

М. ПЕТРОВСКИЙ

Морфология пушкинского  
„Выстрела“



## Морфология пушкинского „Выстрела“.

Теория композиции художественного произведения исходит из понятия формы. Понятие формы противопоставляется понятию материи (Stoff). Воздействуя на материю, образуя ее (давая ей образ), форма порождает художественное произведение в его целом, в его художественном содержании.

Содержанием художественного произведения я называю, таким образом, результат взаимодействия двух начал: одного материального, объективного и пассивного—материи, другого духовного, субъективного и активного (начала формирующего, образующего)—формы.

Пассивность материи определяет ее хаотичность. Воздействие на этот хаос формирующего начала, т.-е. формы, есть процесс организующий. В космогонии результат этого процесса именуется космосом, в биологии—организмом; в поэтике такой результат характеризуется как поэтический продукт, как целостная поэтическая данность, как синоним чему и можно применять термин художественное содержание, разумея под ним материю, организованную формой.

Если принципиально вызывает сомнение, возможно ли изучать материю, как таковую, самое по себе, если художественное целое, как таковое, художественное содержание в его целостности само по себе по таким же принципиальным соображениям, может быть, уже нечего изучать, ибо: материя есть предмет эстетического творчества, а художественное содержание — предмет эстетического восприятия, — то поэтика, как наука о поэзии, направлена к изучению именно формы: форма и есть предмет эстетического знания.

Основными методами исследования поэтической формы будут:

- 1) непосредственный, имманентный анализ содержания, как поэтической данности;
- 2) анализ содержания в его становлении, как результата творческого процесса.

Первый метод можно обозначить, как морфологический, второй как морфогенетический.

Материя поэтического творчества имеет ту особенность, что она предстает поэту всегда в уже оформленном, в той или иной степени, виде. Всякое слово есть уже оформленная, организованная материя, тем более всякая тема, всякий сюжет и т. п., т.-е. все, что относится к внутреннему составу поэтического произведения.

На внутренней стороне пушкинской повести, на внутренней морфологии я останавливаюсь по преимуществу в данной работе.

Прежде всего это до-поэтическое элементарное оформление состоит в той временной последовательности, в которой располагается материя поэтического творчества (скажем, повествовательный сюжет), ибо поэзия есть искусство, живущее в стихии времени по преимуществу. Пространственная дифференциация материи, поскольку о ней можно здесь говорить, подобным же образом должна рассматриваться, как оформление до-поэтическое. Наконец, и третья категория — причинности, причинной связи явлений, как начало формирующее, также обычно предшествует поэтическому акту, заложена в самой поэтической материи, в самом сюжете. Но всюду тут могут быть разные степени до-поэтической организации материи. И в этом смысле материя поэтического произведения также подлежит изучению. Сюда относится, прежде всего, история создания произведения, восходящая к тем элементам, от которых и над которыми началась творческая работа поэта. Но и помимо генезиса произведения, в огромном большинстве случаев не поддающегося исчерпывающему расследованию, мы можем одним морфологическим методом анализа поэтического содержания в его данности извлечь (абстрагировать) материю поэтического произведения и далее, из сопоставления ее с поэтическим целым, установить те формальные начала (resp. „приемы“), которые образуют данный поэтический организм.

На примере пушкинской повести „Выстрел“ я и попытаюсь выяснить некоторые элементарные, но характерные

для архитектоники короткого рассказа (новеллы) приемы повествования.

---

Прежде всего сделаем самое общее наблюдение издалека над строением повести. Будучи повествованием об едином приключении, или о сложном по составу, но едином событии, она образует в то же время целое, делящееся на две основные части: „Выстрел“ и внешне делится на две главы.

Внутренней границей между двумя частями является перерыв в течении событий, так сказать, главная повествовательная цезура. В „Выстреле“ этот перерыв прямо выражен словами: „Прошло несколько лет“.

Такое деление повествования на две части создает двучленную симметрию в распределении материи (сюжета) рассказа. Такова первая особенность, бросающаяся в глаза уже при рассмотрении издалека поэтического предмета, нам предстоящего.

Сосредоточим теперь внимание на строении повествования внутри каждой из этих основных частей.

Первая глава „Выстрела“ строится таким образом: начинается она с описательного вступления (дескриптивной интродукции), дающего (экспонирующего) бытовую обстановку и среду (1-й абзац), а затем—главное действующее лицо, героя (Сильвио) в его характеристике, выделяющей его из окружающей среды

(2-й абзац). Описательные компоненты\*) изложения будем обозначать буквой *D* (Descriptio). Характерной чертой описательных компонентов вообще является их статическая природа: изложение не приурочено непременно к определенному моменту, оно еще не конкретизировалось в своем движении от момента к моменту, оно еще не задвигалось.

Как только это движение начнется, мы вступаем в сферу повествования в собственном смысле, которое будем обозначать буквой *N* (Narratio). *N* начинается в „Выстреле“ с 3-го абзаца, первая фраза которого уже указывает на временный момент, как на отправной пункт, к которому приурочивается повествовательное изложение: „Однажды человек десять наших офицеров обедали у Сильвио“.

