий Карамазов	Грушенька
(„Братья Карамазовы“)		

Полина	Алексей Иванович	Blanche
(„Игрок“)		

У Гамсуна:

Эдварда	Глаи	Ева	(„Пан“)
Роза	Бенони	Эдварда	(„Роза“)
Виктория	Иоганнес	Камилла	(„Виктория“)
Дагни	Пагель	Марта	(„Мистерии“)
Дама в желтом	Владимеж Т. Кельнерна	(„Рабы любви“).	
В обнажении—„Покоритель“ Гамсуна (сборник „Поросль“)			

Во всех этих формулах обычно две темы преобладают, побочная в самых различных комбинациях:



3) Существует канон четырехчленной повеллы, встречается у Мопассана типа: $b + a_1 + a_2 + a_3$ (она + он₁ + он₂ + он₃) в мотивировке:

Жена муж любовник насильник

Напр. Она капитан офицер денщик („L'ordonnance“)

Она потариус Labarbe Maurin („Ce cochon de Maurin“)

В вопросах иерархии персонажей и определения сюжетной темы важны: а) имена и прозвища героев или их отсутствие. (напр. в „Выстреле“ Пушкина одно имя: Сильвио, подчеркивающее главного героя) б) заглавие повеллы; для Мопассана канонично совпадение заглавия с Pointe (напр. „Un coq chant“ „Les sabots“), часто пропизывающее всю композицию рефреном („Garçon un bock“, „Ce cochon de Maurin“) в) анализ эпитафий; эпитафии концентрирующие (например „Выстрел“), эпитафии пародирующие („Пиковая Дама“) г) частным вопросом (где есть налицо) может быть вопрос о рассказчике, частный случай — „рассказчик я“ (интересно у Достоевского).

V. Схема временного последования и ее формула. Два способа: 1) при большем количестве тем, чем мотивов — по мотивам со значком тем. 2) при большем количестве мотивов — по темам со значком мотивов.

Скобками обозначаются сноски с точки зрения а) сценария: разбить на сцены, эпизоды и т. д. б) описательных моментов (декорации, характеристики).

§ 2. Функциональное исследование.

Вся установленная структура может квалифицироваться телеологически, тогда компоненты разцениваются по их функциональной значимости, относительно некоего ядра, развернутого в данное построение. Проследим в хронологической

порядке сообразно простейшему виду диспозиции, при условии отсутствия параллельных и скрепляющихся интриг, когда все функциональные моменты будут являться в более сложном рисунке.

При всяком повороте действия необходимо констатирование ситуации.

I. Квалификация развития действия:

1) *Geschichte* — совокупность сцен, составляющих действие; формальные приметы: обычно *praesens* или *perfect*.

2) *Vorgeschichte* — с обычной приметой прошедшего несовершенного, *imperfecta*.

3) *Nachgeschichte* — чаще *praesens* и *perfect*.

4) Возможна наличность *Zwischengeschichte*, например: *Intermezz*'и 12 и 14 гл. „Вечного мужа“ Достоевского.

II. Функции отдельных моментов структуры:

1. Экспозиция — а) в виде прямой характеристики б) в виде косвенной: 1) в действии, как экзэмплификация прямой характеристики, напр. в „Выстреле“ эпизод за картами с офицером; 2) как демонстрации героя, напр. барон Joseph de Croissard в утро охоты („Un coq chanta“, Мопассана); 3) в репликах — например: „Ревизор“ Гоголя, первый разговор первого акта.

2. Моменты интродуктивные: а) интродукция; б) зачин; в) пролог; различаем несколько видов: 1) чисто экспозиционный пролог — греческие трагедии, 2) обрамляющий — „Паяцы“ Леопольдо, 3) действенный — „Сказка о Царе Салтане“ Римского-Корсакова; д) приступ — мелкое интродуктивное членение.

3. Моменты действия: а) завязка; б) разработка; в) реприза (напр. третье пятиглавие „Вечного мужа“; д) развязка.

