

СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ.

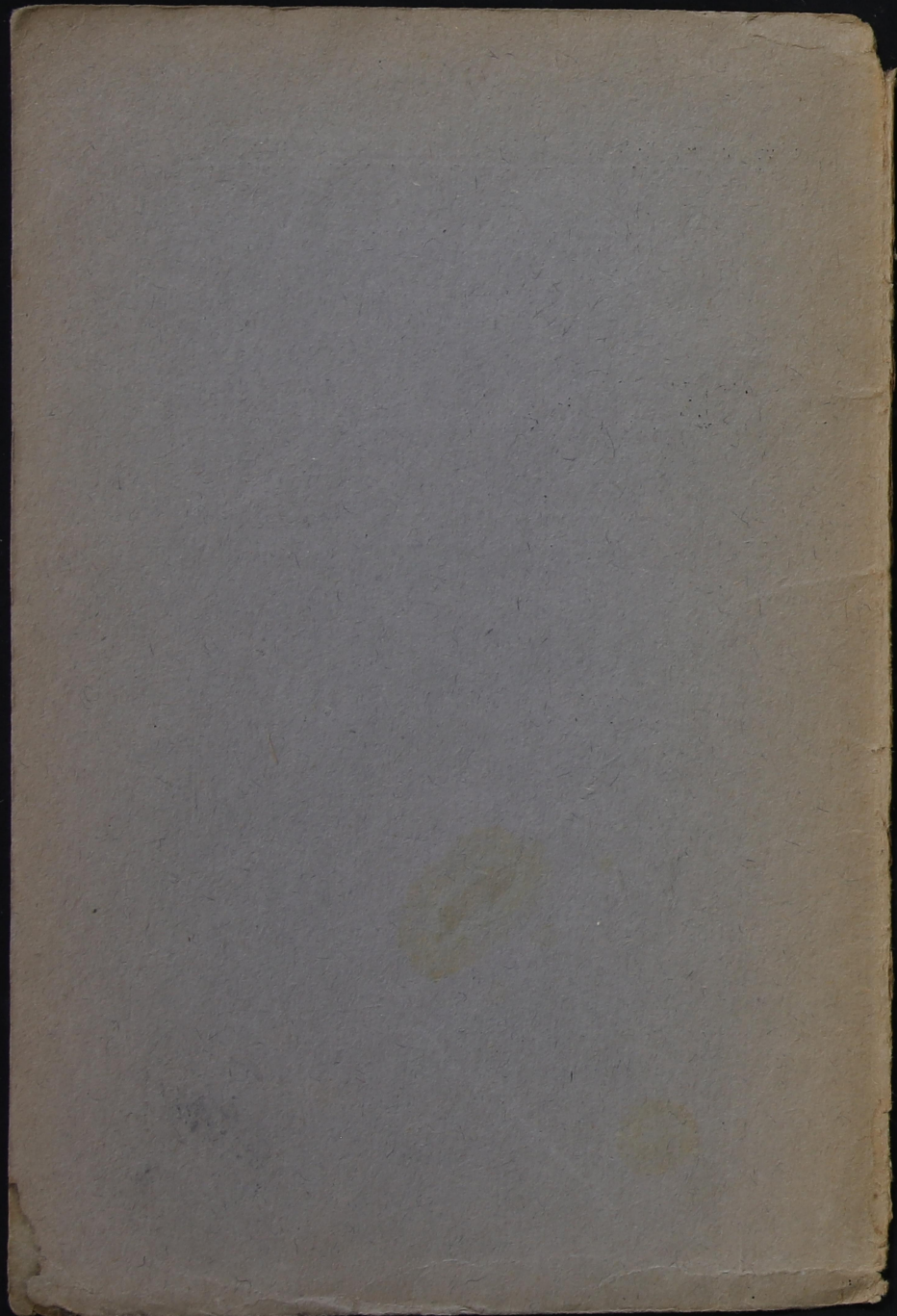
„ТРИСТРАМ ШЕНДИ“

СТЕРНА

И

ТЕОРИЯ РОМАНА.

Издание „ОПОЯЗ“
1921.



СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ.

„ТРИСТРАМ ШЕНДИ“

СТЕРНА

И

ТЕОРИЯ РОМАНА.

Издание „ОПОЯЗ“

1921.

Н. Мич
1921 г.

Р. В. Ц. Петроград. 1500 экз.
Девятая Государственная тип., Моховая, 40.

«Тристрам Шенди» Стерна *).

Стилистический комментарий.

В данной статье я не предполагаю анализировать роман Лоренса Стерна, а только пользуюсь им для иллюстрации общих законов сюжета. Стерн был крайний революционер формы. Типичным для него является обнажение приема. Художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая. Разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментровкой и стихотворением футуриста, написанном на заумном языке. Про Стерна не написано еще ничего или если и написано, то только несколько банальностей.

Если взять «Тристрама Шенди» Стерна и начать читать его, то первое впечатление будет хаос.

Действие все время прерывается, автор все время возвращается назад или делает прыжок вперед, в основную новеллу, которую к тому не сразу и найдешь, все время вторгаются десятки страниц, полные причудливыми рассуждениями о влиянии носа или имени на характер, или разговоры о фортификации.

Вначале книга как будто начинается тоном автобиографии, но потом сбивается на описания родов, и герой все не может родиться, отодвигаемый материа-

*) 1713—1768.

лом, вжимающимся в книгу. Книга обращается в описание одного дня; перехожу на цитату из Стерна:

«Я не хочу кончать этой фразы раньше, чем сделаю замечание о странном положении дел между читателем и мной, в котором они находятся в настоящее время—замечание, никогда не применявшееся до этого ни к одному писанию с самого сотворения мира. Сотворение мира, кроме меня и, я думаю, никогда не могущее ни к кому подойти и до его окончательной гибели; потому, хотя бы ради одной новизны, оно должно быть достойно внимания вашей милости.

Я в настоящем месяце целым годом старше, чем был в это время год тому назад, и дошел, как вы видите, почти до половины моего третьего тома и не дальше первого дня моей жизни; это доказывает, что я теперь должен описать на 364 дня жизни больше, чем когда я только-что начинал; таким образом: вместо того, чтобы подвинуться вперед, по мере дальнейшей работы—как обыкновенные писатели, я, наоборот, отодвинулся на несколько томов назад»... («Тристрам Шенди» изд. ред. журнала «Пантеон Литературы», СПб. 1892, стр. 264).

Но когда начинаешь всматриваться в строение книги, то видишь, прежде всего, что этот беспорядок намерен, здесь есть своя поэтика. Это закономерно, как картина Пикассо.

В книге все сдвинуто, все переставлено. Посвящение попало на 25 стр., несмотря на противоречие его трем основным требованиям содержания, формы и места.

Так же не обычно поставлено предисловие. Оно занимает около печатного листа, но не в начале книги, а в 64 главе, с страницы 182 по 192. Мотивируется появление этого предисловия тем, что «на моих руках,—говорит автор,—не осталось ни одного из моих героев, это первый раз, что у меня явилась свободная минутка—и я воспользуюсь ею и напишу свое

предисловие». Предисловие это написано, конечно, всевозможным остроумием запутанности. Но венец всяких перестановок это то, что в «Тристраме Шенди» переставлены даже главы: глава 297 и 298 стоят после 304.

Мотивируется это тем, что: «Единственно чего я желаю,—это дать свету маленький урок, пусть он не мешает людям рассказывать свои повести по-своему».

Но перестановки глав,—только обнажения другого основного приема Стерна, тормозящего перестановки действия.

В начале Стерн вводит анекдот о прерванном вступлении женщины в половой акт (стр. 16).

Анекдот этот смонтирован так. Отец Тристрама Шенди сходится с женой только в первое воскресенье каждого месяца, в этот же вечер он заводит часы, чтобы «заодно отделаться от всех хозяйственных забот и быть спокойным до следующего месяца» (стр. 20). Благодаря этому, в уме его жены создалась непоборимая ассоциация: как только она слышит, как заводят часы, сейчас в ее голове возникает воспоминание о совершенно ином деле—и обратно (стр. 20). Вот именно вопросом: «Скажи, душа моя, не забыли ты завести часы» и прервала матушка Тристрама дело его отца.

Анекдот этот введен в произведение так: сперва общее рассуждение о невнимательности родителей (стр. 15), затем вопрос матери (стр. 16), еще неизвестно к чему относящийся. Мы вначале думали, что она прервала речь отца. Стерн играет с нашей ошибкой. «Я убежден,—воскликнул отец, стараясь в то же время умерить свой голос,—что еще ни одна женщина, с тех пор, как мир стоит, не отвлекала человека таким дурацким вопросом».—Скажите, о чем же это говорил ваш отец?—Ни о чем».

Далее следует (стр. 16—17) рассуждение о *homunculus'e* (зародыше), приправленное анекдотическими ссылками о его праве на защиту закона.