Двигаясь от момента к моменту, повествование распадается на части, которые, будучи объединены и связаны между собой, в то же время в той или иной степени обособливаются друг от друга, образуя эпизоды основного сложного события, о котором повествует рассказ.

Первый эпизод, с которого начинается повествование, вводится последней фразой 2-го абзаца, которая подчеркивает обособленность, выделение этого эпизода:

---

\*) Под компонентами, т.е. элементами композиции, мы разумеем такие составные части художественного целого, с коими связывается определенная формальная значимость, или художественная (поэтическая) функция.

„Печальный случай всех нас изумил“. „Нечаянный случай“ ссоры Сильвио с одним из офицеров, не разрешившейся дуэлью, и образует первый эпизод, первое звено наррации. (Он излагается в 3, 4, 5 и 6 абзацах).

С 7-го абзаца изложение опять расплывается в обобщенную форму, сосредоточиваясь опять на описании героя, на характеристике его, обогащенной новыми чертами и по-новому освещенной в результате „изумившего всех нечаянного случая“, составившего 1-й эпизод. Но возобновляется не только описание героя, но и описание бытовой обстановки, данной в новых чертах (полковая канцелярия: начало 8-го абзаца). Однако, если в первом случае *D* — героя непосредственно подводит к 1-му эпизоду, то теперь новая *D* — героя как бы заключает 1-й эпизод, является его результатом, тогда как *D* — бытовой обстановки (полковая канцелярия) непосредственно вводит во 2-й эпизод повествования. (Связь этой части *D* — бытовой обстановки с возобновлением *N* внешне подчеркивается тем, что возобновляется с середины 8-го абзаца.) Начало движения (отправной момент) этого нового, второго эпизода выражается тем же словом однажды. „Однажды подали ему пакет, с которого он сорвал печать с видом величайшего нетерпения“.

Этот второй эпизод занимает всю остальную часть первой главы. Им она обрывается, и больше мы ничего не узнаем об окружении быта и среды, в котором излагались эпизоды первой главы. Главное отличие



троения 2-го эпизода от 1-го в том, что он включает в себя рассказ от лица героя Сильвио об одном событии (приключении) из его прошлого. (Абзацы 18—21). Обозначим эпизоды  $N$ , приуроченные к настоящему повести, знаком  $n_1$ , а эпизод, рассказываемый Сильвио, —  $n_2$ .

Схема, которую мы теперь установили, может быть дана в такой статической формуле:

1-я глава.

$$\frac{D}{d_1 - d_2} \quad \frac{N}{n_1} \quad \frac{D}{d_2 - d_1} \quad \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1}$$

Переходим ко второй главе.

Она начинается также с описательной части, приуроченной к новой обстановке, в которую попал автор всей повести (1-й, 2-й и 3-й абзацы) ( $d_3$ ). Момент начала  $N$  приходится на конец 3-го абзаца: „В первое воскресенье по ее приезде отправился (я) после обеда в село\*\*\* рекомендовать их сиятельствам“ и т. д. Но резкой границы между  $D$  и  $N$  здесь нет, ибо уже в пределах  $D$  наблюдается постепенная конкретизация временной последовательности, — приурочение повествования к фиксированным моментам времени: 2-й абзац — „во вторую весну моего затворничества“, и затем: „они прибыли в начале июня месяца“.

Подобным же образом и повествование ( $N$ ), начавшееся отчетливо с конца 3-го абзаца и занимающее все

дальнейшее течение повести вплоть до третьей фразы последнего абзаца, включает в себя описательную часть, дающую описание обстановки графского кабинета и характеристику графа и графини. Так как граф является таким же центральным лицом, — т.-е. персонажем, на котором сосредоточивается наибольший непосредственный интерес, — во 2-й главе, каким Сильвио был в 1-й, то мы его назовем вторым героем и, объединив все компоненты (состоящие из описания графского кабинета и характеристик графа и графини) в приурочении их к графу, обозначим их как описание второго героя ( $d_4$ ).

Повествование второй главы построено аналогично второму повествовательному компоненту первой главы, распределяясь между эпизодом, приуроченным к настоящему моменту повести, и эпизодом, рассказываемым графом из его прошлой жизни. Обозначим первый эпизод как  $n_3$ , второй эпизод как  $n_4$  ( $n_4$  занимает 5-й, 6-й и 7-й абзацы, а  $n_3$  — 4-й и две первых фразы 8-го, а также последнюю фразу 6-го абзаца, заключенную в скобки и носящую характер сценической ремарки к рассказу графа).

Наконец, две заключительные фразы последнего абзаца всей повести, говорящие о Сильвио, как о герое всей повести, не будучи развернуты ни в  $D$ , ни в  $N$ , содержат только зачаточные элементы и того и другого. Условно обозначим их как  $(dn)$ .