4. Вводим функции так сказать второго этапа: а) *Spannung* разработки — характеризующаяся переборами внутреннего ритма повествования (т. е. чередования устойчивых и неустойчивых моментов — статики и динамики) и торможением разрешения, как в музыке скопление *Septaccord*'ов не разрешающихся долго в тонику; б) важно отметить кульминацию *Spannung*, интересны напр. „Бесы“ Достоевского: композиция с двумя кульминациями (утро в Скворешниках и благотворительный вечер) — пример так сказать „двухгорбого“ постро-

ония; с) наконец спецификум новеллы — Pointe (по Брию „пилилка“) ударное место новеллы — обычно короткая фраза, характеризующаяся остротой и неожиданностью. С точки зрения сюжетного ритма Pointe — окончание на неустойчивом моменте, как в музыке окончание на доминанте.

5. Конклюзивные моменты: а) концовка; б) кода — если в концовке имеется нечто новое, напр. чрезвычайно расширенная кода „Метели“, провоцирующая на подозрение второй новеллы; с) концовка иногда приобретает значение эпилога (см. В. Шкловский „Развертывание сюжета“); обычно — композиция временного масштаба, обобщенная форма („Выстрел“).

6. Функции *Zwischengeschichte* — преимущественно характер отступлений, функции задержания или торможения действия; в связи с этим — проблема темпа (о чем подробнее в моей работе по анализу „Игрока“ Достоевского). Для установления проблемы темпа необходимо припомнить последование и развертывание времени.

7. Функции пейзажа: по Шкловскому („Розанов“) „могут быть два основных случая литературного пейзажа: пейзаж совпадающий с основным действием и пейзаж контрастирующий с ним.“

8. Функциональное значение рамы (в случае наличия). Может быть два типа: а) новелла обрамленная („En Voyage“) б) новелла обрамляющая („Garçon un Boss.“) см. эссекуре М. А. Петровского („Начала“ № 1).

Таким образом формула временного последования усложняется плоскостями функциональной значимости.

В заключение необходимо подвести итог как первому, так и второму параграфу изложенной работы.

1) Окончательное определение структуры: разные типы: напр. □=□ „тири:“ — „Aux champs“, „Rencontre“ Монас-сайа.

Ω „подкова“: одиночные: „Молочница“ (Панчатантра, фольклор); у Чехова: „Выпрыгивший билет“, „Устрицы“, „Панихида“, „Мелюзга“, „Зеркало“; Габриэль Д'Аннунцио „Похороны“ etc. двойные: „Мечты“, „Ванька“ Чехова. и т. д.

2) Итог функционального исследования — нахождение „ядра“ развернутого в сюжет. Обычно — анекдот, например,

„Ревизор“, „Мертвые души“ Гоголь строил по анекдотам данным Пушкиным; „Скверный анекдот“ Достоевского, „Метель“ Пушкина и т. д. Современный беллетрист В. Г. Венишев на мой вопрос, как он пишет, отвечал: „обычно беру трагический анекдот и по нему развожу узоры“ (напр. его рассказ „Сторублевка“).

3) Важным моментом является определение жанра. Приведу два определения М. А. Петровского: а) авантюриный: персонажи в служебной роли к событиям, б) психологический: события в служебной роли к персонажам (см. „Начала“ № 1). Морфологических определений повеллы-народни, повеллы-комической и т. д. пока привести трудно — это одна из целей будущего исследователя.

Повеллистический мир, как говорит М. А. Петровский, многообразен и он еще тем усложняется, что нарративная повеллистическая композиция не всегда, или даже скорее никогда не встречается в чистом виде, сосуществуя с иными организующими моментами, как эвфоническими, эвритмическими, мелодическими, собственно семантическими и т. д., где часто сама композиционная доминанта принимает иную установку, как напр.: ритмико-эвфоническую у А. Белого, ритмико-мелодическую у Гамсуна, мелодико-семантическую у Гоголя (так называемая „стилизация сказа“ см. В. Эйхенбаум „Как сделана пинель“ „Поэтика.“) Еще подчеркнутее это выступает в композиции романтической поэмы, где при всей очевидности ритмико-эвфонической доминанты (стих, строфа) установка на сюжетную композицию все же опускается. Там конечно надо применять вышензложенную систему с оговорками и с соответствующими коррективами, ибо априорная нормативность никогда не может содействовать систематичности т. к. всякий материал специфичен, а потому требует специфических методов.