И только на странице 20 мы получаем разъяснение всего построения и описания странной точности отца в его семейных делах.

Таким образом, с самого начала мы видим в «Тристраме Шенди» временный сдвиг. Причины даны после следствия, приготовлены самим автором возможности ложных разгадок. Этот прием постоянен у Стерна. Сам же каламбурный мотив *coitus'a*, связанного с определенным днем, обращается в романе в проходящий, изредка появляясь и связывая этим разнообразные части этого мастерски и необыкновенно сложно построенного произведения.

Если представить себе дело схематически, то дело будет выглядеть так: конус будет символизировать собой событие, вершина его будет символизировать причинный момент. В обычном романе такой конус примыкает к основной линии романа именно своей вершиной. У Стерна же конус прилегает к основной новелле своим основанием, мы сразу попадаем в рой намеков.

Как известно, такой же прием мы находим у Андрея Белого в одном из его последних романов— «Котик Летаев».

Там это мотивировано становлением мира, из хаоса роя появляется установившийся строй, причем рой образован каламбурным расслаиванием имени предмета в строе.

Такие временные перестановки встречаются в поэтике романа довольно часто, вспомним, например, временную перестановку в «Дворянском гнезде», мотивированную воспоминанием Лаврецкого, или «Сон Обломова». У Гоголя в «Мертвых Душах» перестановки сделаны без мотивировки (детство Чичикова и воспитание Тентетникова). Но у Стерна этот прием распространен на все произведение.

Экспозиция, подготовка действующего лица всегда делается после того, как мы остановились в недо-

умении перед странным словом или восклицанием нового действующего лица.

Здесь мы имеем обнажение приема. Пушкин в своих «Болдинских побасенках», например в рассказе «Выстрел», широко пользовался временной перестановкой. Там сперва мы видали Сильвио упражняющегося в стрельбе, потом слышим рассказ Сильвио о его неоконченной дуэли, потом встречаем графа—врага Сильвио и узнаем развязку повести. Части даны в такой последовательности: II—I—III. Но здесь мы видали мотивировку этой перестановки. Стерн же дал ее в обнажении.

Как я уже сказал, у Стерна мотивировка самоцельна. «То, что я имею сообщить вам,—пишет он в одном месте (стр. 143, гл. XLII),—является, признаюсь, несколько не на своём месте, ибо это следовало сказать полтора-два страницы тому назад; но я предвидел тогда, что оно придется кстати впоследствии и будет более заметно именно здесь, чем в другом месте».

Обнажен у Стерна и прием сшивания романа из отдельных новелл. Вообще, у него педализировано само строение романа, у него осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа.

В книжке о «Дон-Кихоте» я уже наметил несколько канонических способов сращивания новелл в роман.

Стерн пользовался другими способами, или, пользуясь старыми, не скрывал их условность, а выпячивал ее, играл с нею.

В обычном романе вставная новелла перебивается главной. Если основных новелл в романе две или несколько, то отрывки их чередуются друг с другом, как в «Дон-Кихоте» сцены приключения рыцаря во дворце герцога чередуются со сценами губернаторства Санчо Панса. Зелинский отмечает нечто совершенно противоположное у Гомера. Гомер никогда не изображает двух одновременных действий. Если даже по

смыслу событий они должны были быть одновременными, то они передаются как последовательные. Одновременным может быть только действие одного героя, и «пребывание» другого, т. е. его бездейственное состояние.

Стерн допускал одновременность действия, но «пародировал» развертывание новеллы и вторжение нового материала в нее.

Как матерьял для развертывания в первой части взято описание рождения Тристрама Шенди. Это описание занимает 276 страниц, причем из них на описание рождения не приходится почти ничего. Развернут главным образом разговор отца героя с дядей Тоби.

Развертывание происходит таким способом. «Удивительно, что за шум и беготня там, наверху?—сказал мой отец, обращаясь после полуторачасового молчания к дяде моему Тоби, который—надо вам сказать—сидел с противоположной стороны у камина, куря все время свою неизменную трубку, в немом созерцании новой пары бархатных штанов, которые были на нем надеты:—что они там бегают,—промолвил отец,—мы едва можем слышать друг друга.

— Я думаю,—ответил дядя Тоби, вынимая трубку изо рта и ударяя ее головку два или три раза о ноготь большого пальца левой руки, прежде чем начать свою фразу,—я думаю,—сказал он... Однако, чтобы вы могли верно войти во взгляды моего дяди Тоби на это дело, вас надо сначала посвятить хоть отчасти в его характер, который я представляю вам лишь в общих чертах, а тогда диалог между ним и отцом возобновится с таким же успехом (стр. 67—68)». Начинается рассуждение о непостоянстве, настолько причудливое, что передать его можно было бы только переписав. На стр. 69 Стерн вспоминает... «Однако я забыл своего дядю Тоби, которого мы оставили все это время выколачивать пепел из своей трубки». Начинаются разговоры про дядю Тоби, в которые встав-

лена история тетки Дины. На 75-й стр. Стерн вспоминает:

«Я вот, например, только собирался показать вам в общих чертах капризный характер дяди Тоби, как навстречу нам подвернулась тетя Дина с кучером и повела нас в причудливое отклонение...»

К сожалению, не могу переписать всего Стерна и поэтому продолжаю с большим пропуском:

Стр. 76 «... Я с самого начала, видите ли, построил основание и его случайные части с такими перерывами и так запутал и переплел депрессивные движения с прогрессивными, вставил одно колесо внутри другого, что поддерживается движение этой машины вообще, и—что еще более—движение это будет поддерживаться в течение этих сорока лет, если источник здоровья пожелает благословить меня на столько времени жизнью и хорошим расположением духа».

Так кончается глава XXII за ней идет глава XXIII.

«Я чувствую в себе сильное стремление начать эту главу очень нелепым образом: но не стану препятствовать своему желанию и поэтому начинаю так...»
... и перед нами новые отклонения.

На странице 80 новое напоминание.

«Если бы не мое нравственное убеждение, что читатель потерял всякое терпение, выжидая характеристику дяди Тоби»...

И через страницу начинается описание «конька» дяди Тоби, его мании. Оказывается, что дядя Тоби, раненый в пах при осаде Намюра, увлекся постройкой игрушечных крепостей.

Но вот, наконец, на стр. 99 дядя Тоби может кончить то действие, которое начал на стр. 67.

«...я полагаю, ответил дядя Тоби, вынимая, как я вам сказал, свою трубку изо рта и выколачивая из нее пепел, пока он начинал свою фразу,—я полагаю,

ответил он, что не мешало бы нам, брат, позвонить в колокольчик».

Этот прием постоянен у Стерна, и как видно из его шуточных напоминаний о дяде Тоби, он не только осознает гиперболичность своего развертывания, но и играет им.

Этот способ развертывания, как я уже говорил, каноничен для Стерна. Например, на стр. 142. (Во всех местах цитирую по русскому переводу издания ред. журнала «Пантеон Литературы». СПб. 1892). «Я жалею, сказал мой дядя Тоби, что вы не видели, какие громадные армии были у нас во Фландрии».

Дальше начинается развертывание матерьялом мании отца. Отец же Тристрама Шенди нанизывает на себя следующие мании.

О вредном влиянии давления на голову младенца потуг рожавшей женщины (стр. 145 — 153), о влиянии имени человека на его характер (очень подробно развернутый мотив) и о влиянии величины носа на способности человека (этот мотив развернут с необыкновенной пышностью приблизительно со страницы 206, потом с небольшим перерывом начинается развертывание матерьялом курьезных рассказов о носачах. Особенно замечателен рассказ Слонкенбрия. Всего рассказов Слонкенбрия отец Тристама знал 10 декад. Развертывание носологии кончается на 254 странице.

В данном развертывании принимает участие первый пункт мании г. Шенди, т. е. Стерн отвлекается в сторону, чтобы поговорить об них.

На 153 стр. основная новелла возвращается.

«Я жалею, доктор Сlop, сказал мой дядя Тоби (повторяя еще раз свою мысль, но с большим оттенком усердия и искренности, чем в первый раз—стр. 142), я жалею, доктор Сlop, сказал мой дядя Тоби,— что вы не видели, какие громадные армии были у нас во Фландрии». Опять вторгается материал развертывания.

На стр. 159 снова:

«Какие громадные армии были у нас во Фландрии».

Осознанное утрирование развертывания бывает у Стерна и без употребления связующей протекающей фразы.