Схема 2-й главы, таким образом, будет такова:

$$D \quad \overbrace{d_1 - n_3 - n_4 - n_5}^N \quad (dn)$$


---

Мы обозрели расположение и распределение компонентов повести „Выстрел“ в той последовательности, как она дана автором. Эта последовательность не совпадает с последовательностью моментов сложного происшествия, образующего сюжет повести, как оно протекало в действительности, говоря условно, т.-е. не разумея под действительностью подлинную, историческую реальность происшествия, изложенного в „Выстреле“. Пушкин мог почерпнуть сюжет и из действительной жизни, и из своей фантазии — этот вопрос лежит вне нашего рассмотрения. Но откуда бы ни взят был Пушкиным сюжет, как материя для повествовательного оформления, мы можем говорить о нем, мы можем извлечь его из той оформленной, поэтической данности, которая нам предстоит, исходя из несовпадения внешней последовательности компонентов повести с внутренним временно-причинным рядом событий, образующим сюжет, как материю повести. Сделав в нашей схеме перестановку членов  $N$  сообразно такой хронологии сюжета, или его диспозиции, и оставляя в стороне все члены  $D$ , как менее существенные для движения сюжета, мы получаем такую схему:

Последовательность повести  $\overbrace{n_1 n_1 n_2 n_1} \mid n_3 n_4 n_3$ ,  
 последовательность сюжета  $n_2 n_1 n_4 n_3$

Итак, мы видим, что сюжет имеет свое строение — материя поэтического произведения предстает поэту уже элементарно оформленной, и эту элементарную оформленность поэт преобразует сообразно своему творческому замыслу. План повести есть уже формальный момент, говорит уже об определенном поэтическом приеме обработки материи.

Но форма в принятом мною словоупотреблении есть начало активное, и потому анализ всякого поэтического приема должен состоять в осознании его целесообразности или направленности, т.-е. в исследовании телеологии приема. Переходя теперь к такому телеологическому исследованию установленной нами конструкции „Выстрела“, я ввожу термин функции, применительно к компонентам повести, знаменующий телеологическую значимость каждого из этих компонентов. Такое телеологическое исследование приведет нас от нашей статической схемы конструкции повести (как бы ее анатомии) к динамической схеме ее композиции (как бы ее физиологии), поставит нас перед лицом поэтической данности, как перед лицом живого единства, т.-е. поэтического организма. Понятия конструкции и композиции и объединяются далее в синтезе, который точнее всего можно было бы обозначить термином организация.

Понятие единого органического целого предполагает его замкнутость. В поэтическом и в частности в повествовательном целом эта замкнутость определяется прежде всего моментами начала и конца. Понятие органического целого, как живого целого, предполагает внутреннюю динамическую связь частей между собой.

Прямая функция начального компонента повествования—вводить в рассказ. В такой интродуктивной функции и является компонент  $d_1$ , экспонирующий бытовую обстановку 1-й главы рассказа, и непосредственно смежный с ним компонент  $d_2$ , экспонирующий героя Сильвио. Сопоставим теперь же эту интродукцию с моментом конца всей повести—( $dn$ ). Этот компонент, являющийся в функции заключения (в конклюдивной функции), по отношению ко всей повести, в своем члене— $d$  („с героем оной уже я не встречался“) не приурочен ни к какой обстановке, а в своем члене  $n$  сообщает о вероятной дальнейшей судьбе главного героя, Сильвио. Легко видеть, чем об'единяются эти два ограничительных компонента всей повести. Общим в них, во-первых, является личность автора („я“) и, во-вторых, личность героя. Таким образом, Сильвио должен быть квалифицирован нами не столько как первый, сколько как главный герой всей повести, сообразно с чем графа мы обозначим как побочного героя, и на ряду с ними выделим третий персонаж—автора или рассказчика: „я“ (или „подполковника И. П. Л.“).

Главным объединяющим элементом в конструкции всей повести является вместе с тем не герой, но рассказчик. Он не сходит со сцены и с его точки зрения ведется все изложение. Но так как сюжет повести имеет свой объединяющий элемент в лице его героя Сильвио, то вся повесть строится как бы в двух планах: автор рассказывает о событиях своей жизни (о двух замечательных своих встречах), и это событие, эти две встречи включают в себя внутреннюю повесть, имеющую свой организующий центр в лице героя Сильвио.

Первый план повести воздействует на второй план в том смысле, что, располагаясь сам диспозиционно, т.-е. в хронологической последовательности, он обуславливает перестановку звеньев в цепи событий второго плана, центром коего является Сильвио. Это самый обычный, самый естественный прием преобразования диспозиции сюжета, состоящий в том, что изложение все целиком приурочивается к точке зрения (аспекту) одного персонажа, притом не героя.

Не будучи участником, ни даже очевидцем сюжета внутренней повести, рассказчик соприкасается с ним через встречи свои с двумя его персонажами (главным и побочным героями). Каждый из них служит таким образом звеном, связующим оба плана повести. Но так как два главных эпизода этого сюжета чередуются в определенной хронологической последовательности

с эпизодами встреч его персонажей с рассказчиком, то это и обуславливает хронологическую перестановку соответственных моментов сюжета и далее раздробленность его на две части. Вследствие же того, что каждый из этих двух основных эпизодов сюжета (1-я и 2-я дуэль Сильвио и графа) сообщается рассказчику от лица каждого, соответственно встречаем, их участника, оба эти эпизода замыкаются в самостоятельные повествовательные целые, строящиеся в прямой речи и потому приуроченные оба раза к новому аспекту: 1-й раз Сильвио, 2-й раз—графа. Они образуют таким образом два внутренних рассказа.