Разбор новеллы Мопассана „Un coq chanta.“¹⁾

(Пример анализа).

Сюжет новеллы „Un coq chanta“, имеющий в основании две главных темы: героя (a_1) и героини (b) и одну побочную, служебную: мужа (a_2) построен на двух мотивах: главном (А) ухаживания барона Joseph de Croissard за m-me Berthe d'Avancelles и побочном (В) — мотиве охоты (в связи с темой героя), находящимся по отношению к главному в служебной роли. Этот побочный мотив одновременно и сопутствует и противоречит главному, состоя в отношении ступенчатом и контрастирующем.

Новелла построена вообще диспозиционно, последовательность событий дается хронологически за исключением двух моментов, где мы имеем обратное временное последование: 1) первая фраза новеллы указывает время „jusque la“, а вторая возвращает нас к предыдущему „Pendant l'hiver“ и 2) после описания осени (шестой абзац) следует фраза „un soir, dans une fête au dernier printemps“. Но оба эти места находятся вне собственно Geschichte.

Сюжет определенно распадается на Geschichte и Vorgeschichte, в которой дается экспозиция тем и мотивов.

Рассмотрим подробнее Vorgeschichte. Первый абзац вводит нас в оба мотива: 1) А — „M-me Berthe d'Avancelles avait jusque la repoussé toutes les supplications de son admirateur désespéré le baron Joseph de Croissard“ и 2) В — „il donnait maintenant pour elle des fêtes et des chasses“.

¹⁾ Guy de Mopassant. Contes de la becasse“. Librairie Paul Ollendorf. 1901.

Далее следует экпозиция тем героев (a_1 и b), с введением темы мужа Berthe — M. d'Avancelles (a_2), темы чисто служебной, как увидим позднее:

1) Тема a_2 , M. d'Avancelles характеризуется: „gros, petit homme, chauve, court de bras, de jambes, de cou, de tout“.

2) Тема b „Berthe au contraire (тема вводится по контрасту) grande, jeune femme brune et déterminée“ etc.

3) Тема a_1 (в этом же абзаце) тоже по контрасту с темой a_2 : „larges épaules et l'encolure robuste et les longs moustaches blonds“.

Получается два двучлена, построенные на контрасте, у которых один член общий:

1) M. d'Avancelles и Berthe (a_2 | b).

2) M. d'Avancelles и Joseph (a_2 | a_1).

Соединив их по общему члену, получаем фигуру треугольника:



Третью сторону треугольника мы не вправе провести т. к. пока не знаем взаимоотношений тем b и a_1 , знаем только, что их связывает мотив ухаживанья, но это не дает ключа к их соотношению. По к этому вопросу нам еще придется вернуться в самом конце разбора.

В следующем абзаце опять повторяются два основных мотива:

1) A_2 „Elle n'avait encore rien accordé cependant“.

2) B_2 „C'était sans cesse des fêtes, des classes“...

Следующие два абзаца дают интродукцию предвещающую действие, это как бы декорация:

1) Первый абзац — paysage de la culture (p_1^c) „les chiens, les feux d'artifices, les fenêtres illuminées“ etc.

2) Второй абзац — paysage de la nature (p_1^n) „L'automne, la saison rousse, les feuilles voltigeaient“ etc.

Интересно отметить сравнение, непосредственно переводящее нас к следующему моменту развития сюжета, сравнение осенней земли с раздетой женщиной: „On sentait traîner dans l'air des odeurs de terre humide, de terre dévêtue, comme on

sent une odeur de chair nue, quand tombe, après le bal, la robe d'une femme".

Следующие два абзаца, непосредственно примыкающие к *Geschichte*, но находящиеся вне ее содержат в себе завязку, данную в двучленной форме:

1) Завязка в общей форме: (мотив A_3) „si je dois tomber, mon ami, ce ne sera pas avant la chute des feuilles“ (Венным вышеприведенное сравнение земли с женщиной).

2) Завязка в более узком, конкретном смысле, ставящим определенное условие (мотив B_3) „Baron, si vous tuez la bête, j'aurais quelque chose pour vous“.

Это еще не *Geschichte*, нам кажется всего удобнее назвать это место — действительный пролог. (Подобно прологу в „Сказке о Царе Салтане“, где тоже дана завязка, но сама *Geschichte*, то бишь опера начинается следующей картиной).

Таким образом *Vorgeschichte* содержит в себе:

1) Три двучлена мотивоведения.

2) Прямую экспозицию (в прямых общих характеристиках) тем героя и героини.

3) Один декоративный момент.

При этом интересно отметить что мотив A дается в нарастании:

A_1 — „avait repoussé“

A_2 — „encore rien accordé“

A_3 — „si je dois tomber“

т. е. $A_1 < A_2 < A_3$, получается фигура климакса.

Geschichte распадается на приступ и пять сцен, из которых первая состоит из двух эпизодов. Продолжительность времени, в которое протекают все события, — ровно сутки: приступ начинается „Dès l'aurore il fut debout“; первая сцена (в аллее) очевидно утром через несколько часов; вторая (в лесу) „Quelques minutes plus tard“; третья (в парке) уже ночью „aux flambeaux par une nuit douce“; четвертая (в спальне у окна) „une heure plus tard“ и пятая и последняя (в спальне на постели) когда „le coq chanta“ „le baron ouvrit les yeux“ „il dort jusqu'à l'aurore“. Все эти сцены соединяются тремя декоративными моментами и одним повествовательным, как будет видно из дальнейшего.

Приступ состоит из демонстрации героя с описанием его внешности применительно к мотиву В. (Эпизодическая характеристика): „Des l'aurore il fut debout... il accompagna, disposa, organisa,... il apparut dans un étroit vêtement de chasse rouge et or, les reins serrés, le buste large, l'oeil radioux, frais et fort, comme il venait de sortir du lit“. Весь сценарий Geschichte строится на разработке двучленной завязки.

Следующий абзац — сцена, переход к первой сцене, фон охоты (p^e₂), оттеняющий своими „les chiens hurleurs“, „les cheveux se mirent à galopper“, „les amazones“, „les cavaliers“, „les voitures“, „à travers les broussailles“ — обстановку первой сцены, где Joseph и Berthe „s'attardant dans une grande avenue droite“. Первый эпизод: Joseph характеризуется по двум основным мотивам:

По мотиву А — „Fremissant d'amour“ { „il écoutait d'une oreille
le bavardage moqueur
de la jeune femme“.

et T. K.

По мотиву В — „d'inquiétude“ { „de l'autre il suivait
les chants des cors et
la voix des chiens qui
s'éloignaient“.

Следующий за этим диалог также построен по обоим мотивам:

Berthe „Vous ne m'aimez donc plus?“
Joseph „Pouvez vous dire des choses pareilles!“ } Мотив А₄

далее:

Berthe „La chasse cependant semble vous occuper
plus que moi.“
Joseph „Ne m'avez vous point donné l'ordre d'abatre moi-même l'animal?“ } Мотив В₄.

Это можно квалифицировать как первое появление Spanning, если не считать троекратного повторения этого двучлена в Vorgeschichte. Следующие реплики:

Berthe „Mais j'y compte. Il faut que vous le tuiez devant moi“.

Joseph „Mais sacristi! Madame, cela ne se pourra pas si nous restons ici“

Berthe „Il faut que cela soit pourtant, ou alors... tant pis pour vous“

— подтверждают условие завязки.

Второй эпизод первой сцены непосредственно связанный с первым, но разнящийся от него в темне интересен как явное обозначение *Spannung* (мотив Λ_2). Построен он параллельно и двучленно: поцелуй барона и ответные Берты, при чем и этот последний момент несет в себе внутренний двучленный параллелизм:

1) „Soit hasard, soit volonté ses petites levres à elle rencontrèrent les levres à lui“ („hasard“ — „volontée“ — сочетание контрастное).

2) „Soit confusion, soit remords elle cingla le flanc de son cheval qui partit en grand galop“ („confusion“ — „remords“ — сочетание ступенчатое).

Связкой со второй сценой служит опять фон охоты, декоративный момент (p_2^c), после которого следует заключительная фраза *Joseph*'а „Qui m'aime me suive!“ (r^B), повторяющаяся как рефрен в конце третьей сцены *Berthe* (r^A) и подчеркивающая иллюзию параллельности мотивов В и А, но об этом немного позднее.

В следующей сцене (второй) дан только финал — приезд *Berthe* к моменту, когда зверь уже убит рукой *Joseph*'а (мотив B_2), и таким образом конкретное условие завязки выполнено. Второй член двучленной завязки рязвязан и, казалось бы, исчерпан и образующий его мотив В.

Через декоративную связку — оба рода указанных выше пейзажей (см. интродукцию), данных в обратном порядке ($p_2^B + p_4^c$) и почти в слитном виде, дающую в конце фон парка с гуляющими парочками („пейзаж совпадающий с действием“), связку, несущую конклюдивную функцию по отношению к предыдущей сцене и подготовительную к последующей), — переходим к третьей сцене (мотив Λ_3), где имеем еще большее развитие *Spannung* и завершающуюся знакомым нам рефреном „Qui m'aime me suive!“ (r^A), провоцирующим нас по

аналогии, вследствие кажущегося параллелизма мотивов А и В, на ожидание близкой и благополучной развязки мотива А.

Без всякого перехода дается четвертая сцена, где Spannung доходит до кульминационного пункта (мотив А₇) и фразы: *Berthe* „Je vais revenir. Attendez moi“ и далее „Et son doigt tendu dans l'ombre montrait au fond de la chambre la tache vague et blanche du lit“ — хотя и имеют характер отлива Spannung, но воспринимаются, как подготовка к окончательной развязке.

Однако следующие три абзаца (составляющие подготовку к последней развязке и к Pointe повеллы) составляют эхо или как бы „une rechute“ мотива в виде усталости барона после охоты: „Il s'étendit délicieusement oubliant presque son amie“... „ses membres s'engourdirent, sa pensée s'assoupit, devint incertaine, flotta“,... „il s'endormit“... et „dormit jusqu'à l'aurore“.

Пятая сцена, следующая непосредственно содержит в себе Pointe — характеризующуюся в остроте и неожиданности развязки, подчеркнутой в коротенькой фразе созвучной с заглавием всей повеллы (А₈).

„Tout a coup la fenêtre étant restée entr'ouverte *un coq* perché dans un arbre voisin *chantait*“¹⁾:

После этого следует двучленная кода:

1) Первый абзац и реплика „Quoi? Ou suis-je? Qu'y á-t-il?“ (тема а₁).

2) Второй абзац и реплика „Ce n'est rien, c'est *un coq* qui *chantait*?“¹⁾. *Rendormez vous, monsieur, cela ne vous regarde pas*“ (тема b).

Реплика повторяет Pointe, в несколько варьированном виде, а в предшествующем ей абзаце имеется противопоставление: с одной стороны — „elle qui n'avait pas dormit“, с другой стороны — „lui — *depeigné, aux yeux rouges à la levre épaisse*“; тема b противопоставлена теме а₁. Контраст становится еще отчетливее, если мы обратим внимание на ремарку с упоминанием знакомой нам темы а₂ (*M. d'Avancelles*): elle „*repondit d'un ton hautain, dont elle parlait à son mari*“.

¹⁾ Курсив мой А. Р.

На этом основании мы можем смело замкнуть третью сторону треугольника, оставленную нами под вопросом (см. аксиоматику тем a_1 и b) т. к. темы a_1 и b тоже контрастируют.

А зная *Pointe* и истинную развязку повеллы, мы можем утверждать, что побочный мотив В построен к мотиву А в минно-сопутствующем и в истинно-контрастирующем отношении, неся в себе служебную функцию создания конфликта.

Общий вывод: „*Un coq chante*“ во первых повелла, ощущаемая как несущая в себе „действие и противодействие“ и „какое то несоответствие“ по терминологии В. Шкловского („Развертывание сюжета“), во вторых повелла построенная на противоречавшем двуязычии чрезвычайно устойчивом на протяжении всей композиции и придающим ей единство.

Формула схемы новеллы „Un coq chantant“.

$$\begin{array}{c}
 \text{Vorgeschichte} \qquad \qquad \qquad \text{ИНТРОДУКЦИЯ} \qquad \text{ПРОЛОГ ЗАВЯЗКА} \\
 \hline
 (A_1 + B_1) + \left(a_2 \begin{array}{c} b \\ ? \\ a_1 \end{array} \right) + (A_2 + B_2) + (p_1^c + p_1^n) + (A_3 + B_3) + \\
 \\
 \text{Geschichte} \qquad \qquad \qquad \text{КОДА} \\
 \hline
 \text{Spannung} \qquad \qquad \qquad \text{ПОДГОТОВКА К ПОИСКУ} \qquad \text{РАЗВЯЗКА А} \\
 \hline
 \text{развязка В} \qquad \qquad \qquad \text{Pointe} \qquad \text{Pointe} \\
 \hline
 + \left\{ \underbrace{(a_1^B + p_2^c)}_{\text{ПРИСТУП}} + \underbrace{(A_4 + B_4)}_{\text{1 ЭПИЗОД}} + \underbrace{A_5 + p_3^c + r_1^B}_{\text{2 ЭПИЗ.}} + \underbrace{B_5 + (p_2^n + p_4^c)}_{\text{2 СЦЕНА}} + \underbrace{A_6 + r_2^A}_{\text{СВЯЗКА}} + \underbrace{A_7}_{\text{3 СЦЕНА}} + \underbrace{a_1^{AB}}_{\text{4 СЦЕНА}} + \underbrace{A_8}_{\text{ПОВЕСТВОВАТЕЛЬСКИЙ ПЕРЕХОД}} + \underbrace{\left(a_2 \begin{array}{c} b \\ a_1 \end{array} \right)}_{\text{5 СЦЕНА}} \right\}
 \end{array}$$

Объяснение символов: 1) a_1 — тема барона (a_1^B — тема барона по мотиву В; a_1^{AB} — по мотивам АВ).

2) b — „ Berthe d'Avancelles.

3) a_2 — „ M. d'Avancelles.

4) A — мотив ухаживания.

5) B — мотив охоты.

6) p^c — Paysage de la culture.

7) p^n — Paysage de la nature.

8) r^B — рефрен по мотиву В.

9) r^A — рефрен по мотиву А.

10) Значки $1, 2, 3$ и т. д. — повторяемость тождественных моментов.

Ги де Мопассан

Петух пропел

Рене Бильоту.

Берта д'Авансель до сих пор отклоняла все мольбы своего отчаявшегося поклонника, барона Жозефа де Круассар. В течение зимы, в Париже, он пылко преследовал ее, а теперь устраивал в ее честь празднества и охоты в своем нормандском замке Карвиль.

Муж Берты, г-н д'Авансель, по обыкновению ничего не замечал, ничего не знал. Он жил, как говорили, врозь с женой по причине своей физической слабости, которой она ему не прощала. То был маленький толстый Человек, лысый, с короткими руками, короткими ногами, короткой шеей, коротким носом, словом, весь короткий.

Г-жа д'Авансель была, напротив, высокая молодая женщина, темноволосая и решительная, смеявшаяся громким смехом прямо в лицо мужу, который при всех называл ее "госпожой Попот". На широкие плечи, мощное сложение и длинные белокурые усы своего присяжного воздыхателя, барона Жозефа де Круассар, она поглядывала с некоторой нежностью и обнадеживающей улыбкой.

Тем не менее она еще не шла ему навстречу. Барон разорялся на нее. Без конца следовали друг за другом торжества, охоты и другие увеселения, на которые он приглашал всю знать из окрестных замков.

Целыми днями гончие лаяли в лесах, преследуя лисиц и кабанов; по вечерам же ослепительные фейерверки взлетали огненными султанами к звездам, а ярко освещенные окна гостиной бросали на широкие лужайки полосы света, в которых мелькали тени.