Стр. 205. «Как только мой отец поднялся в свою комнату, он бросился распростершись на кровать в самом необузданном беспорядке, какой только можно себе представить, но в то же время и в самом жалком положении человека, придавленного бедствиями, которое когда либо вызывало слезу сожаления на глаза». Следует описание позы, очень характерное для Стерна. «Ладонь его правой руки, на которую он, падая на кровать, оперся лбом, закрывая ею почти вполне оба глаза, медленно опустилась вместе с его головой (локоть подался назад), пока он коснулся носом стеганого одеяла. Левая рука его бесчувственно свесилась через бок кровати, опираясь суставами пальцев на ручку ночного горшка, выглядывающего из-под полога; его правая нога (левая была притянута к туловищу) наполовину свесилась через бок кровати, который ребром надавливал ему на голенную кость». Отчаянье г. Шенди вызвано тем, что у сына его при рождении раздавили акушерскими щипцами переносицу. И вот вводится (как я уже говорил) целая поэма о носсах. На странице 254 мы опять возвращаемся к лежащему. «Мой отец лежал, вытянувшись поперек постели, так неподвижно, как будто его столкнула рука смерти, целых полтора часа, прежде чем он начал постукивать по полу пальцами свесившейся через край кровати ноги».

Не могу удержаться, чтобы не сказать несколько слов о позах у Стерна вообще. Стерн впервые ввел в роман описание поз; они у него изображаются всегда очень странно—точнее—остраненно.

Приведу еще один пример. Стр. 154: «Брат Тоби, отвечал мой отец, снимая с головы парик правой

рукой, а *левой* вытаскивая из кармана полосатый индейский носовой платок....» и т. д. Перехожу прямо на стр. 156. «Это дело нелегкое, ни в чье царствование (разве если быть такой тощей особой, как я), протянуть руку диагонально через все туловище, чтобы достать до дна противоположного кармана...»

Этот способ изображения поз от Стерна перешел к Л. Толстому (Эйхенбаум), но в ослабленном виде, и с психологической мотивировкой.

Возвращаюсь к развертыванию. Приведу несколько примеров развертывания у Стерна, причем выберу случай, в котором есть явно установка на самый факт этого приема, т. е. содержанием произведения является восприятие его формы.

Глава ХСV. «Какую главу случаев,—сказал мой отец, оборачиваясь на первой площадке, когда он и дядя Тоби спускались с лестницы, какую длинную главу случаев открывают нам события этого мира....» Следует рассуждение с эротическим местом, о котором я буду еще говорить.

Глава ХСVІ. «Не стыдно ли делать две главы из того, что происходило, пока спускались с одной лестницы. Ибо пока мы добрались еще не далее первой площадки, и до низу остается еще пятнадцать ступеней, а так как мой отец и мой дядя Тоби в разговорчивом настроении, то я не знаю, может быть выйдет столько же глав, сколько есть ступеней». Вся эта глава посвящается Стерном рассуждению о главах.

Глава ХСVІІ. «Мы все этим поправим, сказал мой отец, спускаясь одной ногой на первую ступень от площадки....»

Глава ХСVІІІ. «А как поживает ваша госпожа?—закричал мой отец снова, делая первый шаг с площадки....»

Глава ХСІХ. «Эй ты, носильщик! вот тебе четвертак. Зайди в лавку к этому книготорговцу и вызови ко мне критика поважнее. Я весьма охотно дам любому из них корону, лишь бы он мне помог в этой

путанице свести моего отца и дядю Тоби с лестницы и уложить их в постель.... Я в настоящем месяце целым годом старше, чем был в это время год назад, и дошел, как вы видите, почти до половины моего третьего тома и не дальше первого дня моей жизни; это доказывает, что я теперь должен описать на 364 дня жизни больше, чем когда я только-что начинал. Таким образом вместо того, чтобы подвигаться вперед по мере дальнейшей работы, как обыкновенные писатели, я, наоборот, отодвинулся на столько же томов назад....»

Эта установка на форму, причем на ее каноничную часть, напоминает те октавы и сонеты, которые наполнены только описанием того, как они составляются.

Приведу еще один пример, последний, разворачивания у Стерна. (Глава СХХIII, стр. 320). «Моя мать шла осторожно в темноте по корридору, который вел в гостиную, когда мой дядя Тоби произнес слово «жена». — Оно и так звучит довольно резко и крикливо, а тут еще Обадия помог ему, оставив дверь немного приотворенной,—так что моя мать услышала достаточно для того, чтобы вообразить себя предметом разговора, и приложив к губам палец, задерживая дыхание и слегка нагнувши голову с поворотом шеи (не к двери, а от нее, так что ухо ее приходилось к самой скважине), она стала внимательно прислушиваться: подслушивающий раб съ богиней Тишины за спиной не внушал бы ваятелю лучшей мысли.

И в этом положении я оставляю ее на пять минут пока доведу кухонные дела до того же периода».

Глава СХХIX, стр. 329. «Да я просто турок! позабыл свою мать, словно у меня ее и не было, а природа сама слепила меня и посадила нагишом на берегу Нила....» Но и после этого напоминания идет опять отступление. Само напоминание необходимо только для того, чтобы подновить осязательность «забытой матери», не дать стереться впечатлению разворачивания.

Наконец, на стр. 332 мать переменяет позу. «Если так,—вскричала моя мать, отворяя дверь.....»

В данном случае развертывание сделано путем включения другой параллельной новеллы; в таких случаях, в противоположность развертыванию рассуждениями время в романах считается остановившимся, или, по крайней мере, не учитываемым. Так использованы у Шекспира вводные сцены; они, вдвинутые в основное действие, отвлекают нас от течения времени, и если даже весь вводный разговор (непреренно с новыми действующими лицами) продолжается несколько минут, автор считает возможным вести дальше действие так (предполагается не спуская занавеси, которой в Шекспировском театре для передней сцены, вероятно, не было), как будто бы прошли часы, или даже целая ночь. (Сборник историко-театральной секции. I. Статья Сильверсвана). Стерн же упоминаниями их и напоминаниями о том, что его мать все время стоит нагнувшись, реализовал прием и дал ошутимость развертывания.

Интересно вообще проследить роль времени в вещи Стерна. «Литературное» время—чистая условность, законы его не совпадают с законами прозаического времени. Если проследить, например, какая бездна рассказов и событий сосредоточилась в «Дон-Кихоте», то видишь, что так как здесь наступление дня и наступление ночи, при чередовании событий, не играет композиционной роли, то длительность дня вообще не существует. Точно так же при рассказывании у аббата Прево в «Манон Леско». Кавалер де-Грие рассказывает за один раз сперва первую часть—7 листов, а потом, немного передохнув, еще 7 листов. Такой разговор продлился бы часов 16, да и то при условии скороговорки.

Об условности времени на сцене я уже писал. У Стерна условность «литературного времени» осознанна и употреблена, как матерьял для игры.

Глава XXXIII, стр. 103. «Уже с полтора часа доброго чтения прошло с тех пор, как дядя Тоби позвонил в колокольчик, чтобы приказать Обадие оседлать лошадь и ехать за акушером, доктором Слопом; поэтому никто не вправе сказать, что я не дал Обадие достаточно времени — говоря поэтически и принимая во внимание спешность этого случая — съездить туда и обратно; хотя, говоря откровенно, он, может быть, в действительности едва успел натянуть свои сапоги. Если какойнибудь придирчивый критик к этому привяжется и пожелает непременно взять маятник и измерить истинный промежуток между звоном в колокольчик и стуком в дверь, и потом нашедши его не дольше двух минут и тринадцати и трех пятых секунд, станет укорять меня в нарушении единства или вернее — вероятности времени, я напомию ему, что идея продолжительности и ее простых видов получается единственно от ряда и последовательности наших мыслей, что она представляет истинный схоластический маятник, которым я, как ученый, и позволю себя проверить в этом деле, отрекаясь и отрещиваясь от суждений каких угодно других маятников.

Поэтому я попросил бы его сообразить, что от нашего дома до дома доктора Слопа, акушера, всего каких-нибудь несчастных восемь миль — и что пока Обадия съездил туда и обратно, я перенес дядю Тоби из Намюра, через всю Фландрию, в Англию; что он был болен на моих руках целых четыре года, и что с тех пор он у меня прокатился с капралом Тримом в коляске четверней на двести миль вглубь Иоркского графства. Все это вместе взятое должно было приготовить воображение читателя к появлению на сцене доктора Слопа, с таким же успехом, надеюсь, как танец, песнь или интермедия между двумя действиями. Если же мой взбалмошный критик окажется несоговорчивым и станет доказывать, что две минуты тридцать секунд всетаки только две минуты и тридцать

секунд—что бы я ни говорил по этому поводу, и что мое извинение хотя может быть и спасет меня в отношении драматическом, погубит меня с точки зрения биографической, превращая мою книгу с этой минуты, в объявленный роман, тогда как ранее она была книгой апокрифической.

«Если меня так будут осаждать, то я сразу положу конец всяким возражениям и спорам по этому поводу, объявивши, что Обадиа не отъехал от конюшни и десяти шагов, как встретил доктора Слопа...»