Каждый из них обрамляется повествованием от лица рассказчика всей повести, и строение ее тем самым закономерно распадается на две замкнутые главы, состоящие из обрамления от лица главного рассказчика и внутренней новеллы от лица ее персонажа.

Замкнутость каждой из этих двух глав должна выражаться также прежде всего в определенных границах—моментах начала и конца. Так оно и есть.

## Г л а в а.

Вступление (интродукция) всей повести имеет и частную интродуктивную функцию по отношению к первой главе в том своем элементе, который мы определили как описание бытовой обстановки ( $d_1$ ), а также, разумеется, и как описание (характеристика) Сильвио ( $d_2$ .) Заключение первой главы составляет послесловие

к рассказу Сильвио, не имеющее характера описания; но, будучи повествовательным по характеру изложения, оно вместе с тем отчетливо обнаруживает не только свою конклюдивную функцию (последний абзац главы), но и связь с описательной интродукцией—в словах, возвращающих нас к оценке Сильвио со стороны рассказчика (24-й абзац: „Я слушал его неподвижно; странные, противоположные чувства волновали меня“).

Легко видеть, что это заключение не является все-таки полным, и оно и не должно быть таким, ибо, поскольку первая глава входит в органическое целое всей повести составной частью, замкнутость ее должна быть относительна, и заключение ее должно как-то связываться со 2-й главой, должно как бы молча заявлять, что „продолжение следует“. Эта функция напряжения (Spannung) интереса к дальнейшему, которую мы ждем от заключения первой главы, явственно обнаруживается уже с последних слов рассказа Сильвио: „Ныне час мой настал“..., и действенность этой функции усиливается неопределенностью впечатления рассказа Сильвио на его слушателя: „Странные, противоположные чувства волновали меня“.

## II глава.

Интродукцию второй главы образует описание новой обстановки, в которую попал рассказчик, и далее описание окружения, в котором явится побочный герой сюжета (граф), и самого графа ( $d_3$ — $d_4$ ).



Заключение ее („Граф замолчал“) сливается с заключением всей повести (весь последний абзац) и не требует особых замечаний, кроме того, что в нем ясно выражается побочная роль графа, сравнительно с Сильвио, для всей повести.

---

Обратимся теперь к рассмотрению функциональной связи описательных и повествовательных компонентов внутри повести, что и должно подвести нас вплотную к динамической структуре ее композиции.

Описание бытовой обстановки и среды, с которого начинается повесть, непосредственно связано с характеристикой Сильвио, в его выделении из этой среды. Серый, бледный, заурядный фон („Жизнь армейского офицера известна“ и т. д.), и на этом фоне, резко контрастируя ему, рельефно выдвинута фигура таинственной личности, штатского среди военных, Сильвио. („Какая-то таинственность окружала его судьбу“ и т. д.).

Эта таинственность, в многообразии своих симптомов, образует тот ореол, в котором дается характеристика героя ( $d_2$ ) в первый раз. Непосредственно она переходит в повествование о ссоре и несостоявшейся дуэли Сильвио с одним из офицеров, но если этот эпизод внешне обладает всеми признаками повествовательного движения и даже, если угодно, замыкается в своего рода трехчленную новеллу с интродукцией (о характере

игры Сильвио), завязкой (ссора) и развязкой (несостоявшаяся ожидаемая дуэль), то в общей экономии всей повести обнаруживается особая функция этого компонента.

Весь этот эпизод в сущности развивает экспозицию Сильвио. Мы часто можем наблюдать такой вид экспозиции: после общей характеристики дается ее экзemplификация на примере конкретного случая. Но здесь разбираемый эпизод не столько экзemplифицирует уже данную перед тем характеристику Сильвио, сколько развивает ее, образуя новую ступень в его экспозиции.

Первая ступень этой экспозиции дает общий фон таинственности, специфицирующейся в странном отношении Сильвио к поединкам: „Разговор между нами касался часто поединков; Сильвио... никогда в него не вмешивался. На вопрос, случалось ли ему драться, отвечал он сухо, что случалось, но в подробности не входил, и видно было, что таковые вопросы были ему неприятны. Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства. Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость. Есть люди, коих одна наружность удалляет таковые подозрения. Нечаянный случай всех нас изумил“.

Вот это „изумление“ и образует вторую ступень в экспозиции Сильвио. Напоминаю, что эта экспозиция

строится с точки зрения рассказчика, а следовательно характеристика Сильвио дается все время в субъективном освещении рассказчика, и градация этой характеристики соответствует колебаниям в отношении рассказчика к Сильвио.

И вот первый эпизод повести и связан динамически со всей экспозицией Сильвио; он определенно воздействует на нее, двигает ее, окрашивает ее: то, что Сильвио не дрался, „довольствовался очень легким объяснением и помирился“, „было чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи... Однако ж мало-помалу все было забыто, и Сильвио снова приобрел прежнее свое влияние“. Но: „один я не могу же к нему приблизиться“ и т. д.