Стояла золотая осень. Листья, словно стая птиц, порхая, слетали на траву. В воздухе чувствовался запах сырой земли, лишавшейся своих покровов, как чувствуется запах нагого тела женщины, когда она, вернувшись с бала, сбрасывает с себя платье.

Как-то вечером на одном из праздников прошлой весны, г-жа д'Авансель ответила барону де Круассар, преследовавшему ее своими мольбами:

— Если мне суждено стать вашей, мой друг, то это случится не раньше листопада. Летом у меня

слишком много дела, и на это не хватит времени.

Он запомнил эти насмешливые и смелые слова и с каждым днем настаивал все сильнее и сильнее, с каждым днем старался увеличить близость и все больше завоевывал сердце дерзкой красавицы, противившейся, казалось, теперь только для виду.

Была назначена большая охота. И накануне г-жа д'Авансель, смеясь, сказала барону:

— Барон, если вы убьете зверя, то получите кое-что от меня.

Он встал с зарею, чтобы разыскать уединенное логово кабана. Он ходил со своими доезжачими, распределял перемены собак, устраивал все сам, подготавливая свое торжество; и когда рога протрубили выезд в поле, он появился в узком охотничьем костюме, красном с золотом, плотно обтягивавшем его бедра, широкогрудый, сияющий, свежий и сильный словно только что с постели.

Охотники выехали. Поднятый из логова кабан, преследуемый лаем собак, бежал сквозь кустарник; лошади мчались галопом по узким лесным тропинкам, увлекая охотников и амазонок, а по размякшей осенней дороге беззвучно катились экипажи, издали сопровождавшие охоту.

Г-жа д'Авансель лукаво удерживала барона возле себя и, замедляя путь, ехала шагом по бесконечно длинной прямой алее, над которой склонялись сводом четыре ряда дубов.

Трепеща от любви и тревоги, он одним ухом внимал насмешливой болтовне молодой женщины, а другим прислушивался к звуку рогов и лаю собак, отдалявшимся все более и более.

— Итак, вы меня больше не любите? — спрашивала она.

Он отвечал:

— Как вы можете говорить такие вещи?

Она продолжала:

— Охота, кажется, занимает вас все-таки больше, нежели я.

Он простонал:

— Вы же сами приказали мне собственноручно убить зверя.

Она сказала серьезно:

— Да, я рассчитываю на это. Вы должны убить его на моих глазах.

Тогда, передернувшись в седле, он пришпорил лошадь, которая рванулась вперед, и, теряя терпение, воскликнул:

— Но, черт возьми! Ведь этого не случится, сударыня, если мы останемся здесь!

Она бросила ему, смеясь:

— А между тем надо, чтобы это случилось... или... или тем хуже для вас.

И она нежно заговорила с ним, касаясь рукой его руки или лаская, как бы в рассеянности, гриву его лошади.

Они свернули вправо, на узенькую, глухую тропинку, и внезапно, как бы стараясь отстраниться от ветки, преграждавшей дорогу, она наклонилась к нему так близко, что он почувствовал, как ее волосы щекочут ему шею. Тогда он порывисто обнял ее и, припав к ее виску, поцеловал ее бешеным поцелуем.

Сначала она замерла, отдавшись этой пылкой ласке, потом вдруг повернула голову, и, намеренно или случайно, ее маленький ротик встретил его губы под пышными белокурыми усами. Затем, то ли смутившись, то ли охваченная раскаянием, она хлестнула лошадь, и та понеслась во весь опор. Так ехали они долго, не обмениваясь даже взглядом.

Шум охоты приближался; вся чаша, казалось, дрожала, и вдруг, ломая ветки, отряхиваясь от собак, вцепившихся в него, пронесся окровавленный кабан.

Тогда барон с торжествующим смехом крикнул: "Кто любит меня, за мной!" И исчез в зарослях. Казалось, лес поглотил его.

Когда несколько минут спустя г-жа д'Авансель примчалась на полянку, барон поднимался, испачканный, в разорванной куртке, с окровавленными руками, а зверь лежал на земле, и охотничий нож был всажен ему в плечо по самую рукоятку.

Раздача собакам кабаньего мяса происходила при свете факелов тихой меланхолической ночью. Луна золотила красное пламя факелов; их смолистый дым стлался туманом в ночи. Собаки пожирали зловонные внутренности кабана, лаяли и дрались. А доезжачие вместе с дворянами-охотниками толпились вокруг них и изо всех сил трубили в рога. Звуки эти, повторяемые глухим эхом далеких долин, разносились в светлой ночи над лесом, будили беспокойных оленей, визгливых лисиц и тревожили прыгавших по полянкам серых кроликов.

Испуганные ночные птицы метались над обезумевшей собачьей сворой. И женщины, взволнованные всей этой красотой и жестокостью, опираясь на руки мужчин, уходили в глубь аллеи, не дожидаясь окончания собачьего пира.

Истомленная этим днем усталости и любви, г-жа д'Авансель сказала барону:

— Не хотите ли, друг мой, пройтись по парку?

Он увлек ее, ничего не ответив, дрожа, изнемогая.

И они тотчас же обнялись. Они шли тихо, маленькими шагами, под ветвями деревьев, почти уже оголившихся и пропускавших лунный свет; их страсть, желание, жажда объятий достигли такой силы, что они готовы были упасть у подножия дерева.

Рога умолкли. Усталые собаки уже спали на псарне.

— Вернемся, — сказала молодая женщина.

Они пошли обратно.

Очутившись перед замком, она прошептала умирающим голосом:

— Я так утомлена, друг мой, что тотчас же лягу.

Он собирался обнять ее и поцеловать в последний раз, но она убежала, бросив ему на прощанье:

— Нет, нет... Мне хочется спать... Кто любит меня, за мной!

Час спустя, когда молчаливый замок казался совсем вымершим, барон, крадучись, вышел из своей комнаты и легонько постучал в дверь своей возлюбленной. Она не ответила; он попробовал открыть. Дверь не была заперта.

Она мечтала, облокотясь на подоконник.

Барон бросился к ее ногам, осыпая ее колени страстными поцелуями сквозь почти неощутимую ткань пеньюара. Она не говорила ни слова и ласковым движением погружала тонкие пальцы в его пышные волосы.

Вдруг, высвободившись, словно приняв какое-то чрезвычайно важное решение, она промолвила с обычной смелостью, но понизив голос:

— Я сейчас вернусь. Подождите меня.

И, вытянув руку в темноте, указала на смутно белевшее в глубине комнаты пятно постели. Взволнованный, он быстро разделся ощупью, дрожащими руками, и улегся на свежие простыни. С наслаждением вытянулся, почти забыв о возлюбленной, до того сладостна была эта ласка белья, прикасавшегося к его телу, утомленному движением.

Между тем она не возвращалась, по-видимому, забавляясь его томлением. Он закрыл глаза в

блаженной истоме и тихо грезил в восхитительном предчувствии столь долгожданной минуты. Но мало-помалу тело его отяжелело, мысль погрузилась в дремоту, стала неясной, расплывающейся. Наконец безграничная усталость сразила его: он уснул.

Он спал тяжелым, непробудным сном охотника, утомленного до изнеможения. Он проспал до самой зари.

Но внезапно — окно оставалось полуоткрытым — пропел петух, взлетевший на соседнее дерево. И сразу разбуженный этим звонким криком, барон открыл глаза.

Чувствуя возле себя тело женщины, оказавшись на кровати, которой он не узнавал, изумленный и ничего уже не помнящий, он прошептал спросонья:

— Что такое? Где я? Что это?

Тогда она, не спавшая всю ночь, взглянула на этого взлохмаченного мужчину с красными глазами и отвисшей губой и ответила высокомерно, как обычно говорила с мужем:

— Ничего особенного. Петух пропел. Спите, сударь, вас это не касается.

Перевод А.Н. Чеботаревской

Напечатано в "Жиль Блас" 5 июля 1882 года под псевдонимом Мофриньёз.

Рене Бильот (1846 — 1914) — французский художник-пейзажист.

Примечания Ю. Данилина

Ги де Мопассан. Собрание сочинений в 10 тт. Том 2. МП Аурика, 1994

http://ocr.krossw.ru/html/mopassan/mopassan-petuh_propel-ls_1.htm