Из старых приемов Стерн пользовался почти неизменно приемом «найденной рукописи». Так введена у него в роман проповедь Иорика. Но чтение этой найденной рукописи не представляет из себя длинного отступления от романа, а все время перебивается, главным образом, эмоциональными восклицаниями. Чтение проповеди занимает место с 117 по 141 стр., но она сильно раздвинута вставками обычного Стерновского типа.

Чтение начинается описанием позы капрала, данной обычным Стерновским приемом нарочито неуклюжего описания (стр. 120).

«Он стоял перед ними, нагнувшись и наклонившись корпусом вперед под углом в 85,5 градусов с плоскостью горизонта, а это, как известно серьезным ораторам—и есть настоящий убедительный угол наклона...» и т. д. Потом снова: «Он стоял—я повторяю, чтобы дать общее впечатление о его виде—несколько нагнувшись и наклонившись корпусом вперед, опираясь на правую ногу, которая выдерживала семь восьмых его веса; ступня его левой ноги, недостаток которой несколько не портил его фигуры, была отставлена, не в сторону, но и не вперед—а по линии между этими двумя направлениями...» и т. д. Все описание занимает больше страницы. Проповедь перебивается рассказом о брате капрала Тримере. Потом идут богословские протестующие вставки слуша-

теля католика (стр. 121, 122, 124, 126, 127) и фортификационные замечания дяди Тоби (стр. 128, 131, 132, 133). Таким образом, чтение рукописи у Стерна гораздо более ввязано в роман, чем у Сервантеса.

«Найденная рукопись» в «Сентиментальном путешествии» сделалась излюбленным приемом Стерна. Там он находит (стр. 145, изд. Суворина) рукопись Раблэ, как он полагает; на обертке покупки рукопись прерывается, как вообще это типично для Стерна. Неоконченный рассказ каноничен для Стерна, как в мотивированном, так и в немотивированном виде. При вводе рукописи перерыв мотивирован потерей конца. Ничем не мотивировано окончание путем простого перерыва рассказа в «Тристраме Шенди». «Тристрам Шенди» кончается так:

«Боже, воскликнула моя мать, о чем вся эта история? О петухе и быке, сказал Иорик: о самых различных вещах, и это одна из лучших в этом роде, какие мне когда-либо приходилось слышать».

Конец.

Так же кончается «Сентиментальное путешествие» «...Я протянул руку и ухватил ее за...»

Конец.

Это, конечно, определенный стилистический прием, основанный на дифференциальных качествах. Стерн работал на фоне авантюрного романа, с его чрезвычайно крепкими формами и с формальным правилом кончать свадьбой или женитьбой. Формы Стерновского романа—это сдвиг и нарушение обычных форм. Так же поступал он и в окончании романов. Мы как будто обрушиваемся в них; в лестнице, на том месте, где мы ждем найти площадку, оказывается провал. Гоголевский «Шпонька и его тетушка» представляет из себя такой способ окончания новеллы, но с мотивировкой: конец рукописи пропал на печени пирож-

ков (у Стерна на завертывании смородинного варенья). Записки «Кота-Мура» Гофмана дают ту же картину, также с мотивированным отсутствием конца, но осложненные временной перестановкой (мотивированной тем, что страницы спутаны) и параллелизмом.

Совсем по старому введена Стерном повесть о Лефевре.

Введена она так: при рождении Тристрама начинается разговор о выборе для него воспитателя. Дядя Тоби предлагает сына бедного Лефевра и начинается вводная повесть, *которая ведется от имени автора* (стр. 378). «В таком случае,—брат Шенди, продолжал мой дядя Тоби, поднимаясь со стула и откладывая свою трубку в сторону, чтобы взять и вторую руку моего отца,—я униженно прошу позволения отрекомендовать вам сына бедного Лефевра (при этом предложении слеза радости чистейшей воды заблестала на глазу моего дяди Тоби, а другая, пара ей, у капрала); вы поймете причину, когда прочтете рассказ про Лефевра. И глуп же я был. Я не могу даже припомнить (быть может и вы тоже), не возвращаясь к тому месту, что именно помешало мне дать капралу возможность рассказать его своими словами, но случай упущен,—и я должен теперь рассказывать его сам своими».

Начинается повесть о Лефевре. Она идет с 379 до 395 страницы.

Отдельный комплекс представляет из себя и описание путешествия Тристрама. Оно занимает с 436 по 493 стр. Этот эпизод шаг за шагом и мотив за мотивом был развернут потом Стерном в «Сентиментальном путешествии». В описание путешествия вставлен рассказ об Андальентской игуменье (стр. 459—465).

Весь этот разнохарактерный материал, утяжеленный громадными выписками из сочинений различных педантов, несомненно разорвал бы роман. Поэтому

он стянут пробегающими мотивами. Определенный мотив не разворачивается и не осуществляется, а только напоминает время от времени; осуществление его относится на все более и более отдаленное время. Но само присутствие его на всем протяжении романа связывает его эпизоды.

Таких мотивов несколько. Один мотив—это мотив об узлах. Появляется он так. Мешок с акушерскими инструментами доктора Слопа завязан на несколько узлов. «Это милость Божья, сказал он (Слоп), что госпожа Шенди так медлит, а то она успела бы семь раз родить, прежде чем мы смогли бы развязать полочину этих узлов» (стр. 163, гл. LIII).

Глава LIV (стр. 163).

«В случае узлов, под которыми я не подразумеваю во первых петель, ибо в дальнейшем развитии моей жизни и убеждений я еще вернусь к этому вопросу... и т. д.»

Начинается рассуждение об узлах, петлях, бантах и так без конца. Между тем доктор Слоп достает ножик и режет узлы, а по неосторожности ранит и свою руку. Тогда он начинает ругаться, старший же Шенди «с Сервантесовской серьезностью» предлагает ему не ругаться попусту, а проклинать по всем правилам искусства, а в качестве руководства приносит формулу отлучения римской церкви. Слоп берет ее и читает. Формула эта занимает две страницы. Здесь любопытна мотивировка появления матерьяла, необходимого Стерну для разворачивания. Обычно этот матерьял—средневековая ученость, воспринимаемая во время Стерна уже как комическая (так, как в сказках об инородцах вставляются слова, произнесенные с их диалектическими особенностями, тоже воспринимаемыми как комические) нанизаны на роль отца Тристрама и появление их мотивировано его маниями.

Здесь же мотивировка более сложна. Вне роли отца находится матерьял о крещении младенца его до рождения и шутовской спор юристов об этом, является ли мать родственницей своего сына.

На стр. 325 появляется опять мотив о главе об петлях и горничных, причем вместо этой главы предлагает другая глава о горничных, зеленых капорах и старых шляпах. Но вопрос об узлах и петлях не погашен, он выплывает на свет еще в самом конце на стр. 567, опять в форме обещания написать специальную главу.

Таким же пробегающим мотивом является упоминание о Дженни. Дженни появляется в романе так (Стр. 52, гл. XVIII). «Не более как за неделю до того дня, когда я пишу сию книгу в назидание свету, именно до 7 марта 1759 года — моя милая, милая Дженни, заметив, что я принимаю серьезный вид в то время как она торговалась из-за какого-то шелка, стоившего двадцать пять шиллингов за ярд, сказал купцу, что она сожалеет о том, что причинила ему столько беспокойства, и сейчас же пошла и купила себе материю в ярд шириной, по десяти пенсов за ярд».

На стр. 57 Стерн играет с желанием читателя узнать, кто такая для него Дженни. «Я понимаю, что нежное наименование моей милой, милой Дженни, вместе с некоторыми другими доказательствами моих познаний в области брачной жизни, рассеянными там и сям, довольно легко могут ввести в заблуждение самого непредубежденного судью на свете и заставить его высказаться таким образом против меня. Единственно, о чем я прошу теперь, сударыня, что строгая справедливость, в которой вы не должны отказать мне, столько же как и вам самим в такой степени, чтобы не предрешать обо мне и не осуждать меня до тех пор, пока вы не будете в состоянии выставить против меня более серьезные улики. Не

думайте, однако, сударыня, что я этим хочу дать вам понять, что моя милая, милая Дженни—моя содержанка; это было бы слишком нахально и неразумно с моей стороны, так как это равносильно самовосхвалению, хотя и в другой крайности»...

«Я желаю только, чтобы убедились в полной невозможности для вас и для самого пронизательного человека на земле узнать настоящее положение дела раньше, чем через несколько томов.—Совсем невозможно, чтобы моя милая, милая Дженни—как ни тепло такое название—была моим ребенком. Посчитайте: я родился в восемнадцатом году. Точно также ничего не было бы неестественного или невероятного в предположении, что моя милая Дженни—мой друг—друг!—Да, друг!... Неужели, сударыня, между обоими полами не может существовать дружбы, не поддерживаемой непременно... Да, мистер Шенди! не поддерживаемой, сударыня, ничем иным, кроме того нежного и чудесного чувства, которое-примешивается к дружбе, когда есть различие в поле»...