Таким образом, первый эпизод имеет композитивное значение для характеристики, экспонирующей героя, являясь новой ступенью, или даже поворотным пунктом в ней. Характеристика героя, изложенная с точки зрения рассказчика („я“), резко меняется в освещении после первого эпизода. В этом эпизоде находят себе как будто подтверждение подсознательные подозрения героя в робости, которые могла все-таки возбуждать некоторыми своими симптомами начальная характеристика героя. Контрастируя другим чертам Сильвио, эти симптомы особенно оттеняли подозреваемую „таинственную повесть“ его прошлого. Первый эпизод еще более сгущает этот контраст: ореол Сильвио временно меркнет.

См. графическое изображение композиции в конце статьи, где заштрихованная часть обозначает омрачение характеристики Сильвио в результате первого эпизода ( $n_1$ ).

В таком рассмотрении вся эта первая часть рассказа смыкается, как видно, также в трехчленное целое. И внешним образом заключается она словами конца 7-го абзаца: „С тех пор видался я с ним только при товарищах, и прежние откровенные разговоры наши прекратились“.

Здесь—пауза, и возобновляемое с 8-го абзаца повествование, вследствие происшедшего замыкания всего предшествующего, должно иметь свою интродукцию. 8-й абзац и начинается с такой новой интродукции бытовой обстановки (полковая канцелярия).

Затем идет второй эпизод, сложный состав которого, включающий в себя внутреннюю новеллу от лица Сильвио, обозначался в нашей схеме конструкции как

$$\overbrace{n_1 - n_2 - n_1}$$

Вводится этот эпизод опять—таки характеристикой героя, но уже в том омраченном ее освещении, которое создалось в результате первого эпизода. С своей стороны этот второй эпизод имеет также определенное действие на отношение рассказчика к Сильвио, образуя, таким образом, дальнейшую ступень в развитии характеристики Сильвио. Но если результат второго эпизода и не дает полного возвращения того ореола, в котором

обрисовывался Сильвио в начальной экспозиции, зато таинственность, окружающая его, сгущается еще больше. Тем самым скрытые элементы описания ( $D$ ), обнаруженные нами в словах рассказчика: „странные, противоположные чувства волновали меня“, — входя конструктивной частью в заключение второго эпизода и всей первой главы, вместе с тем ~~перекрывают~~, так сказать, внутренний мост к дальнейшему повествованию.

См. графическое изображение композиции в конце статьи, где стрелки обозначают динамическую направленность заключения первой главы к дальнейшему в результате второго эпизода ( $n_1 — n_2 — n_1$ ).

Не задерживаясь сейчас на детальном рассмотрении строения этого второго эпизода во всей его сложности, — о чем после, — подведем некоторые итоги основной композиции первой главы.

Вся она, в сущности, представляет собой распространенную и чрезвычайно осложненную характеристику таинственной личности. Динамика повествования определяется движением этой развивающейся характеристики со ступени на ступень, в направлении все большего и большего сгущения тайны, Ореол сменяется омрачением, омрачение, рассеявшись через разъяснение факта, его породившего, сменяется смутностью, неопределенностью, предельно сгущающей тайну личности Сильвио. На таком моменте высокого напряжения обрывается глава. Вся она представляет,

таким образом, как бы постепенно затягивающийся туже и туже узел. Развязка его составит содержание главы второй.

Композиция второй главы проще. Она, в сущности, состоит из единого сложного эпизода ( $N = n_2 + n_4 + n_3$ ), вводимого описательной интродукцией. Строение это вместе с тем аналогично первой главе, но стягивает две части ее в одну, при чем  $D$  соответствует  $D$  первой части, а  $N - N$  второй части.

Действительно,  $D$  второй главы есть общая экспозиция новой обстановки, в которую попал рассказчик. Эта обстановка не менее сера, однообразна и заурядна, чем обстановка первой главы, и на этом сером фоне опять выделяется особенно контрастно, особенно рельефно фигура — теперь только уже не главного, а побочного героя сюжета — графа, в своем окружении красавицы-жены и богатой усадьбы (данной синекдохически в образе „кабинета, убранного со всевозможною роскошью“). Таким образом, функция этой довольно пространной интродукции второй главы аналогична функции краткой интродукции главы первой. Большая пространность ее обуславливается уже тем обстоятельством, что побочный герой, контрастируя этому фону, не прямо из него выступает (как в первой главе Сильвио), а стоит вне его. Сильвио же в первой главе окружен фоном общей обстановки армейской жизни, и потому распространение экспозиции этой обстановки сливается с экспозицией самого Сильвио.

Другая особенность, отмечающая *N* второй главы от аналогичной *N* первой главы, состоит в том, что граф сам по себе не является таинственной личностью, поэтому его экспозиция не только значительно менее динамична, чем экспозиция Сильвио на протяжении всей первой главы, но и вовсе не выдвигается на первый план. *N* если и воздействует на известное движение в характеристике графа (расстройство графа при воспоминании о Сильвио, возбуждение от собственного рассказа и т. п. мелкие нюансы), то это движение всё-таки вертится на одном месте и кончается, так сказать, в пустую, ничего не говорящей ремаркой: „граф замолчал“.

Итак, конструктивно однородные роли Сильвио в первой главе и графа во второй композитивно (функционально) существенно разнятся: граф пребывает побочным героем в повествовании, не образует собой никакого организующего центра, каковым стоял Сильвио в главе первой, определяя и обуславливая динамику ее композиции.

Таким организующим композицию сюжета центром остается Сильвио и во второй главе; но, не появляясь на сцене главного повествования („настоящего“ повести), он только косвенно, из внутреннего рассказа, воздействует на композицию. Это обуславливает более слабую (менее напряженную) динамику композиции второй главы, которая, кроме того, как было отмечено, является более сжатой, более упрощенной сравнительно

с первой: узел завязывался постепенно, развязывается же он сразу — рассказом графа.

---

Обращаясь теперь к двум внутренним рассказам „Выстрела“ ( $n_2$ ,  $n_4$ ), мы наблюдаем, что построены они также совершенно аналогично: в изначала данную среду с героем врывается новый герой, что разряжается конфликтом.  $n_2$ : „Я спокойно (или беспокойно) наслаждался моею славою, как определился к нам молодой человек богатой и знатной фамилии“ и т. д.;  $n_4$ : „Первый месяц, the honeymoon, провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний... мне сказали, что у меня в кабинете сидит человек, не хотевший об'явить своего имени, но сказавший просто, что ему до меня есть дело“ и т. д.—таковы аналогичные завязки обоих внутренних рассказов. Аналогия их развязок—очевидна и без цитаций. Но так как оба они, будучи органически обособлены и замкнуты в своем трехчленном строении, об'единяются вместе с тем, как части единого большего органического целого, то разрешение второго рассказа образует вместе с тем и развязку всего этого целого: выстрел Сильвио в картину является такой развязкой. Эта общая развязка обособлена от частной развязки второго рассказа: второй рассказ внутренне завершается уже в словах Сильвио: „Я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне. С меня довольно. Будешь



меня помнить. Предаю тебя твоей совести“. За этой частной развязкой непосредственно следует общая, с характерно выраженным переходом: „тут он-было вышел, но остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в нее почти не целясь, и скрылся“ и т. д. Пистолет Сильвио разряжен—сюжет закончился.

Но тут, или почти тут, заканчивается и вся повесть. Сильвио скрылся из повести, и рассказчику больше нечего рассказывать. Чисто формально он только сводит концы с концами своего обрамления: о графе сообщается только: „граф замолчал“, о себе: „таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня. С героем оной я уже не встречался“. И только для уже скрывшегося от ведения рассказчика Сильвио находится более содержательное сообщение: „Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами“.

Это эпическое „последствие“, эпилогическая *Nachgeschichte* Сильвио, заключающая всю повесть, и прямое обозначение внутренних рассказов термином „повесть“, а Сильвио—„героем оной“, указывают на то, что и с точки зрения Пушкина композиционный перевес в „Выстреле“ приходится не на обрамление, а на обрамленную двухчастную новеллу (или рассказ), прихотливо скомпонованную в переплетении с обрамляющим повествованием.

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть индивидуальную особенность композиции „Выстрела“, попытавшись терминировать жанр всей повести. В своей статье о мопассановской новелле („Начало“, № 1, П. 1921) я сделал попытку введения в обиход теории повествовательной композиции двух терминов: „авантюрной новеллы“ и „психологической новеллы“. „Выстрел“ представляет собой отчасти и тот и другой жанр. Сюжет его состоит, конечно, из сложного и экстраординарного происшествия, приключения (*eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit*, говоря словами Гете в записи Эккермана); это приключение рассказывается в развитой и нюансированной психологической мотивировке эпизодов, его составляющих. Но органическим центром всей композиции является не психологическая тема и не „приключение“ само по себе, но личность героя в ее таинственной природе и в ее все время развивающейся характеристике. Я и предлагаю поэтому обозначить повествовательный жанр „Выстрела“ как „новеллу личности“.

На это можно ждать возражения, и я мог бы, пожалуй, усмотреть такое „возражение — вперед“ в статье Б. М. Эйхенбаума „Проблемы поэтики Пушкина“ (Сборник Дома Литераторов: Пушкин — Достоевский, П. 1921). Эйхенбаум определяет повесть Пушкина вообще, как „сюжетную новеллу“ („сжатая, сюжетная новелла, с накоплением веса к развязке, с тонкими приемами сюжетосложения“). По этому поводу