Мотив Дженни появляется снова на стр. 304.

«Я никак не управлюсь за пять минут: и этого я боюсь;—а о чем я надеюсь,—это, что ваши достоинства и преподобья не обижены;—а если это не так, то будьте покойны, я дам вам, господа, в будущий год, на что обидеться—такая привычка у моей дорогой Дженни;—но кто моя Дженни, и где добрый, а где худой конец женщины—это та вещь, которую надо скрыть: она будет сказана вам через главу от моей главы о петлях, но ни одной главой раньше».

На стр. 449. «Я люблю пифагорийцев (гораздо более чем я осмеливаюсь признать своей дорогой Дженни)». Опять напоминание на стр. 497 и на стр. 560. Последнее (я пропустил несколько) довольно сентиментально, что редко встречаем у Стерна. «Я не стану рассуждать об этом. Время уходит слишком быстро: каждая буква, которую я вывожу на бумаге, говорит

мне о той быстроте, с которой жизнь бежит вслед за моим пером, дни и часы его драгоценнее рубинов на твоей шее, моя дорогая Дженни; они проносятся над нашими головами, словно легкие тучки в ветреный день,—чтобы никогда больше не вернуться;—все торопится вперед... В то время, как ты играешь этим локоном—гляди он уже седеет; и каждый раз, что я целую твою руку при прощании—каждая разлука, которая следует за ним—все это предвестники той вечной разлуки, которая близко уже ждет нас! Небо да смилуется над нами обоими».

Глава CCLXXXVIII.

«Я не дал бы и гроша за то, чтобы узнать, как отнесется свет к этому моему восклицанию».

На этом и кончается глава CCLXXXVII.

Интересно здесь поговорить об сентиментальности вообще. Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет содержания. Изображение вещей с «сентиментальной точки зрения» есть особый метод изображения, такой же, например, как изображения их с точки зрения лошади (Толстой—Холстомер) или великана (Свифт).

По существу своему искусство внеэмоционально. Вспомните как в сказках сажают людей в бочку, утыканную гвоздями и потом скатывают ее в море. В «Мальчике с пальчик» людоед отрезает голову у своих дочерей, и дети не позволяют при рассказе пропускать эту деталь. Это не жестоко—это сказочно. В «Весенней обрядовой песне» проф. Аничков приводит примеры весенних плясовых песен. Эти песни говорят о дурном драчливом муже, о смерти, о червях. Это трагично, но трагизм этот песенный. Кровь в искусстве не кровава, она рифмуется с «любовь», она

или материя для звукового построения, или матерьял для образного построения.

Поэтому искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как матерьял для построения. Но и тут говоря о нем, нужно рассматривать его с точки зрения композиции, точно так же как нужно, если вы желаете понять машину, смотреть на приводной ремень как на деталь машины, а не рассматривать ее с точки зрения вегетарьянца.

Конечно, внежалостен и Стерн. Привожу пример. У старшего Шенди умер его сын Бобби в тот самый момент, когда отец колебался, употребить ли доставшиеся ему случайно деньги на отправку сына за границу, или же употребить их на улучшение имения.

Стр. 313 « Мой дядя Тоби читал вполголоса письмо.

. он отправился! промолвил мой дядя Тоби.— Куда? кто? вскричал мой отец.—Мой племянник, сказал дядя Тоби.—Как? без позволения, без денег, без воспитателя? восклицал мой отец в недоумении.—Нет, мой дорогой брат: он умер, сказал мой дядя Тоби».

Здесь смерть использована Стерном для создания «недоразумения» очень обычного в построении, когда двое разговаривающих говорят про разное, думая, что говорят про одно и то же. Пример: разговор (первый) городничего с Хлестаковым.

«Ревизор».

Городн. Извините.

Хлест. Ничего...

Городн. Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...

Хлест. (сначала немного заикается, но к концу речи говорит громко). Да что-ж делать?.. Я не виноват... Я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни. (Бобчинский выглядывает из дверей). Он больше виноват: говядину мне подает такую твердую, как бревно; а суп—он, чорт знает, чего плеснул туда, я должен был выбросить его за окно. Он меня морит голодом по целым дням... Чай такой странный: воняет рыбой, а не чаем. За что-ж я.. Вот новости!

Гордн. (робея). Извините, я, право, не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая. Привозят холмогорские купцы, люди трезвые и поведения хорошего. Я уж не знаю, откуда он берет такую. А если что не так, то... Позвольте мне предложить вам переехать со мною на другую квартиру.

Хлест. Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру: то-есть—в тюрьму. Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?... Давот я... Я служу в Петербурге. (Бодрится). Я, я, я...

Гордн. в (сторону). О, Господи Ты Боже, какой сердитый! Все узнал, все рассказали проклятые купцы!

Хлест. [храбрысь]. Да вот вы хоть тут со всей своей командой—не пойду. Я прямо к министру! [Стучит кулаком по столу] Что вы? Что вы?

Гордн. [вытянувшись и дрожа всем телом]. Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека!

Хлест. Нет, я не хочу. Вот еще! Мне какое дело? Оттого, что у вас жена и дети, я должен идти в тюрьму, вот прекрасно! [Бобчинский выглядывает в дверь и в испуге прячется]. Нет, благодарю покорно, не хочу.

Гордн. [дрожа]. По неопытности, ей-Богу, по неопытности. Недостаточность состояния... Сами извольте посудить: казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар. Если-ж и были какие взятки, то самая малость: к столу что-нибудь, да на пару

платья. Что же до унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством, которую я будто бы высек, то это клевета, ей-Богу, клевета. Это выдумали злодеи мои; это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься.

Хлест. Да что? Мне нет никакого дела до них... [В размышлении]. Я не знаю, однакож, зачем вы говорите о злодеях или о какой-то унтер-офицерской вдове... Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко... Вот еще! Смотри ты какой!... Я заплачу, заплачу деньги, но у меня тепер нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки.

«Горе от ума».

Загорецкий.

Нет, Чацкий произвел всю эту кутерьму.

Графиня-бабушка.

Как? Чацкого кто свел в тюрьму?

Загорецкий.

В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны.

Графиня-бабушка.

Что? К фармазонам в клоб? Пошел он в басурманы!

Тот же прием, и в той же мотивировке (глухотой) мы видим в русской народной драме, но там прием этот при общем ослаблении сюжета используется для построения ряда каламбуров.

К Царю Максимилиану зовут стариков гробокопателей.

Царь Мак. Поди и приведи ко мне стариков гробокопателей.

Скороход. Пойду и приведу стариков гробокопателей.

[Скороход и старики].

Скороход. Дома ли старики?

Перв. старик. Шо тебе надо?

Скороход. Васька старик, к царю.

Перв. старик. К какому косарю?

Скороход. Да не к косарю, а к царю.

Перв. старик. Скажи, что дома нету. Сегодня праздник. Мы загуляли.

Скороход. Василий Иванович, к царю за наградой.

Перв. Старик. Ага-га, как пришло туго, дак и Василий Иванович. А за каким виноградом?

Скороход. Да, не за виноградом, а за наградой!

Перв. старик. (к втор. старику) Мокей!

Втор. старик. А что, Патракей?

Перв. старик. Пойдем к царю.

Втор. старик. Зачем?

Перв. старик. За наградой.

Втор. старик. За каким виноградом? Теперь зима, виноград не растет.

Перв. старик. Да не за виноградом, а за наградой.

Втор. старик. А я думал за виноградом. А за наградой, дак пойдем.

Перв. старик. Ну, давай пойдем!

Втор. старик. А скажи мне, за какой наградой?

Перв. старик. Да пойдем, я там скажу.

Втор. старик. Нет! ты здесь скажи!

Перв. старик. Да пойдем же, я дорогой скажу.

Втор. старик. Нет, ты здесь скажи, а то я не пойду.

Перв. старик. А помнишь, как в Севастопольскую войну мы с тобой отличались?

Втор. старик. Помню, очень хорошо помню.

Перв. старик. Вот, наверное, хочет на сороковку нам с тобой дать.

Втор. старик. Ага-га, ну пойдём. И т. д.

(Ончуков, «Северные народные драмы», стр. 20).

Прием этот для народной драмы каноничен и вытесняет иногда из нее сюжетно-новеллистические построения без остатка. Разбор ее будет дан в работе Романа Якобсона и Петра Богатырева о русском народном театре.

Но каламбур со смертью самого Стерна удивляет меньше или совсем не удивляет рядом с каламбурами самого отца. Прежде всего для Стерна смерть Бобби Шенди мотивировка развертывания. «Ваши милости позволят ли мне втиснуть рассказец между этими двумя страницами»? (Стр. 314). И вставляется отрывок из утешительного письма Сервия Сульпиция к Туллию. Мотивирован ввод этого отрывка тем, что его произносит сам г. Шенди. Далее начинается набор классических анекдотов на тему презрения к смерти. Любопытно, что говорит сам Стерн о красноречии г. Шенди. «Мой отец гордился своим красноречием не хуже Марка Туллия Цицерона, и я убежден до сих пор, что он имел к тому полное основание: это, действительно, была его сила—и, вместе,—его слабость.—Сила, ибо он был красноречив от природы; слабость, ибо он ежечасно ей отдавался; и лишь бы представился ему случай показать свои способности, сказавши что-нибудь мудрое, остроумное или лукавое—он всегда (разве уже наступала систематическая неудача) имел слова наготове. Удача, привязывавшая моему отцу язык и несчастье, с легкостью пускавшее его в ход, были для него почти равноценны. Иногда даже несчастье бывало для него интереснее—как например, когда удовольствие от речи могло изобразиться десятью, а огорчение по поводу неудачи лишь пятью, мой отец выигрывал на половину—и опять чувствовал себя прекрасно, как будто никакого несчастья и не бывало». (Стр. 315).

Здесь с необыкновенной ясностью указана разница между «счастьем» и «несчастьем» жизненным—бытовым и теми же явлениями, взятыми как художественный материал.

Дальше о смерти сына должна узнать мать. Сделано это так. Госпожа Шенди подслушивает у двери, но Стерн вздумал в это время устроить параллельное действие на кухне, и как я уже показывал, играет с тем, сколько времени приходится стоять в неудобной позе бедной матери.

В кабинете в это время происходит разговор о смерти сына, который уже перешел в нанизывание матерьяла рассуждением о смерти вообще и незаметно после рассуждения о путях распространения древней учености вообще (стр. 331) перешел на речь Сократа на суде: «..... хотя моя мать и не отличалась глубокой начитанностью, однако содержание Сократовой речи, которое мой отец передавал дяде Тоби, не было вполне ново для нее.—Она прислушивалась к нему с видом спокойного разумения,—и дослушала бы таким образом до конца главы (подчеркивание условности иллюзии)—если бы мой отец не ударился в ту часть его самозащиты (к чему его ничто и не побуждало), где великий философ перечисляет свои знакомства, связи и детей, отказываясь употребить это как средство, действующее на настроение судей».—«У меня есть друзья,—есть родственники,—у меня трое несчастных детей»,—говорит Сократ.

— Если так,—вскричала моя мать, отворяя дверь, то их у вас, господин Шенди, одним больше, чем я знаю.

— «Клянусь небом! у меня их одним меньше, промолвил мой отец, вставая и выходя из комнаты».

Очень важным материалом развертывания у Стерна является матерьял эротического острапнения, даваемый, главным образом, в виде эвфемизма (благо-

словия). Об основах этого явления я говорил уже в статье «искусство как прием». У Стерна мы находим необыкновенное разнообразие способов эротического остраннения. Приведу несколько примеров. Их очень много. Начну с того, где дело идет об распознавании характеров (стр. 78).

«Я знаю, что итальянцы утверждают, будто они могут с математической точностью определить один тип характера, встречающийся среди них, лишь на основании *forte* или *piano* известного духового инструмента, находящегося у них в употреблении, и который, как они говорят, совершенно непогрешим. Я не решаюсь назвать здесь этот инструмент по имени—достаточно того, что он у нас имеется, хотя нам никогда не приходит в голову играть на нем; это загадочно и предназначалось быть таковым; поэтому я прошу вас, сударыня, когда вы дойдете до этого места, читать как можно скорей дальше и ни на минуту не останавливаться для каких-либо распросов». Или вот другое:

«И вот—вследствие ли физической невозможности удержать каштаны в неподвижном состоянии, когда полдюжины рук разом шарили под салфеткой, или чего другого, случилось так, что один из них, круглее должно быть и живее других, полетел кубарем со стола; а как Футаторий сидел, расставив под столом ноги, то он и упал по отвесу в то особенное отверстие его штанов, для которого—к стыду нашего языка будь сказано, нет в целом Джонсоновском словаре порядочного и приличного названия.—Достаточно будет сказать, что это было то особенное отверстие, которое законы приличия строго приписывают повсеместно в хорошем обществе держать закрытым, как храм Януса (по крайней мере в мирное время).» Для эротического остраннения и игры с ним особенно типичны два эпизода «Тристрама Шенди», очень похожие друг на друга, но из которых один

дан только как эпизод, в то время как другой развернут в один из перебивающих друг друга сюжетов или сюжетных линий романа. Главная из них—это рана дяди Тоби. Дядя Тоби тяжело ранен в пах. За ним ухаживает вдова, желая выйти замуж, которая не знает, не оскроплен ли он этой раной, и не решается в то же время спросить. Роман этим страшно затрудняется.

«..... разница между одноместным конным портшезом и экипажем госпожи Помпадур не более разительна, чем нежели между одиночным амуром и таким благородно-вздвоенным амуром, подвигающимся на четвереньках, приплясывая через целую драму», говорит о нем Стерн (стр. 197). Роман все время перебивается и является только в виде намеков. Наконец намеки начинают сгущаться. Это происходит приблизительно в районе главы СХСХVI (стр. 428). Но тут вторгается вводный мотив путешествия. В главе ССХLV вид нового матерьяла как будто исчерпан. «Я проплясал через Нарбонну, Каркассон, пока, наконец, не вплясался в Педриллов павильон, где вытаскил испещренную черными строками бумагу с намерением продолжать прямо далее, без отступления или вставок, историю любовных приключений моего дяди Тоби».

Итак, как задерживающий момент в романе Тоби-вдова Уодман, введена рана в пах, с невозможностью для женщины спросить про нее подробно. Я в нескольких выдержках покажу, как разработано Стерном это торможение.

После торжественного обещания вести историю любовных приключений дяди Тоби без отступления, Стерн тормозит действие отступлениями в отступлениях, связанных между собой повторением одной и той же фразы. «Любовь имеет много общего с состоянием обманутого мужа» (стр. 494-496). Потом идут метафоры любви, любовь—теплая шапка, любовь—

пирог (стр. 504—505). Далее идет история атак вдовы Уодман на дядю Тоби, но описание их опять прерывается длинной, «докучной сказкой», рассказываемой Тримом—«Повесть про короля Богемии и его семь замков». Повесть эта однотипна той, которую рассказывает Санчо Панса своему господину в ночь приключения с суконовальной мельницей, когда он связал Россинанту ноги. Она все время перебивается замечаниями дяди Тоби военно-технического и стилистического характера. Тот же прием я уже анализировал в дон-Кихоте. Как и всякая «докучная сказка» она основана на осознании приема задержания, она должна быть перебита слушателем. В данном месте роль ее—задержание основного хода романа. Далее Трим бросает историю короля Богемии и переходит на историю своей любви (стр. 522-530), и наконец на сцену снова появляется вдова Уодман. Тут появляется мотив раны.

— Я ужасно боюсь, Бригита, говорила вдова Уодман, что я выйду замуж за бедного капитана, а он не будет пользоваться здоровьем благодаря этой чудовищной ране в паху.

— Да она, может быть, не так уже велика, сударыня, как вы думаете, успокаивала ее Бригита, да к тому же, прибавила она, я уверена, что она уже присохла..... мистер Трим—я уверена, будет любезничать со мной:—а я не стану ему мешать, прибавила Бригита—лишь бы все от него выведать» (стр. 537). Тут опять вводится новый матерьял, в данном случае матерьял реализации метафоры, что вообще очень часто встречается у Стерна: он реализирует словарную (языковую) метафору «конек» (в смысле причуды) и говорит о ней как о реальной лошади и выводит другую метафору «осел» (тело. Может быть происхождение этой метафоры нужно видеть в выражении святого Франциска Ассизского про свое тело «мой брат осел»). Метафора «осел» тоже развер-

тывается, и кроме того из нее строится «положение с непониманием».

Отец спрашивает дядю Тоби про «осла», а тот думает, что это эвфемическое название задней части тела (стр. 539). Интересна деталь дальнейшего разворачивания. Речь отца Шенди к дяде Тоби ничто иное, как пародия речи дон-Кихота к Санчо Панса о губернаторстве. Я не стану разворачивать свою собственную работу параллельным выписыванием обеих речей, тем более, что нас ждет вдова Уодман. Дядя Тоби с Тримом идут к ней.

Отец Шенди со своей женой идут, подглядывая за ними и разговаривая о предстоящем браке. Здесь опять появляется проходящий мотив о бессильном муже, имеющем свою жену в первое воскресенье каждого месяца. Мотив этот появился в самом начале романа и выплывает и сейчас.

Глава ССХХХІХ. «..... если только у нее не будет ребенка, сказала моя мать. Для этого ей надо сначала убедить моего брата Тоби, чтобы он помог ей в этом.—Конечно, мистер Шенди, подтвердила моя мать.—Хотя, если дело пойдет до убеждения... промолвил мой отец,—помилуй их бог.—Аминь, сказала моя мать.—Аминь, воскликнул мой отец.—Аминь, повторила моя мать, но с таким вздохом, полным личной грустью в конце, что моего отца сего переделнуло:—он в ту же минуту вытащил свой календарь, но не успел он развязать его, как Уорикова паства, выходящая из церкви, наполовину ответила ему не то, что он хотел искать, а моя мать, сказав ему, что это был день причастия, не оставила ему никакого сомнения и относительно второй половины.—Поэтому он положил свой календарь обратно в карман. Первый лорд казначейства, измышляющий разные способы и средства — и тот не вернулся бы домой более задумчивым» (стр. 563).

Я потому позволил себе процитировать этот

отрывок, что хочу показать им, как вводный матерьял у Стерна не является просто со стороны, но в каждом своем отрывке принадлежит к какой нибудь линии из всех композиционных линий романа.

Опять идут отклонения других линий, появляется мотив об узлах (стр. 567). Наконец выступает мотив раны. Он дан, как вообще у Стерна, с середины.

Глава ССХСІХ.

— Вы увидите самое место, сударыня, сказал мой дядя Тоби.

Госпожа Уодман побледнела—взглянула на дверь,—побледнела,—опять снова покраснела,—приняла обычный свой вид,—и потом снова покраснела пуще прежнего. Все это для непросвещенного читателя переводится следующим образом:

«Боже я не могу смотреть на это!

«Что бы свет сказал, если бы я посмотрела?

«Я упала бы без чувств, если бы посмотрела!

«А я хотела бы посмотреть.

«Какой же грех может быть посмотреть?

«Я посмотрю» (стр. 571).

Но происходит новое.

Дядя Тоби думает, что вдова интересуется местностью где его ранили, а не местом самой его раны на теле. Причем и читатель не знает, о чем идет речь. Здесь сказывается цель сюжетного сдвига—торможение.

И Трим приносит разочарованной вдове карту Намюра. (Дядя Тоби ранен был в Намюре). Опять идет игра с раной дяди Тоби. Ее ведет уже сам Стерн в отступлениях (стр. 571—576, глава СССІ). Потом идет знаменитая временная перестановка. После главы 304 показывается прежде пропущенная 297 и 298. Действие подвигается только с СССV главы.

« Совершенно так же естественно было стремление госпожи Уодман (первый муж, которой все время проболел седалищным ревматизмом) узнать, далеко ли от ляшки до паха, а также которая из этих двух болезней (в седалище или в пахе) могла менее заставлять страдать ее чувства.

Поэтому она от доски до доски прочла Дрекову анатомию, заглянула к Варбуртону насчет мозга; взяла почитать Граафа о костях и мускулах (примечание автора. Здесь очевидно г. Шенди ошибается, ибо Грааф писал об соке поджелудочной железы и об органах деторождения); — но все это не помогло....

«.....—Чтобы рассеять всякие сомнения, она дважды спрашивала доктора Слопа «можно ли рассчитывать на то, что бедный капитан Шенди оправится когда нибудь от своей раны».

— Он уже оправился, отвечал доктор Сlop.

— Как? совсем?

— Совсем, сударыня.

— Но что вы под этим понимаете? спрашивала госпожа Уодман. Но доктору Слопу не давались определения (стр. 583).

Госпожа Уодман расспрашивает капитана Шенди сама о ране.

— Болела ли она постоянно?

— Не легче ли чувствовалось боль в постели?

— Был ли он в состоянии сесть на лошадь? и т. д. (стр. 584). Наконец дело разрешается таким образом.

Трим говорит со служанкой вдовы Бригитты об ране капитана Шенди.

Глава CCCVII (стр. 586). «..... и в этой то проклятой траншее, госпожа Бригитта, молвил капрал, взявши ее за руку, он получил ту рану, которая так ужасно измяла его тут. Произнося эти слова, он слегка прижал ее руку к тому месту, о котором говорил и выпустил ее из своей.

— Мы думали, мистер Трим, что это было ближе к середине, сказала госпожа Бригитта.

— Это погубило бы нас совершенно, сказал капрал.

— И оставила бы мою госпожу одинокой, сказала Бригитта.....»

— Ну, ну! сказала Бригитта, держа горизонтально ладонь левой руки и проводя по ней пальцами, чтобы показать, что та совершенно ровна и на ней нет никаких возвышений, которые препятствовали бы движению по ней ее пальцев.

— Это ложь до последнего слога! воскликнул капрал, не дав ей даже договорить начатую фразу».

Интересно сравнить эту ручную символику с тем же способом эротического эвфемизма в том же романе.

Маленькое предварительное замечание. Для действующих лиц в романе, этот способ,—способ пристойного говорения, для Стерна же, то есть беря то же явление, как материал художественного построения, это способ остраннения. Любопытно, что тот же способ ручной символики встречается в специально мужском «сальном» анекдотическом фольклоре, где, как известно, нет никаких правил приличия, кроме одного стремления говорить возможно непристойней, и там же встречаем матерьял эвфемизма, в частности ручной символики, но уже как прием остраннения.

Возвращаемся к Стерну. Мне приходится опять выписывать почти целую главу, к счастью маленькую.

Глава CXXXV, стр. 338. «—Это был пустяк! Я не потерял и двух капель крови: словом, если бы. лекарь жил с нами рядом, то и то не стоило бы призывать его!

Горничная не оставила..... под кроватью.

—Не приловчитесь ли вы, сударь —промолвила Сюзанна, поднимая при этом оконную раму одной рукой, а другой подсаживая меня на подоконник,— не приловчитесь ли вы, голубчик, на один разок.....?

Мне было тогда пять лет.—Сюзанна упустила из виду, что в нашем семействе ничто не было приведено как следует,—и вдруг—подъемная рама, как молния, спустилась на нас.—«Ничего не осталось мне, вскричала Сюзанна—ничего не остается, как бежать домой». Она бежит в дом дяди Тоби, который оказывается виновным в этом случае, так как его слуга Трим взял грузила с подъемного окна на отливку игрушечных пушек».

Опять обычный прием у Стерна: последствия даны раньше причины. Описание этой причины занимает место с 339 по 341 страницы. Происшествие называется им при помощи ручной символики.

«Трим—с помощью указательного пальца, который он положил плашмя на стол, и края руки, и краем руки, которым он ударял его под прямыми углами—сумел так рассказать свое дело, что попы и девственницы могли бы его слушать» (стр. 341).

Дальше идет развертывание эпизода толков света о происшедшем, отступления, рассуждения об отступлении и т. д.

Интересно, что отец Шенди, узнав о происшедшем, бежит к сыну... с книгой и начинается разговор об обрезании вообще. Интересно здесь пародирование Стерном мотивировки вводных частей.

«....—Обадиа был уже в состоянии дать ему подробнейший отчет о всем, точно так, как оно было.—Я так и ждал, сказал мой отец, подбирая свой халат и отправляясь таким образом вверх по лестнице.

Из этого можно заключить (я впрочем считаю этот вопрос сомнительным),—что мой отец еще раньше написал ту замечательную главу Тристрапедии, которую я нахожу самой оригинальной и замечательной в целой книге,—именно главу о подъемных окнах—заканчивающуюся горькой филиппикой против забывчивости горничных.—

Я только по двум причинам думаю иначе.

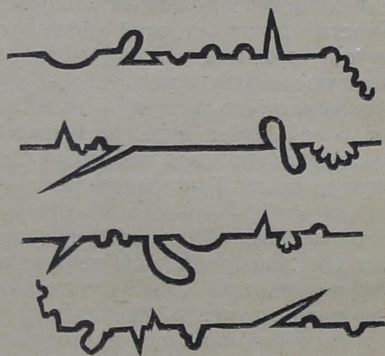
—Во-первых, если бы он успел обсудить этот вопрос раньше, чем случилось такое происшествие, то он, конечно, не долго думая, забыл бы подъемное окно — и только; притом, если принять в соображение, с какой трудностью писал мой отец книги,—станет несомненным, что ему было бы в десять раз легче сделать это, чем написать одну главу. Я вижу, что этот аргумент одинаково может быть обращен и против возможности написания этой главы уже после вышеупомянутого события; но тут является вторая причина, которую я буду иметь честь представить свету в поддержание моего мнения,—что отец не тогда написал главу о подъемных окнах и ночных горшках, когда вы думаете; причина эта та, что я сам написал эту главу ради полноты Тристрапедии».

Я не имею ни малейшего желания исследовать роман Стерна до конца, так как меня интересует и не он, а теория сюжета. Скажу теперь несколько слов об изобилии цитат. Конечно, можно полнее использовать материал каждого приводимого отрывка, так как почти ни один прием не является нигде в своем чистом виде, но это превратило бы мою работу в нечто вроде подстрочника с грамматическими примечаниями. При таком способе работы я забил бы и замучил материал и тем бы лишил читателя возможности его воспринимать.

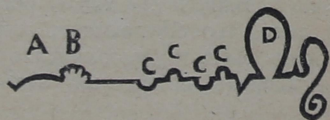
Следовать же в анализе за ходом романа мне приходится для того, что бы показать всю его «непоследовательность» Именно необычность порядка расположения часто даже привычных элементов характерно здесь.

В качестве концовки и в то же время в виде показательства сознательности работы Стерна и его педализирования, нарушения обычной сюжетной схемы, я привожу его собственные графики хода фабулы Тристрама Шенди.

ГЛАВА ССІ, стр. 433. «Я начинаю теперь совсем добросовестно приступать к делу, и я не сомневаюсь, что при помощи вегетарьянской диеты и, изредка прохладительного, мне удастся продолжать дяди Тобину повесть так же как и мою собственную, довольно таки прямолинейно.



Вот те четыре линии, по которым я подвигался в моем первом, втором, третьем и четвертом томе.—В пятом я вел себя вполне благопристойно; точная, описанная мною линия, такова:



Из нее явствует, что кроме кривой, обозначенной А, где я завернул в Наварру, и зубчатой кривой В,

соответствующей. короткому отдыху, который я позволил себе в обществе госпожи Бонер и ее пажа,— я не позволил себе ни малейшего отклонения до тех пор, пока дьяволы Джона де-ла Касса не завели меня в круг, отмеченный Д; ибо что касается с с с с, то это лишь скобки—обычные повороты то туда, то сюда, обычные даже в жизни важнейших слуг государства; в сравнении же с поступками других людей,—или хотя бы моими собственными грехами под литерами А, В, Д—они расплываются в ничто».

Схемы Стерна приблизительно верны, но не принимают во внимание перебоя мотивов.

Понятие *сюжета* слишком часто смешивают с описанием событий—с тем, что предлагаю условно назвать *фабулой*.

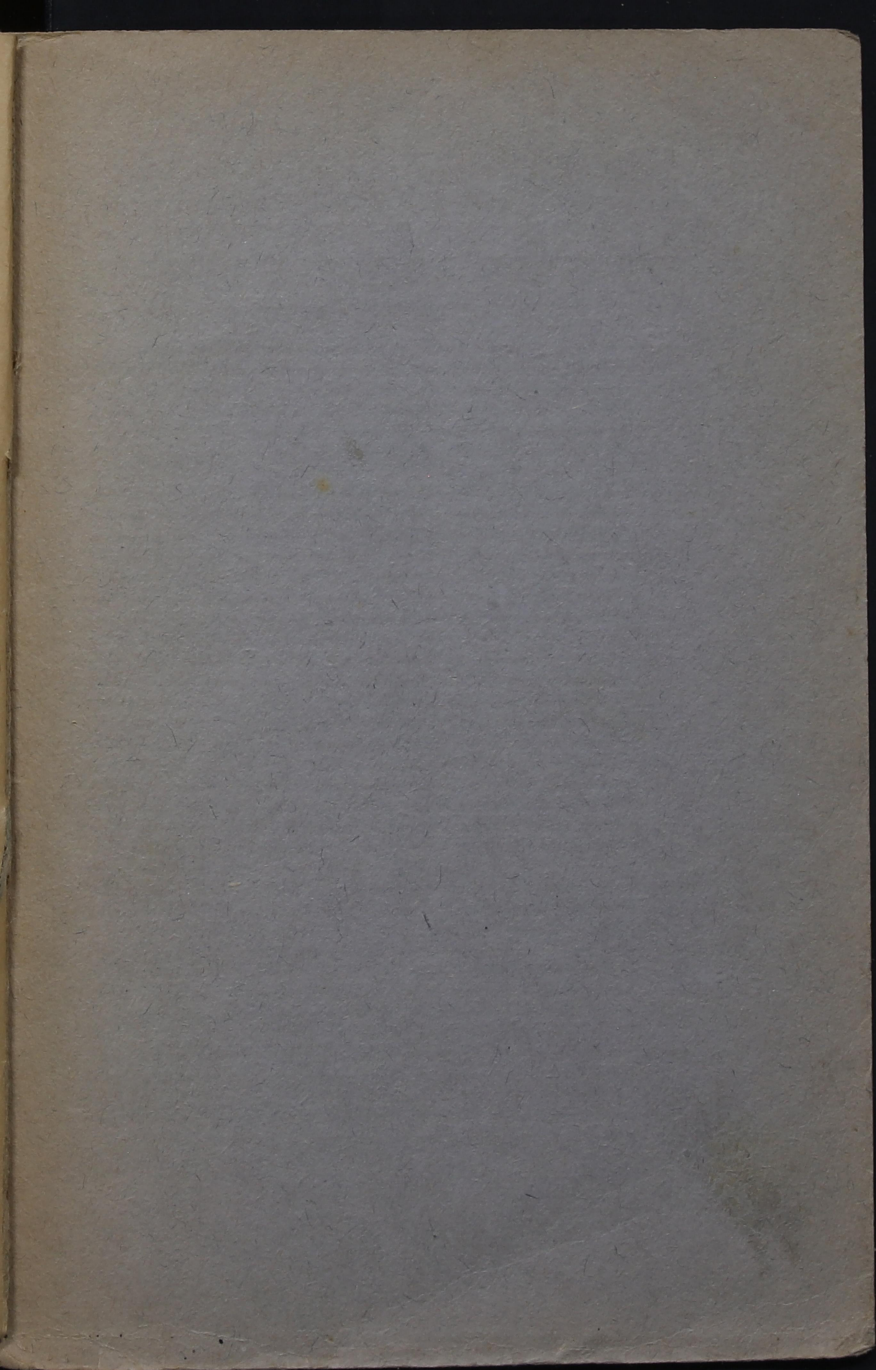
На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления.

Таким образом сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. Один остроумный художник (Владимир Миклашевский) предлагает иллюстрировать въ этомъ романе главным образом отступления («ножки» например)—с точки зрения композиционной это будет правильно.

Формы искусства объясняются своею художественною закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции.

Обычно утверждение, что «Тристрам Шенди» не роман; для утверждающих это только опера—музыка, а симфония—безпорядок.

«Тристрам Шенди» самый типичный роман всемирной литературы.



СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА. *Виктора Шкловского*. Петроград. 1914. (*Разошлось*).

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ. *Виктор Шкловский*. Заумный язык и поэзия.—*Л. Якубинский*. О звуках стихотворного языка.—*Е. Д. Поливанов*. По поводу звуковых жестов японского языка.—*Б. Кушнер*. Сонирующие аккорды.—*Владимир Б. Шкловский*. Граммон: Звук, как средство выразительности речи. Нироп. Звук и его значение. Петроград. 1916 (*Разошлось*).

ВЫПУСК ВТОРОЙ. *Виктор Шкловский*. Искусство, как прием.—*Л. Якубинский*. Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках.—*О. М. Брик*. Звуковые повторы.—*Л. Якубинский*. Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова.—*Б. А. Кушнер*. Сонирующие аккорды.—*Владимир Б. Шкловский*. О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса. Петроград. 1917. (*Разошлось*).

ВЫПУСК ТРЕТИЙ. ПОЭТИКА. Глоссемосочетание. *Виктор Шкловский*. Потебня.—*Л. Б. Якубинский*. О поэтическом глоссемосочетании.—*Виктор Шкловский*. О поэзии и заумном языке.—*Е. П. Поливанов*. О звуковых жестах японского языка.—*Л. П. Якубинский*. О звуках стихотворного языка.—*Л. П. Якубинский*. Скопление одинаковых плавных.—*Осип Брик*. Звуковые повторы.— Сюжетосложение. *Виктор Шкловский*. Искусство, как прием.—*Его же*. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля.—*Б. М. Эйхенбаум*. Как сделана «Шинель». 1919. (*Разошлось*).

ВЫПУСК ЧЕТВЕРТЫЙ. СЮЖЕТ. I. *Виктор Шкловский*. Развертыванья сюжета. Дон Кихот.—II. *Виктор Шкловский*. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа.—III. *Виктор Шкловский*. Розанов.—IV. *В. М. Жирмунский*. Композиция лирических стихотворений.—*В. Юрий Тынянов*. — «Гоголь и Достоевский (к теории пародии)» — по техническим обстоятельствам сборник выходит отдельными статьями. 1921 г.

ВЫПУСК ПЯТЫЙ. РИТМ. Статьи *Осипа Брика*, *Б. В. Томашевского*, *В. М. Жирмунского*, *Б. М. Эйхенбаума*, *С. И. Беренштейна*.

ВЫПУСК ШЕСТОЙ. Революция и язык. Статьи *Е. Д. Поливанова*, *Владимира Б. Шкловского*, *Б. А. Кушнера*.