считаю нужным сказать несколько слов. Начну с терминов. Я склонен применять слово сюжет в смысле материи художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином фабула. У Эйхенбаума я нахожу неотчетливую дифференциацию этих двух понятий, хотя он их несомненно противопоставляет одно другому. На стр. 90-й под фабулой он разумеет как-будто то, что мы обозначили термином сюжет: „При простой фабуле получается сложное сюжетное построение,—говорит он.—„Выстрел“ можно вытянуть в одну прямую линию—история дуэли Сильвио с графом. Но Пушкин создает“ то-то и то-то... „Особенность повести—ее походка, поступь, установка на сюжетное построение“. Напротив, на следующей, 91-й странице мы читаем: „В „Гробовщике“ — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию. Пародирование сюжетной схемы сказывается и в „Станционном смотрителе“...—развязка не совпадает с историей блудного сына, изображение которой висит в станционной комнате“... и т. д. Т.-е. здесь сначала оба понятия смешиваются (в определении

структуры „Гробовщика“), а затем термин „сюжет“ применяется в том же смысле, как мы предложили его применять, ибо „сюжетная схема“ блудного сына, раз она пародируется в „Станционном смотрителе“, относится—ясное дело—к категории материи (Stoff) повести, а не к категории ее поэтически оформленного содержания.

Но примем первую терминологию Эйхенбаума; так как она применяется им при анализе именно „Выстрела“, и разберем вопрос по существу.

„Установку на сюжетное построение“ в „Выстреле“ видит Эйхенбаум в следующем: ... „Пушкин создает, во-первых, рассказчика, личностью которого мотивируется разложение новеллы на два момента и торможение между ними (начало второй главы); во-вторых, новелла составляется при участии двух рассказчиков, кроме автора,—самого Сильвио и графа. При этом введен момент неожиданности — торможение внезапно приводит к прерванному рассказу. Характер Сильвио играет роль второстепенную — не даром с такой небрежностью сообщается в конце о дальнейшей его судьбе“ (стр. 90).

Здесь, на мой взгляд, дана очень острая в своей сжатости и меткая характеристика конструкции и отчасти композиции „Выстрела“, и я ее принимаю и соглашаюсь даже с выводом об „установке на сюжетное построение“, понимая его только как перестройку „прямой линии“ сюжета о двух дуэлях Сильвио с графом в „ломаную линию“ фабулы, как она скомпонована

Пушкиным. В этом смысле тут несомненно есть совершенно определенная „игра с сюжетом“, и „Выстрел“ можно определить как „сюжетную новеллу“.

И я бы ограничил этим свои заключения по поводу несовпадения моего определения жанра пушкинской повести с эйхенбаумовским, ибо, в силу некоторых принципиальных своих соображений, считаю вообще такого рода жанровую систематику поэтических произведений по признакам внутреннего их содержания всегда в той или иной мере условной. Стихотворение в 14 стихов с определенной системой рифм всегда и безусловно будет определяться как сонет, но повесть „Выстрел“ может быть определена в одно и то же время и как „сюжетная новелла“ (в эйхенбаумовском смысле), и как „новелла личности“, не говоря уже о том, что и личность сама по себе в своих поступках может организовывать сюжет, и тогда одно определение совмещалось бы с другим в порядке подчинения вида роду.

Но Эйхенбаум сюжетность „Выстрела“ нарочито подчеркивает, заслоняя ею и умаляя ту организующую функцию, какую имеет для рассказа личность Сильвио. И вот с этим положением Эйхенбаума о „второстепенности роли характера Сильвио“ я и не могу согласиться, и считаю необходимым привести еще некоторые соображения по этому поводу.

Непосредственной мотивировкой мнения Эйхенбаума является для него та „небрежность“, с которой сообщается в конце повести о дальнейшей судьбе

Сильвио. По сжатость и неопределенность эпилога (*Nachgeschichte*) „Выстрела“ я бы весьма и весьма затруднился трактовать как „небрежность“. Поэт имеет дело с определенным сюжетом, как материей, данной ему в известном уже оформлении, в известном ограничении. Конечно, можно себе представить тип рассказчика—с о ч и н и т е л я (изобретателя) самого сюжета, и таким изобретателем сюжета мог быть и сам Пушкин. (Мне кажется даже вероятным, напр., что таковым он является, как автор „Мятели“). Это вопрос, конечно, морфогенетики. Но анализируя „Выстрел“ и чисто морфологически, думается мне, у нас нет оснований определять его эпилог (или *Nachgeschichte* Сильвио), как небрежную отписку от изложения дальнейшей судьбы героя.

Что мы знаем о *Vorgeschichte* Сильвио? Ничего. Что знаем мы о его *Nachgeschichte*? Почти ничего. Теперь, если бы рассказчик, зная о том и о другом, не счел нужным сообщить о них, то только тут мы имели бы объективные основания говорить о второстепенности личности Сильвио для композиции рассказа. Для Сильвио же, как организующего рассказ начала, именно существенно то, что он является из неизвестности и уходит в неизвестность. Это ведь и дает всей его фигуре ту окраску, тот ореол таинственности, в каком она проходит сквозь всю повесть. Таинственная личность есть как бы внутренний стержень новеллы, и не даром—скажем

мы, перефразируя Эйхенбаума, — с о о б щ а е т с я в конце повести о дальнейшей судьбе ее героя Сильвио. Как ни мало знает рассказчик об этой дальнейшей судьбе Сильвио, он строит эпилог рассказа именно на этой его, предположительной даже, *Nachgeschichte*, ибо Сильвио, таинственная личность — его герой и центральная фигура, организующий центр всей повести.

Итак, с нашей точки зрения „Выстрел“ может быть определен как сюжетная новелла, только разумея под сюжетом ее таинственный феномен — Сильвио. Этим определением мы, пожалуй, точнее всего характеризуем органическое ядро рассказа. Характер Сильвио вместе с тем играет отнюдь не второстепенную роль: его характеристика в своем развитии создает динамику рассказа не в меньшей мере, как и „авантюра“ его дуэли с графом. Это я и попытался показать в анализе композиции повести. Личность Сильвио и „авантюра“ Сильвио неразрывно связаны одна с другой, и думается мне, если уж взвешивать, что над чем превалирует в организации новеллы, то уж скорее личность над авантюрой, а не наоборот: авантюра служит к углублению характеристики Сильвио, а не характер его к объяснению авантюры. Это ясно уже из того, что авантюра дается как факт, как „данность“, все в ней налицо; феномен же Сильвио, динамически развивающийся в течении новеллы, — до конца не разъясняется, и эта дымка неразгаданности динамически окрашивает всю новеллу, создает ее *т6νος*.

Такая характеристика жанра пушкинской новеллы подводит нас вплотную и к тем загадочным симптомам, которые при иной интерпретации оставались бы как бы случайно брошенными кистью художника мазками, и прежде всего к загадочным словам Сильвио графу: „Предаю тебя твоей совести“. Они останутся всегда психологической загадкой, но в этом и заключается их функция в композиции новеллы. С этими словами Сильвио исчезает с нашего горизонта, как и с горизонта рассказчика, таинственным, каким он и взшел на этот горизонт. Его характеристика динамически развивалась в течение всего рассказа, она, так сказать, оплодотворилась всей сложной авантюрой повести, но основное напряжение таинственности не разрешилось, ибо таково задание поэта.

Еще один ответ на предвидимое мною возражение. В заглавии новеллы естественно искать указания на ее органический центр. Заглавие „Выстрел“ как будто указывает в таком случае на „авантюру“. Согласен с этим, тем более, что и оба эпиграфа говорят о том же. Но думается мне, есть в повести Пушкина и другой элемент, по своей функции как бы эквивалентный заглавию—имя „Сильвио“. Не даром это—единственное имя во всей повести. Рассказчик—просто „я“, граф—просто граф, даже без звездочек и без инициалов, один Сильвио назван (хотя бы и условно). И это обстоятельство, конечно, выделяет его на первый план повествовательной картины, написанной Пушкиным. Конечно,



это рассказ о выстреле, но, конечно, это рассказ о Сильвио. За внешним заглавием „Выстрел“ стоит внутреннее, скрытое заглавие — „Сильвио“, как за внешне ясной, развернутой налицо „авантюрой“ „Выстрела“ стоит и таинственно сквозь нее просвечивает личность героя всей повести и ее органический центр — Сильвио.

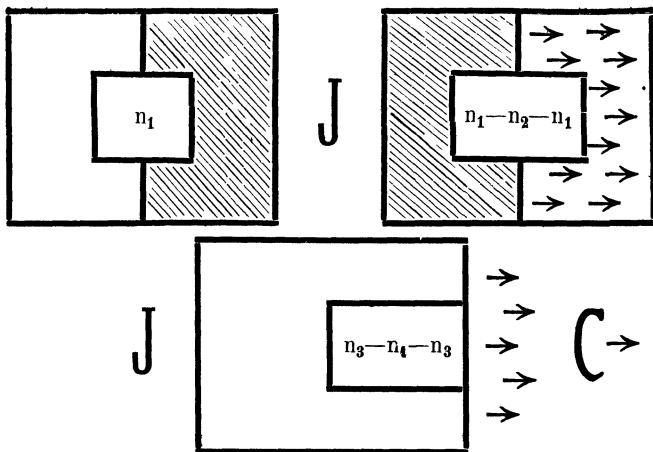
*М. Петровский.*

Р. С. Прилагаю графические изображения общих схем строения „Выстрела“.

Схема конструкции:

$$\begin{array}{cccc}
 \frac{D}{d_1 - d_2} & \frac{N}{n_1} & \frac{D}{d_2 - d_1} & \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1} \\
 \\
 \frac{D}{d_3} & \frac{N}{d_4 - n_3 - n_1 - n_2} & & (dn)
 \end{array}$$

Схема композиции:



Пояснение:

$I = (Introductio)$  обозначает вступительные компоненты повествования.

$C = (Conclusio)$  обозначает заключительный компонент повествования.

Двумя вертикальными чертами обозначена граница между главами. Стрелки при  $C$  указывают на то, что и в результате  $n_3 - n_4 - n_3$  второй главы таинственный феномен героя не разъяснен до конца, и напряжение интереса к нему не разрешается и заключением всей повести.

Остальные символы пояснены в тексте статьи.

М. П.

# ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Сборник статей  
под редакцией  
В. Я. БРЮСОВА

„ЗЕМЛЯ и ФАБРИКА“  
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД