

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О
ТЕОРИИ
ПРОЗЫ

Виктор Борисович Шкловский

О теории прозы

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=183279

Виктор Шкловский О теории прозы: Советский писатель; Москва; 1983

Аннотация

В своей книге В. Б. Шкловский возвращается к давним теоретическим размышлениям о литературе, переосмысливая и углубляя взгляды и концепции, известные по его работам 20-х годов.

Это глубоко содержательные размышления старого писателя о классической и современной прозе.

Содержание

Вступление	4
О теории прозы. 1929 г.	7
Предисловие[1]	7
Искусство как прием	8
Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля	19
Об этнографической школе	19
О мотивах	21
Ступенчатое строение и задержание	24
Мотивировка задержания	33
Обрамление как прием задержания	39
О теории прозы 1982 г.	43
Вступление	43
1. Слова освобождают душу от тесноты	46
Рассказ об ОПОЯЗе	46
I	46
II	54
III	61
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Виктор Борисович Шкловский

О теории прозы

Вступление

Гамлет приехал в свой дом, вернее, в свои углы (где можно себя вспомнить, куда принято возвращаться), потому что они соединяют в себе разнообразные воспоминания.

Он находится в том состоянии, которое трудно определяется одним словом, но он перевернул страницу книги своей жизни, он теперь думает, что в книге только «слова, слова, слова».

А в книгах, и на устах человека, и в мозгу его – слова живут иначе. Они дежурят, ждут.

Когда слава Петра в сознании великого поэта отодвигается отчаянием человека, живущего в городе, построенном «на зло надменному соседу», то эти слова – слова судьбы – ждут приказа о построении.

Мы не знаем судьбу слов, среди которых живем.

Как не знаем природы, которая меняет наше окружение, отсчитывает времена года, испытывает нас холодом и скукой зимы и возвращается как слова, про которые хочу думать или которыми я хочу думать. Меня недавно поразили слова одного китайского рассказа. Человек видел во сне бабочку, и, проснувшись, он задумался о том, он ли видел во сне бабочку, или, может быть, бабочка увидела во сне его.

Он только часть жизни этой неведомой страны, сама же крылатка улетела.

Так что же такое слова?

Слова разные; в зависимости от того, кто их приносит.

Они приносятся, как будто вырванные с корнями, с куском леса мысли, в котором они живут и сталкиваются.

И спор о границе смелости строителя сменяется мыслями о воде, которая вернулась к пологому берегу, берегу без сопротивления, вернулась, проникла в город, построенный великим желанием, и при этом как будто не сказано, что главный герой поэмы – не Петр Первый, а человек, который и не снился Петру; человек, любящий женщину, живущую на плоском острове у берега, который должен быть украшен одним из величайших городов мира.

Мысль возвращается к поэме.

Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Преодоленные обстоятельства и само решение Петра оспариваются наводнением.

Как бы самый молодой и задорный, если такое слово приложимо в данном случае, апостол сказал: «Вначале было Слово».

Вот поиски начала слова. Что такое слово?

Мы все думаем с первого класса, когда нас только начали спрашивать, а мы искали слово нужное в данный момент; как будто начиная додумывать несовершенное свое бытие, несовершенную машину.

Мысли и слова бывают разные, но первым приступом в голову лезут слова несовершенные, ошибочные.

Слово не живет одиноко, слово живет повторениями. Это хорошо знал великий поэт – великий сосед человека, который построил город у широкой реки, построил город, грудью обращенный к ветрам.

Планы создаются в уже созданных вещах.

Толстой, начиная «Войну и мир», определял отношение разных людей к Наполеону, большому человеку, человеку, которого он оспаривает как погоду, как место построения города, как способ построения мира, – мира и войны.

Но самая главная судьба слова в том, что оно живет во фразе. И живет повторениями.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.

Так описывается план построения корабля поэзии.

Слово освобождает душу от тесноты.

Здесь говорится о физическом движении, которое начато и которое не подавлено. Почему рифмы здесь так поставлены, выделены, поставлены как флаги, как вежи постройки?

Не потому, что рифмы – это созвучность, а потому, что рифма – это повтор и возвращение к прежде сказанному слову, рифма как будто удивляется тому, что слово, которое разномысленно, равнозвучно.

Вот этот перебор смысловых значений (через звуковые сочетания), столкновений смыслов держится в поэме рифмами, держится построением строф.

А как же прозаики?

Что же тормозится в прозе?

Что повторяет Достоевский или Толстой в своих нерифмованных строках прозы, сделанных простыми словами, которые кажутся находящимися в простой связи?

Здесь повторяются обстоятельства. Проза возвращает причину события. Она перестраивает историю.

Дальше идет рассказ, где эти обстоятельства по-разному рассматриваются, рассматриваются в своем развитии. И вот эти повторения (как и в стихах) создают плодovitую медленность, глубокую пахоту прозы.

Вот так эпизоды прозы как бы повторяются. Как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни. И вот так повторяемость эпизодов сближает так называемый сюжет с так называемыми рифмами.

Возле кораблей поэзии идут сражения.

Проза и поэзия, так называемые тропы, и так называемые метафоры, и главные повторения смысловых кусков собираются так, как будто действительно собирается корабль в дальнее путешествие, где он встретится с молниями, ветрами, камнями и еще не начатыми картинами.

Походка искусства – это походка людей, желающих понять то, что называем мы действительностью, не замечая, что сами стихи – тоже действительность, и очень крепкая действительность, как будто исключаемая из времени, потому что она оживает тогда, когда то, что создало стихи, должно было быть просто забыто.

Недавно мне на стол легла маленькая книжечка, которую до меня, как мне показалось, никто не раскрывал.

Называется она «Средневековая латинская новелла XIII века». Издана в 1980 году.

Через полчаса борьбы со страницами, которые так неохотно впервые раскрывались, шелестели, книга раскрылась на новелле, которая радостно поведала свой сюжет.

Так на складе забытых вещей вошедший человек видит свою драгоценность под слоем пыли и случайных предметов.

Новелла о римском, дохристианском короле Феодосии и его трех дочерях; о том, что король устроил испытание; две дочери ответили королю, что они любят его «больше чем самих себя».

Младшая дочь ответила, что она любит его «не больше и не меньше как долг велит».

Дальше все происходило по всем нам знакомому сюжету.

Король изгнал младшую дочь.

Она вернулась спасать отца.

Шекспир взламывал сюжет и в ядре совершающейся трагедии устанавливал верные связи психологии действующих героев.

Мысли, надежды человечества идут не по торным дорогам, а по мостам, которые опираются на острова поэзии.

Ночью поднимаются или поворачиваются железные арки мостов, чтобы пропустить корабли к морю.

У Гамлета убит отец. Гамлет должен отомстить. Но призрак-отец сказал, что он должен отомстить не так, как Орест, – он должен пощадить мать.

Гамлет проверяет свою мысль о виновности дяди, который убил отца и отнял корону. Гамлет испытывает дядю драмой. Он вспоминает Гекубу.

Актер, случайно приглашенный в замок, на случайной сцене говорит о Гекубе. И слова о Гекубе звучат новой болью о душевной пыли мелкой мысли и мелких подробностях.

Искусство работает своим многотысячелетним, всепонимающим живым архивом.

Искусство обновляет память человечества.

Я возвращаюсь к книге о теории прозы, смотрю на окрестности, где создана теория стиха, хочу найти хотя бы набросок, хотя бы след, засыпанный пересыпающимися песками, найти дорогу к вопросу великого поэта: «Куда ж нам плыть?»

Нам плыть по знаниям.

Нам плыть к вечности проявления человеческого духа, к толчкам под колесами машины, идущей по просекам, сделанным в старых лесах, где гремят положенные и еще не сношенные стволы – гати.

Январь 1983 года

О теории прозы. 1929 г.

Предисловие¹

Совершенно ясно, что язык находится под влиянием социальных отношений.

У Глеба Успенского есть очерк, в котором показано, как рыболовческая ватага создает свой быт и придумывает названия для созвездия «из-за сига». Они ловят сигов ночью, и звезды им нужны для указания направления.

В языке скотоводов вы найдете всегда много слов, обозначающих такие особенности, масти животных, которые не могут быть даже точно переведены.

Но слово все же не тень.

Слово – вещь. И изменяется слово по своим словесным законам, связанным с физиологией речи т.д.

Если в каком-нибудь языке название панцирного нагрудника становится названием груди человека, то, конечно, это можно понять исторически. Но изменения слова не будут происходить параллельно изменению форм нагрудника, и, конечно, слово может пережить явление, первоначально создавшее его.

Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов его. Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать.

Поэтому вся книга посвящена целиком вопросу об изменении литературных форм.

¹ Текст первого раздела представляет собой точную копию первых двух статей книги «О теории прозы», вышедшей в 1929 году. В настоящем издании частично изменена лишь система ссылок в соответствии с современными правилами; в ряде случаев также ссылки даны на новые доступные читателю переиздания используемых автором материалов. (Ред.)

Искусство как прием

«Искусство – это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого-филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности, поэзии»², говорит он. «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания»³, – говорит он в другом месте.

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущенье относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, академик Овсяннико-Куликовский⁴, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления – мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим – постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых... б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое»⁵, то есть «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им»⁶.

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами господ.

«Без образа нет искусства». «Искусство – мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять как мышление образами. После четвертьвекового усилия академику Овсяннико-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства – определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям⁷. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, лирика (в тесном смысле этого слова) тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами, и, что всего важнее, – искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: «искусство – мышление образами», а значит (пропуская промежуточные звенья всем известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего, – это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего, оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи», есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от

² Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 83. В дальнейшем – Потебня.

³ Там же, с. 97.

⁴ См.: Овсяннико-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895, с. 35. В дальнейшем – О. -Куликовский.

⁵ Потебня, с.314.

⁶ Потебня, с. 291.

⁷ См.: О. -Куликовский, с. 70.

поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы «ничьи», «божие». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных. Белый восхищается этим как чем-то художественным или, точнее, – считая это искусством – намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана как прозаическая и воспринята как поэтическая, 2) создана как поэтическая и воспринята как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов – Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками» и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существует два вида образа: образ как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический – средство усиления впечатления. Поясню примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял». Это пример образа – тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «Эй, шляпа, как стоишь». Это образ – троп поэтический. (В одном случае слово «шляпа» было метонимией, в другом – метафорой. Но обращаю внимание не на это.) Образ поэтический – это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом-басней, образом-мыслью, например, к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком⁸. Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из

⁸ См.: О. -Куликовский, с. 16.

их качеств и ничем не отличается от определения голова = шару, арбуз = шару. Это – мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

* * *

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель»⁹. «Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т.е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом»¹⁰. Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов»¹¹. Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, то есть верные в применении к языку «практическому», – эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первое фактическое указание на несовпадение этих двух языков. Статья Л.П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих¹², фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического¹³.

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел,

⁹ Спенсер Герберт. Философия слога. Собр. соч., т. 1, СПб., 1866, с. 77.

¹⁰ См.: Авенариус Р. Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы. СПб., 1912, с. 10—11.

¹¹ Веселовский А.Н. Собр. соч., т. I, СПб., Отд. рус. яз. и слов. Имп. АН с. 444. В дальнейшем – Веселовский.

¹² Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. П., 1917, с. 18—23.

¹³ Там же, с. 16—23.

держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десяти тысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. Погодин приводит пример, когда мальчик мыслил фразу «Les montagnes de la Suisse sont belles» – в виде ряда букв: L, m, d, l, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся вами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слона объясняется его недослушанность (см. статью Л.П. Якубинского)¹⁴, а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал пыль в комнате, и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т.е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая жизнь многих пройдет бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого 1 марта 1897 года. Никольское).

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«Если целая сложная жизнь многих пройдет бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон Кихота – сходаста и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога, – к Дон Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «короля»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символическинее поэмы, а пословица – басни. Поэтому и теория Потебни меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне.

¹⁴ Вопросы теории и психологии творчества, т. IV. Язык как творчество. Харьков, 1913, с. 43.

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим¹⁵. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней. Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л.Н. Толстой, – тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л.Н. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л.Н. Толстой так остраняет понятие сечения: «...людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице»; через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему именно этот глупый, дикий способ причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечо или другое какое-либо место тела, сжимать в тиски руки или ноги, или еще что-нибудь подобное». Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности.

«То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова «моя лошадь» относились ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова «моя земля», «мой воздух», «моя вода».

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом, и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое. И тот, что про наибольшее число вещей, по этой, условленной между ними игре, говорит: мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю, но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодою, но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошастью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошастью, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие *м о е* не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «мой дом», и никогда не живет в нем, а только

¹⁵ См.: Шкловский Виктор. Воскрешение слова. СПб., 1914.

заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка», «моя лавка сукон», например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло.

Есть люди, которые женщин называют своими женщинами, или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Я убежден теперь, что в этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди; деятельность людей, по крайней мере тех, с которыми я был в отношениях, руководима *словами*, наша же *делом*.

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились.

А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хороший гроб с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой, свинцовый, и везти его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это, гниющее, кишачее червяками, тело в новом мундире и в вычищенных сапогах, и засыпать все землею».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных, – пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр.

«На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах с пером, и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолчали, загремела музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять также, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, а все в театре стали хлопать и кричать, а мужчины и женщины на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и были дыры в полотне, изображающие луну, а абажуры на рамке подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди: и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей».

Так же описан третий акт:

«...Но вдруг сделалась буря, в оркестре слышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавес опустился».

В четвертом акте:

«Был какой-то черт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда».

Так же описал Толстой город и суд в «Воскресении». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак. «Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе». Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

« – Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали – стоят пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться. Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно, смех.

Ха, ха, ха, смеялся Пьер. И он заговорил сам с собою: не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. Меня. Меня – мою бессмертную душу. Ха, ха, ха, смеялся он с выступившими на глазах слезами...

Пьер взглянул на небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я», думал Пьер. «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками». Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам».

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

* * *

Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ.

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потемки можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания».

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического объекта как что-то в первый раз виденное. У Гоголя в «Ночи перед Рождеством»:

«Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие:

– А что это у вас, великолепная Солоха? – И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

– Как что? рука, Осип Никифорович! – отвечала Солоха.

– Гм! рука! Хе, хе, хе! – произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

– А это что у вас, дрожайшая Солоха? – произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

– Будто не видите, Осип Никифорович! – отвечала Солоха: – шея, а на шее монисто.

– Гм! на шее монисто! Хе, хе, хе! – и дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

– А это что у вас, несравненная Солоха?.. – Неизвестно к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами...»

У Гамсуна в «Голоде»:

«Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки».

Или эротические объекты изображаются иносказательно, причем здесь цель явно не «приблизить к пониманию».

Сюда относится изображение половых частей в виде замка и ключа¹⁶ в виде приборов для тканья¹⁷, лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре¹⁸.

Муж не узнает жены, переодетой богатырем. Она загадывает:

«Помнишь, Ставер, помятуешь ли,
Как мы маленьки на улицу похаживали.
«Мы с тобой свачкой поигрывали
«Твоя-та была свачка серебряная,
– А мое колечко позолоченое?
«Я-то попадывал тогда-сегды,
«А ты-то попадывал всегда-всегда»
Говорит Ставер сын Годинович
– Что я с тобой свачкой не игрывал!
Говорит Василиса Микулича, де
Ты помнишь ли, Ставер, да помятуешь ли,
Мы ведь вместе с тобой в грамоты училися:
Моя была чернильница серебряная,
А твое было перо позолочено?
А я-то помакивал тогда-сегды
А ты-то помакивал всегда-всегда?»

В другом варианте былины дана и разгадка¹⁹:

Тут грозен посол Васильюшко
Вздыхал свои платья по самый пуп.
И вот молодой Ставер, сын Годинович,

¹⁶ Загадки русского народа. Сб. загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д.Н. Садовников. М., 1959, № 112, с. 40. В дальнейшем – Садовников.

¹⁷ Там же, № 619—621, с. 90.

¹⁸ Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т. 1. М., 1909, № 30, с. 210. В дальнейшем – Рыбников.

¹⁹ Там же, № 171.

Признавал кольцо позолоченное...

Но остранение не только прием эротической загадки-эвфемизма, оно – основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися (тип «два конца, два кольца, посередине гвоздик»), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание. «Тон да тотонок?» (пол и потолок)²⁰ или – «Слон да кондрик» (заслон и конник)²¹.

Остранением являются и эротические образы-незагадки – например, все шансонетные «крокетные молотки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. и.

В них есть общее с народным образом топтания травы и ломания калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе – мотиве эротической прозы, в которой медведь и другие животные (или черт: другая мотивировка неузнавания) не узнают человека («Бесстрашный барин»²², «Справедливый солдат»²³).

Очень типично неузнавание в сказке № 70: из сборника Д.С. Зеленина²⁴.

«Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «Дядя, кто тебе эту кобылу пегой сделал?» – «Сам пежил». – «Да как?» – «Давай я тебя сделаю?!» – Медведь согласился. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделал пеганым. Развязал, – медведь ушел; немного отошел, лег под дерево, лежит. – Прилетела сорока к мужику клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь. – Потом прилетел после сороки на стан к мужику паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял – воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дерево, где сорока и медведь. Сидят все трое. – Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал муж с женой на чистом воздухе, начал валить ее на пол, Увидел это медведь и говорит с пауком: «батюшки! мужик опять ково-то хочет пежить». – Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хочет ломать». Паук: «нет, палку в задницу кому-то хочет воткнуть».

Одинаковость приема данной вещи с приемом «Холстомера», я думаю, видна каждому.

Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, «Декамерон»: «выскребывание бочки», «ловля соловья», «веселая шерстобитная работа», последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется в изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на «неузнавании» их, например, Афанасьев – «Заветные сказки» – «Стыдливая барыня»: вся сказка основана на неназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание²⁵. То же у Ончукова – «Бабье пятно», сказка 252²⁶, то же в «Заветных сказках» – «Медведь и заяц». Медведь и заяц чинят «рану»²⁷.

К приему остранения принадлежат и построения типа «пест и ступка» или «дьявол и преисподняя» («Декамерон»).

²⁰ Садовников, № 53, с.35.

²¹ Там же, № 134, с. 46.

²² Великорусские сказки. Записки Имп. Рус. Геогр. Общ. Т. XLII, № 52.

²³ Белорусский сборник. Собрал Е.Р. Романов. Т. 1, вып. третий. Сказки. Витебск, 1887. Сказки мифические, № 84, с. 334. В дальнейшем – Романов.

²⁴ Великорусские сказки Пермской губернии. Сб. Д.С. Зеленина. Пг., 1914, № 70 (вариант), с. 568.

²⁵ Афанасьев А.Н. Русские заветные сказки. Женева. Аноним. см. предисл. Ю.М. Соколова к сб. Нар. рус. сказки А.Н. Афанасьева, т. 1. М., 1940. В дальнейшем – Афанасьев. Заветные сказки.

²⁶ Северные сказки. Сб. Ончукова Н.Е. СПб., 1908, № 252, с. 532—533. В дальнейшем – Ончуков.

²⁷ Афанасьев. Заветные сказки.

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение.

* * *

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного²⁸, практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древне-болгарский как основа русского литературного или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка «*dolce still nuovo*» (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затруднениями (*harte*), формами, полагающими трудности при произношении (*Diez. Leben und Werke der Froubadour*, с. 213). Л. Якубинский в своей статье показал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии – язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим, –

писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще *р у с к и е* слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого: «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнивал с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция

²⁸ См.: Аристотель. Об искусстве поэзии, гл. 22. М., 1957, с. 113—117. В дальнейшем – Аристотель.

к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников, Таким образом, мы приходим к определению поэзии как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь – речь-построение. Проза же – речь обычная: экономичная, легкая, правильная (*dea proorsa* – богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможения, задержке как об общем законе искусства я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу»²⁹. Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом – смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии стиля» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существует два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны, заменяет команду при необходимости «ухнуть разом»; с другой стороны, облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом – нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

²⁹ См.: Спенсер. Философия слога, с. 84.

Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля

«Зачем ходить по веревке, да еще приседать через каждые четыре шага?» – так говорил Салтыков-Щедрин о стихах. Всякому, на искусство глядящему, кроме людей, отравленных непродуманной теорией о ритме как организационном факторе работы, понятен этот вопрос. Кривая, трудная поэтическая речь, делающая поэта косноязычным, странный, необычный лексикон, необычная расстановка слов – чем вызвано это? Зачем король Лир не узнает Кента? почему Кент и Лир не узнают Эдгара? – так спрашивал, удивляясь законам шекспировской драмы, Толстой – Толстой, великий своим умением видеть вещи и удивляться им. Зачем узнавание в пьесах Менандра, Плавта и Теренция совершается в последних актах, хотя зрители предчувствуют кровное родство борющихся и автор иногда даже сам предупреждает о том в прологе? Почему мы в танце видим просьбу после согласия? Что развело и разбросало по свету Глана и Эдварду в «Пане» Гамсуна, хотя они любили друг друга? Почему Овидий, создавая из любви «искусство любви», советовал поторопиться в наслаждении?

Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, – дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются, и вместо единого комплекса – автоматически произносимого слова, выбрасываемого как плитка шоколада из автомата, – рождается слово-звук, слово – артикуляционное движение. И танец – это ходьба, которая ощущается; еще точнее – ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться. И вот – мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, – но пашни нам не надо.

Есть в старых греческих книгах... Некий царевич на своей свадьбе так увлекся танцем, что сбросил одежду и стал нагим танцевать на руках. Рассерженный царь – отец невесты – закричал ему: «Царевич, ты протанцевал свою свадьбу!» – «Я пренебрегаю этим», – ответил царевич, стоя вверх ногами и продолжая свой танец.

Об этнографической школе

Этнографическая школа, крупнейшим представителем которой у нас являлся А.Н. Веселовский, создавая поэтику сюжетов, пришла к следующему выводу: прежде всего необходимо разграничить понятия сюжета и мотива.

а) Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно отвечающую на разные вопросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1), так называемые *legendes des origines*; представление солнца – оком, солнца и луны – братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т.д.; 2) бытовые положения; увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), разстана (в сказках) и т.п.

б) Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения – мотивы, примеры:

1) Сказки о солнце (и его матери, греческая и малайская легенда о солнце-людоеде).

2) Сказки об увозе. Чем сложнее комбинация мотивов (как песня, комбинация стилистических мотивов), чем она нелогичнее, и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и

бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другой»³⁰.

«...Если в различных народных средах мы встречаем формулу с одинаковой, случайной последовательностью v ($a - vv^1, v^2$ и т.д.), такое сходство нельзя, безусловно, вменить сходным процессам психики; если таких v будет 12, то, по расчету Джекобса (Folklore, t. III, s. 76), вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1:479, 001, 599, и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то»³¹.

Но совпадение сюжетов встречается и там, где нельзя предположить заимствования, например: сказка североамериканских индейцев о том, как птицы выбирали себе царя и выбранной при помощи хитрости оказалась самая маленькая, весьма сходна с европейской сказкой на ту же тему³²; так же сходна одна занзибарская сказка со сказкой Гримма № 15³³.

Особенно замечательна потанинская параллель между историей Бата (Битью) и жены Анту (египетская повесть о двух братьях) и тюркской сказкой об Идыге³⁴.

Отмечаю, что промежуток между записями этих двух сказок – около четырех тысяч лет. Правда, в таких случаях прибегают к гипотезе, что сказка занесена колонистами, но объяснение это слишком напоминает предположение Вольтера, что окаменевшие морские раковины на Альпийских горах занесены туда пилигримами. Кроме того, совершенно непонятно, почему при заимствовании должна сохраняться случайная последовательность мотивов. При свидетельских показаниях именно последовательность событий сильнее всего искажается. Кроме того, сказка, даже оставаясь в одной языковой среде, вовсе не отличается такой устойчивостью своего текста. «Послушаем сказчика. У хорошего слова так и нижутся, как бисер, слышен даже ритм, целые стихи. Но это в тех сказках, которые он натвердил, часто рассказывал. Ритм случайный, стихи – явно из обычных былинных оборотов. Заставьте его повторить, он многое передаст другими словами. Спросите, не знает ли той же сказки кто-нибудь другой, – он укажет вам на однодеревенца, имярек. Имярек вместе с ним слышал от такого-то старика или прохожего.

Вы просите Имярека рассказать ту же сказку, она передается не только другим языком, другим складом речи, но иногда другим ладом. Один вводит или сохраняет жалостные подробности, другой вносит или удерживает насмешливый взгляд на иные эпизоды, третий выбирает или прилаживает из другой сказки (или из общего всему люду сказчиков склада, о чем после) иную развязку, появляются новые лица, новые похождения. Вы ведете с ним далее расспросы, как научился он сказке: на Ладожском или Онежском озере ловил он рыбу, на пристанище, на *фатере* или у костра, у него было слышано много сказок. Одни рассказывались у повечан, другие у заолонежан, третьи у корелов, четвертые у шведов (финнов). Сколько мог он вместить и запомнить по своей природе, он вместил и запомнил, а явилось у него едва две-три сказки, известные, причастные всему народу представления оделись в известное платье, получили известный склад речи. «Сказка – складка»³⁵.

Сказка рассыпается и создается вновь.

Подвожу итоги.

Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому

³⁰ Веселовский, т. II, вып. 1, с. 11—12.

³¹ Там же, с. 4.

³² См.: Клиггер В.П. Сказочные мотивы в истории Геродота. Киев, 1903.

³³ Веселовский, т. II вып. 1, с. 19.

³⁴ Потанин Г.Н. Восточные мотивы в средневековом и европейском эпосе. М., 1899, с. 628.

³⁵ Рыбников, т. III, с. 321.

подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов сюжетосложения и случайное расположение мотивов в ряды. На самом же деле сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения.

О мотивах

Многое можно возразить против этнографической теории и по вопросу о происхождении мотивов. Представители этого учения объясняли сходство повествовательных мотивов тождеством бытовых форм и религиозных представлений. Это учение обращало на мотивы свое исключительное внимание, только вскользь подымая вопрос о значении влияния друг на друга сказочных схем и совершенно не интересуясь законами сюжетосложения. Но и помимо этого этнографическая теория не точна в самом своем основании. По ней сказочные мотивы-положения являются воспоминаниями о действительно существовавших отношениях. Так, например, кровосмешение в сказках свидетельствует о первобытном гетеризме, помощные звери – следы тотемизма, похищение невест в сказках – воспоминание о браке посредством увоза. Подобными объяснениями положительно завалены все работы, в частности – труды А.Н. Веселовского.

Для того чтобы показать, куда приводит это объяснение происхождения мотивов, я разберу одно классическое исследование происхождения сказки. Привожу его. Дело идет о Дидоне, овладевшей землей при помощи хитрости. Разбор принадлежит В.Ф. Миллеру³⁶. Сюжет об овладении землей при помощи коровьей шкуры, разрезанной на ремни для того, чтобы охватить ею возможно больший участок, В.Ф. Миллер находит в классическом греческом предании о Дидоне, использованном Вергилием, в трех местных индийских преданиях, в одном индокитайском предании, в византийском XV века и турецком, приуроченных к постройке крепости на берегу Босфора, в сербском предании, в исландской саге о сыне Рагнара Лодброка Иваре, в датской истории Саксона – грамматика XII века, в хронике Готфрида в XII же веке, в одной шведской хронике, в предании об основании Риги, записанном Дионисием Фабрицием, в предании об основании Кирилло-Белозерского монастыря (трагическая развязка), в псковском народном сказании о постройке стен Печерского монастыря при Иване Грозном, в черниговской малорусской сказке о Петре Великом, в зырянском сказании об основании Москвы, в кабардинском предании об основании Куденетова аула (герой – еврей) и, наконец, в рассказах североамериканских племен об обманном захвате земли европейскими колонистами.

Проследив, таким образом, с исчерпывающей полнотой за всеми обработками этого сюжета, В.Ф. Миллер обращает внимание на ту особенность, что обманутая сторона не протестует против насильственного захвата земли другой стороной, что вызвано, конечно, условностью, лежащей в основе всякого произведения, состоящей в том, что положения освобождаются от их реального взаимоотношения и влияют друг на друга по законам данного художественного сплетения. «В рассказе, – утверждает В.Ф. Миллер, – чувствуется убеждение, что путем обведения участка земли ремнем совершился юридический акт, имеющий законную силу» (с. 227).

О смысле этого акта дает представление ведийская легенда, занесенная в древнейшее индийское религиозное сочинение «Catapatha Brahmana». По этой легенде: враждебные богам духи Асуры вымеряют землю кожей быка и делят ее между собой. В соответствии с этой легендой, в древнеиндийском языке слово «до» имело значение «земля», «корова»; слово «госагман» («коровья кожа») обозначало определенное пространство земли. «В параллель с древнеиндийским названием меры земли («госагман») можно поставить, –

³⁶ Миллер В.Ф. Всемирная сказка в культурно-историческом освещении. – «Русская мысль», 1893, № 11.

говорит В.Ф. Миллер, – англосаксонское «hyd», английское «hide», обозначающее первоначально кожу (немецкое «Haut»), а затем известный участок земли, – равняющийся 46 моргенам. Отсюда становится весьма вероятным, что индийское «gocartan» обозначало первоначально такой участок земли, который можно охватить разрезанной на ремни коровьей шкурой. И только впоследствии, когда древнее значение было забыто, это слово стало обозначать такое пространство, на котором могут вплотную поместиться сто коров с их телятами и бык» (с. 229).

Как видим, в цитированном труде работа по выяснению «бытовой основы» доведена не только до конца, но и до абсурда. Оказывается, что обманутая сторона – а во всех вариантах сказки дело идет об обмане – потому не протестовала против захвата земли, что земля вообще мерилась этим способом. Получается нелепость. Если в момент предполагаемого совершения действия сказки обычай мерить землю «сколько можно обвести ремнем» существовал и был известен и продавцам и покупателям, то нет не только никакого обмана, но и сюжета, потому что продавец сам знал, на что шел.

Похищение невест в сказках, в котором привыкли видеть изображение действительно существовавшего обычая, также едва ли может считаться воспроизведением бытового явления. Есть полное основание думать, что те свадебные обряды, в которых видят пережиток этого обычая, являются чарами, направленными против злого духа, который может повредить новобрачной. «...В этом мы можем убедиться отчасти и путем аналогии с другими частностями свадебного ритуала, хотя бы, напр., со свадебным петухом, который служит обыкновенно предметом свадебных забав и играет большую роль в малорусской и болгарской свадьбе... Итак, мы не ошибемся, если, резюмируя свое заключение, скажем, что у тех из современных народностей, у которых практикуется хищническое похищение женщин, это последнее возникло из первоначального ритуального похищения, как его вырождение. Что же касается свадебных обрядов, на которые принято смотреть как на обряды, симулирующие похищение, то, будучи тесно связаны, так же как и обычай ритуального похищения, с первобытными религиозными представлениями народа, обряды эти вместе с тем должны быть рассматриваемы только как мероприятия, ограждающие свадебный поезд от действий на него злых духов»³⁷.

Так же обстоит дело с сюжетом «муж на свадьбе жены». Крук, а вместе с ним и Веселовский объясняют его возникновение обычаем левирата, то есть признанием за родственниками мужа прав на его жену³⁸. Если это объяснение верно, то непонятна ярость Одиссея, который, очевидно, не знает об этом обычае.

Не отрицая возможности возникновения мотивов на бытовой основе, я отмечаю, что для создания таких мотивов обыкновенно пользуются коллизией обычаев – противоречием их: воспоминание о несуществующем больше обычае может быть использовано для построения конфликта.

Так, у Мопассана целый ряд рассказов («Старик» и многие другие) основан на изображении простого, не патетического отношения к смерти, существующего у французского крестьянина. Казалось бы, что основой построения рассказа является простое изображение быта. На самом же деле весь рассказ рассчитан на читателя другой среды, с другим отношением к смерти. Такой же характер носит и рассказ «Возвращение»: муж возвращается после кораблекрушения; жена его замужем за другим: два мужа мирно пьют вино; кабатчик тоже не удивлен. Рассказ этот рассчитан на читателя, знакомого и с сюжетом «муж на свадьбе жены» и имеющего менее простое отношение к вещам. Таким образом, здесь сказывается

³⁷ Державин Н.С. – В кн.: Сб. в честь И.И. Ламанского, ч. I. СПб., 1907, с. 280.

³⁸ См.: Веселовский, т. I, с. 433—434, т. II, вып. 1, с. 114.

тот же закон, который делает обычай основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже не обычен.

Как общее правило, прибавляю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, то есть выделен, «выголошен». Не пародия только, но и всякое произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность.

Сравним: «Я выделяю только одну группу нечувственных форм – самую важную, думается мне: дифференциальные ощущения или ощущения различий. Когда мы испытываем что-нибудь как отклонение от обычного, от нормального, от какого-нибудь действующего канона, в нас рождается эмоциональное впечатление особого качества, которое по типу своему не отличается от эмоциональных элементов чувственных форм, с той только разницей, что его антецедентом является ощущение несходства, то есть нечто, недоступное чувственному восприятию. Это область неисчерпаемого многообразия, потому что дифференциальные впечатления качественно отличаются между собой по их исходному моменту, по их силе и линии расхождений.

Почему лирика чужого народа никогда вполне не раскрывается для нас, даже если мы изучили его язык? Игру созвучий мы слышим, мы воспринимаем рифму за рифмой и чувствуем ритм, мы понимаем смысл слов и усваиваем образы, сравнения и содержание: все чувственные формы, все предметы схватить мы можем. Чего же еще недостает? Дифференциальных впечатлений: малейшие отступления от обычного в выборе выражений, в комбинации слов, в расстановке и изгибах фраз – все это может схватить лишь тот, кто живет в стихии языка, кто, благодаря живому сознанию нормального, непосредственно поражен всяким отклонением от него, подобно чувственному раздражению. Но область нормального в языке простирается еще далее. Всякий язык обладает своей характерной степенью абстрактности и образности; повторяемость известных звуковых сочетаний и некоторые виды сравнений принадлежат к области обычного: всякое отклонение от него в полной силе ощущает лишь тот, кому язык близок, как родной; но зато уж его всякое изменение выражения, образа, словесного сочетания – поражает, точно чувственное впечатление...

При этом открывается возможность двойных и обратных дифференций. Определенная степень отличия от обыкновенного может, в свою очередь, сделаться исходным пунктом и мерою для отклонений, так что здесь всякое в о з в р а щ е н и е к обычному испытывается как отличие...

Эту же мысль высказывает, в сущности, и Ницше в одном афоризме о “хорошей прозе”: только “перед лицом поэзии” можно писать хорошей прозой, она представляет непрерывную, вежливую войну с поэзией, и все ее прелести состоят в том, что она постоянно избегает поэзии и противоречит ей. Если невозможна поэзия, которая не держится на известном расстоянии от обыкновенной прозы, то, в свою очередь, хорошая проза держится на приличной дистанции от поэзии.

Все, что может быть канонем, делается исходным пунктом активных дифференциальных ощущений. В поэзии геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не без некоторых нюансов, не без противоречий, ослабляющих строгость размера; каждое слово хочет удержать свое собственное слоговое ударение и долготу и расширяет отведенное ему пространство в стихе или немного суживает его; так возникают впечатления мелких отклонений от строгой системы. Далее, противоположность смысла и стиха: стих требует подчеркивания некоторых слогов, на которые должно падать главное ударение, а

смысл незаметно переносит акцент на другие; затем отграничение каждого стиха от соседних; связь, требуемая смыслом, перескакивает через эти промежутки, не всегда позволяет делать паузу, которая должна быть в конце стиха, и, может быть, переносит ее в середину следующего стиха. Благодаря ударениям и паузам, необходимым по смыслу, происходит постоянное нарушение основной схемы; эти различия оживляют строение стихов; а схема, помимо своих ритмических формальных впечатлений, исполняет еще функцию – быть масштабом отклонений и вместе с тем основой дифференциальных впечатлений. То же самое в музыке: математическая концепция такта должна ощущаться, как задний фон, для того, чтобы на нем мог выделяться живой поток звуков, и это достигается совокупностью тончайших оттенков отличий»³⁹.

Ступенчатое строение и задержание

Существуют полагающие, что искусство имеет целью что-нибудь облегчать, или внушать, или обобщать. Полагающим это недостаточно парового копра для вбивания свай, и они привлекают для этой работы ритм (см. главным образом Карл Бюхер.⁴⁰). А между тем, как явно для умеющих смотреть, насколько чуждо обобщение, как близко к раздроблению искусство, которое, конечно, не марш под музыку, а танец-ходьба, которая ощущается, точнее – движение, построенное только для того, чтобы оно ощущалось. Практическое мышление движется к обобщению, к созданию наиболее широких, всеохватывающих формул. Наоборот, искусство «с его жаждой конкретности» (Карлейль) основано на ступенчатости и раздроблении даже того, что дано обобщенным и единым. К ступенчатому построению относится повтор, с его частным случаем – рифмой, тавтологией, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности. Стечение одинаковых слов типа «приказываю», «повелеваю» и т.п., как отметил Диккенс («Давид Копперфилд»), очень часто встречаются в английской повышенно-деловой речи. Оно было обычно в античной ораторской прозе⁴¹.

Это явление представляет род общего правила в народной поэзии. Привожу примеры из книги Довнар-Запольского: «Барабаны бьют-выбивают, бубнушки-барабаны, веет-повевает, вишенка-черешенка, велела-казала, гуляет-погуливает, греет-погревает, гыд-брыд, горит-кураца, журлива-сварлива, журьба-печаль, житье-бытье, знает-ведает, крыница-водица, вода-ключица, любила-кохала, написано-нанотовано, плачет-тужит, плачет-рыдает, посеяно-посажено, пить-гулять, не пришел-не приехал, ругает-бранится, стукнуть-брукнуть, травушка-муравушка, хлеб-соль, частый-густой, шумит-гудет, шила-вышивала и т.д.»⁴². Привожу примеры из книги проф. Сперанского⁴³: «Русская поэзия особенно, по-видимому, любит этот прием, достигая в этом отношении большого разнообразия форм: это или простое повторение одного и того же слова, или созвучных, одинаковых по смыслу: чудным-чудно, дивным-дивно; прямоезжая дороженька, прямоезжая; загорались, загорались дубовые дрова и т.п. или же (особенно часто) повторение предлога, каковы: во славном во городе во Киеве; кто бы нам сказал про старое, про старое, про бывалое, про того

³⁹ Христиансен Б. Философия искусства, СПб. 1911, с. 104—106.

⁴⁰ Бюхер Карл. Работа и ритм. СПб., 1899.

⁴¹ Зелинский Ф. Древнегреческая литература эпохи независимости, ч. 1, гл. IX. Красноречие. Пг., 1919, с. 169.

⁴² Довнар-Запольский. Песни пинчуков. Киев, 1895, с. 200.

⁴³ Сперанский М.Н. (ред.) Русская устная условность. М., 1916—1919, с. 146.

ли Илью Муромца?⁴⁴ Или же (также часто) повторение одного и того же слова или оборота в двух смежных стихах, конечного слова, предшествующего в начале следующего:

Того ли соболя заморского
Заморского соболя ушистого,
Ушистого соболя, пушистого.

Иногда дается повторение через отрицание противоположного: прямою дорожкой, не окольной (показалось); за великую досаду, не за малую; холост, не женат. Сюда же следует отнести постановку выражений синонимических: без бою, без драки-кровапролития; со горя, со кручинушки; имение-богачество, горе-печаль, в те поры-времени и т.п.; иногда это два слова, одно туземное, другое заимствованное или местное: талант-участь, баса-краса, красен-купав и т.п., или одно понятие видовое, другое родовое; щука-рыба, птица-синица, ковыль-трава.

В более развитом виде простое повторение дает повторение целых эпизодов рассказа, особенно эффектных или понравившихся; таковы, напр., эпизоды в былине о бое Добрыни и Дуная (описание шатра Дунаева, приезда Добрыни, о Добрыне и Алеше, наказ Добрыни жене и последствия этого). Как на особенно яркий пример повторения можно указать на эпизод борьбы Потыка со змеем подземельным. Наконец, сюда же, понятно, надо отнести сочетание двух слов, различных грамматических категорий, но связанных по корню: мост мостить, золотом золотить, зиму зимовать, колом колотить, клич кликать, слыхом не слыхать и видом не видать, дождь дождит, полон полонить и т.д.

Употребление синонимов было любимым стилистическим приемом Гоголя. «Особенность, отличающая стиль Гоголя, заключается в необыкновенно частом, чуть не постоянном, употреблении двух синонимных выражений рядом, без всякого требования со стороны большей ясности или определенности мысли; почти всегда одно из выражений оказывается совершенно лишним, составляя полное повторение другого и изредка только заставляя признак выступать ярче. В этом можно убедиться, проследя это явление даже на сравнительно небольшом расстоянии речи: «...твердостью в жизненном деле, б о д р е н ь е м и о с в е ж е н и е м всех вокруг себя», или в том же роде, но в глагольной форме: «Чтобы умел помочь собрату умным советом... чтобы он о б о д р и л, о с в е ж и л разумным напутствием», или еще в форме причастия: «Вы исполните ее именно так, как следует, и чего требует само правительство, т.е. б о д р я щ е ю о с в е ж а ю щ е ю с и л о ю ...» «Может подействовать мерами не п р и н у д и т е л ь н ы м и и н а с и л ь с т в е н н ы м и, но...» «Прямые места о б е с с и л е л и и о с л а б е л и от введения косвенных»... «Н е т о р о п и т е с ь, н е с п е ш и т е их наставлять» и т.д. Проф. Мандельштам в своей книге «О характере гоголевского стиля»⁴⁵ приводит ряд таких примеров (с. 145—148). У Пушкина «грозою грозится» и «замком замкнутый» (см. у Брика)⁴⁶.

В этом явлении сказалось обычное правило: ф о р м а с о з д а е т д л я с е б я с о д е р ж а н и е. Поэтому, когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-слюшки (Саратовск. губ.), пикники-микники (Тэффи), шалости-малости (Одесса) и т.д. Все эти случаи замедленного, ступенчатого построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение. Так, например,

⁴⁴ Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. 1. СПб., 1894, № 52, с. 373—376.

⁴⁵ О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка И. Мандельштама, проф. Гельсингфорского университета. Гельсингфорс, 1902, с. 145—148.

⁴⁶ Брик О. Звуковые повторы. — Сб. по теории поэтического языка, вып. 2-й. Пг., 1917, с. 24—62.

пытаются резко разграничить психологический и тавтологический параллелизм. Параллелизм типа:

Елиночка зиму-лето весела,
Наша Малашка на што дзень велика –

является, по мнению А.Н. Веселовского, отзвуком тотемизма и времени, когда отдельные племена считали своими праотцами деревья⁴⁷... Таким образом, Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или путала их его бабушка. Этот параллелизм (психологический) резко, по мнению Веселовского, отличается от ритмического параллелизма, знакомого еврейской, финской и китайской поэзии. Веселовский приводит пример:

Солнце не знало, где его покой,
Месяц не знал, где его сила.

От этой музыкально-ритмической тавтологии, происходящей, по мнению Веселовского, от способа исполнения – хорического или амебейного, резко отличается психологический параллелизм; но и формулы психологического параллелизма иногда переходят, по Веселовскому, «опускаются» (с. 142) к типу тавтологически-музыкального параллелизма. Таким образом, и Веселовский признает если не средство, то тяготение друг к другу этих двух типов построения. В них общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях выказалась потребность торможения образной массы и создания из нее своеобразных ступеней. В одном случае для образования ступеней использовано несовпадение образов, в другом – словесно-формальное несовпадение. Например:

Как я буду проклинять того, кого бог не проклял,
Как я буду предавать проклятию, кого Ягве не предал проклятию
–

(Числа 23. 8)

или с бóльшим разнообразием ступеней:

Воздайте Ягве, о вы, сыны божьи,
Воздайте Ягве славу и силу –

(Псал. 23)

или движение вперед с захватом из строки в строку:

Ибо Ягве знает путь нечестивых,
А путь нечестивых погибнет.

Здесь мы можем наблюдать обычное для искусства явление: определенная форма ищет заполнения по типу заполнения словами звуковых пятен в лирических стихотворениях (см. Веселовский в «Трех главах из исторической поэтики»⁴⁸ и слова Гюйо о заполнении в поэзии

⁴⁷ См.: Веселовский, т. I, с. 136—137.

⁴⁸ Веселовский, т. I, с. 234—235.

расстояния между рифмой⁴⁹). Поэтому в финском эпосе, где синонимический параллелизм каноничен, и строфы строятся по типу:

Если ты вернешь заклятье,
Злой свой заговор воротишь.

В случае нахождения в строке чисел, как известно, не имеющих синонимов, берут следующее по порядку число, количественно, не обращая внимания на искажение смысла. Например:

Шесть он зернышек находит,
Семь семян он подымает.

Или в финской «Калевале»:

На седьмую ночь она скончалась,
На восьмую умерла.

Триолет представляет, по мнению, явление весьма близкое к тавтологическому параллелизму. В нем, так же как и в рондо, прием уже канонизован, то есть положен в основу создания «плетенки» и распространен на все произведение. Эффект триолета отчасти заключается в том, что одна и та же строка попадает в разные контексты, что и дает нужное дифференциальное впечатление. Такие же ступени представляет собою и психологический параллелизм, и одно развитие отрицательного параллелизма указывает на то, что здесь никогда не было смешения человека с деревом и рекой. Здесь просто даны две неравные, но частично друг друга покрывающие фигуры, причем эффект заключается в том, что при несовпадении вторая часть параллели подхватывает сходственную часть первой. Опровержением толкования в духе тотемизма может служить и то, что параллель иногда устанавливают не между предметами или действиями двух предметов, а между сходственными отношениями двух предметов, взятых попарно. Привожу пример из одной прекрасной частушки:

Не по небу тучки ходят –
по небесной высоте.
Но по девкам парии сохнут –
по девичьей красоте.

Синонимический (тавтологический) параллелизм, с переходом и повторением из строфы в строфу, переходит в то, что в поэтике русской песни называется замедлением. Привожу для примера отрывок из былины об Илье Муромце, записанной для П.В. Киреевского в Симбирской губернии:

Выезжал Илья на высок бугор,
На высок бугор на раскатистый,
Расставлял шатер – полы белые;
Расставя шатер, стал огонь сечи;
Высеча огонь, стал раскладывать;
Разложя огонь, стал кашу варить;

⁴⁹ Эти слова Гюйо нам не удалось найти. – *Ред.*

Свари кашу, расхлебывать;
Расхлевав кашу, стал почив держать...⁵⁰

Тот же прием находим в песне, записанной Киреевским в Москве.

Я пойду ли, красна девица,
в чисто поле погулять,
злое коренье набирать.
Я, набравши злое коренье,
бело-набело вымою.
Я, вымывши коренье,
Сухо-насухо высушу.
Я, высушивши злое коренье, мелко-намелко смелою.
Я, смоловши злое коренье,
сладкого меду наварю.
Наваривши сладкого меда,
дружка в гости приглашу.
Я, позвавши дружка в гости,
на кроватку посажу.
Посадивши на кроватку и т.п. ...

Примеров такого замедления множество. Но, благодаря невниманию к ним людей, ищущих в песнях быта, души и философии, многие примеры пропали, – например, в собрании русских песен академика А.И. Соболевского все повторения выброшены. Почтенный академик, по всей вероятности, тоже разделял мнение, что литература интересна лишь постольку, поскольку в ней отразилась история культуры.

Своеобразные случаи замедления мы встречаем в старо-французской поэме о Рено де Монтобане. Там мы наталкиваемся на такой бесконечно тянущийся эпизод: Карл хочет повесить пленного Ричарда и предлагает рыцарю Беранже привести приговор в исполнение. Беранже отвечает: «Да будет проклят тот, кто позорным способом вздумает удержать за собою имение». Тогда Карл обращается по очереди к Ожие и еще к другим шестерым рыцарям, с незначительными изменениями повторяя свою речь, и от каждого из них получает тот же ответ. Каждый раз Карл восклицает: «Негодяй, бог тебя накажет, но, клянусь бородой Карла, он будет повешен». Наконец один из рыцарей принимает на себя это поручение...

С замедлением случается то же, что и с параллелизмом: определенная форма ищет заполнения, и если в работу создания ступеней попадают числа, то с ними обращаются весьма своеобразно, – по законам данной «плетенки»:

Соловейко молодой,
ты не пой раненько весной,
не пой сладко, не пой громко:
не столь тошно будет молодцу.
Не столь тошно, не столь горько,
сам не знаю почему, только знаю,
что по ней, по любезной по своей,
что любезная моя удалилась от меня,
удалилась – отошла за четыре ровна ста,

⁵⁰ Песни, собранные Киреевским П.В., т. 1, № 2. М., 1868, с. 3.

за четыре, за пятьсот, за двенадцать городов,
за двенадцать, за тринадцать,
в славный город во Москву.

Веселовский (в статье «Эпические повторения, как хронологический момент»⁵¹.) объяснял эти своеобразные повторения с захватом из строфы в строфу механизмом исполнения (обычное объяснение Веселовского): он полагал, что первоначально эти произведения (или прототипы этих произведений – очень важное обстоятельство, недостаточно выясненное в его статье) исполнялись амебейно, и повторения появились при подхватывании передаваемой от певца к певцу песни. Приводим примеры повторения.

Сарацины окружили арьергард Карла; Оливье говорит товарищу Роланду, что врагов много; пусть затрубит в свой рог, Карл услышит и явится на помощь. Но Роланд отнекивается, и это положение развито трижды таким образом:

1) «Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл, и вернется войско. Отвечает Роланд: Безумно поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвие обагрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть».

2) «Товарищ Роланд, затруби в Олифант, услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того господь, чтобы мои родичи через меня посрамились и была принижена милая Франция, если б из-за язычников я стал трубить в мой рог. Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвие. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть...»

3) «Товарищ Роланд, затруби в свой Олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вернутся. – Да не попустит того господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обогрешенное кровью лезвие Дюрандала...»

Наконец, израненный, Роланд решает затрубить.

1) «Роланд приставил ко рту Олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших лье слышали, как он раздался... Слышит его Карл и дружина... Говорит император: То бьют наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы».

2) «Граф Роланд трубит в свой Олифант с трудом и усилием и великою болью... алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках... Далеко слышен звук его рога, слышит его Карл, проходя ущельями, слышит его герцог Немон, слышат французы... Говорит император: – Слышу я рог Роланда. – Отвечает Ганелон: – Нет никакой битвы, – он обликает престарелого императора в детской легковёрности: – будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед пэрами. – Вперед, до Франции еще далеко!»

3) «У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках, он трубит в олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы. Говорит император: Силен звук этого рога. Отвечает герцог Немон: Бароны, работает там добрый вассал, по-моему там идет битва. Он бросает подозрение на Ганелона: надо подать помощь своим...»

Между тем Роланд, умирая, 1) пытается раздробить свой меч *Durendal*, дабы он не попался в руки неверных; 2) приносит покаяние в грехах. Каждый из этих мотивов развит в трех последовательных *Laisses*.

⁵¹ Веселовский, т. 1, с. 86 и сл.

1) «Чувствует Роланд, что смерть близко подступила; перед ним темный камень; десять раз ударяет он по нем в тоске и гневе; скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась». (Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях...)

2) «Роланд ударяет по твердому камню, скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась». (Следуют жалобы, эпически развитые воспоминаниями.)

3) «Роланд ударил по серому камню... отколол больше, чем я сумею вам рассказать. Меч скрипит, не сломался и не разбился...»⁵²

Примеров, параллельных трем ударам Роланда, можно привести очень много, хотя в других эпосах этот прием не каноничен.

Например: три удара Ильи по гробу Святогора или три удара, нанесенные Тором великану. Обращаю внимание на то, что во всех подобных сравнениях я подчеркиваю не сходство мотивов, которое считаю неважным, а сходство схем.

При повторении действие не останавливается, а движется, но замедленно. По тому же типу построена фабричная песня о Марусе. К отравившейся Марусе приходят подружки, потом мать и, наконец, друг милый. Им отвечают: сперва сиделка, потом доктор и, наконец, сторож: «Маруся бредит», «без памяти лежит» и, наконец, «в покойнице лежит». Этот прием трех приходов использован и в малорусской думе:

Верх Бескида калинова
Стоїт мі там корчма нова.
А в той корчми турчин піе.
Пред ним дівка поклон біе:
«Турчин, турчин, турчиной,
Не губь меня молодайку».

Девушка говорит, что отец уже несет за нее выкуп. Но отец не является, и девушка плачет. Следующая строфа повторяет ту же картину: Бескид, и турчин, и мольба девушки; на этот раз будто бы ее мать несет выкуп; в третий раз то же и, наконец, с выкупом является милый. Также на три ступени раздробляется зов молодой жены домой в весенних песнях типа *Malma гісе*. На том же приеме основаны многие русские песни⁵³.

Также ждет помощи и обманутая жена Синей Бороды в сказке Перро.

«Сестра моя Анна (потому, что ее звали так), взойди, пожалуйста на башню и посмотри, не едут ли братья; они обещали приехать ко мне сегодня; и если ты их увидишь, подай знак, чтобы они спешили». Сестра ее взошла на башню, и бедняжка закричала ей: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» – «Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву». Между тем Синяя Борода, держа в руке большой кухонный нож, кричал изо всей силы: «Сходи скорей, или я взойду наверх!» – «Еще одну минуточку, прошу вас», – отвечала его жена. И опять тихонько зывала к сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» И сестра ей отвечала: «Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву». – «Сходи же скорей, – кричал Синяя Борода, – или я взойду наверх!» – «Я иду», – отвечала его жена и потом кричала опять сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» «Я вижу, – отвечала сестра, – приближающееся сюда облако пыли». – «Это мои братья?» – «Увы нет, сестра. Я вижу стадо баранов». – «Сойдешь ли ты, наконец!» – закричал Синяя Борода. «Еще минуточку», – отвечала жена. И потом кричала сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» – «Я вижу, – отвечала ей сестра, – приближающееся сюда облако пыли». – «Это мои братья». – «Увы, нет, сестра: я вижу стадо

⁵² См.: Веселовский, т. 11, вып. 1, с. 91, 92.

⁵³ См.: Веселовский, т. II, вып. 1, с. 91, 92.

баранов». – «Сойдешь ли ты наконец?» – закричал Синяя Борода. «Еще минуточку, – отвечала жена и потом кричала сестре: – Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» – «Я вижу, – отвечала она, – двух всадников, едущих в нашу сторону, но они еще очень далеко». «Слава Богу, – вскричала она через минуту, – это наши братья. Я им изо всех сил делаю знаки, чтобы они поспешили...»

Эта схема, между прочим, широко распространена в Англии, где ее применяют в пародиях.

Не привожу дальнейших примеров, чтобы не обратить статью в хрестоматию.

Построения типа $a + (a+a) + (a(a+a)) + \dots$ и т.д., то есть по формуле арифметической прогрессии без проведения подобных членов.

Существуют сказки, построенные на своеобразной сюжетной тавтологии типа $a + (a + a) + (a + (a + a) + a^2)$ и т.д. Например: Е.Р. Романов.

Курка-рабушка

Быв сабе дедка, была сабе бабка. Была у них курка-рабушка; панясла яец повян коробец. Дед бив, бив – не разбив: баба била, била – не разбила. Мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, баба плача, курочка кудакча, ворота скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, иде вовк: «Дедка, чаго вы плачетья?» – «Як же нам не плакать, жили сабе мы з бабкой, была у нас курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Я бив, бив – не разбив, баба била, била – не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача. Курочка кудакча, ворота скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять». И вовк завыв. Иде мядвеведь: «Чаво ты, вовче, выешь?» – «Як же мне ня выть: быв себе дедка, была сабе бабка; была у них курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив – не разбив, баба била, била – не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, курочка кудакча, ворота скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, и я, вовк, выю...» И мядвеведь заров. Иде лось: «Чаво ты, мядвеведь, равешь?» – «А як жа мне не ровть: быв сабе дедка. была сабе бабка, была у них курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив – не разбив, баба била, била – не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила. Дед плача, баба плача, курочка кудакча, ворота скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, вовк завыв, – и я, мядвеведь, варов». И лось роги поскидав...»

Далее идет спрос поповой челядки, разбивающей с горя ведра, потом дьяка, разрывающего книги, наконец, поп сжигает с горя церковь...

Пятух и курочка

Жив сабе дзед ды баба. И были у них пятух и курычка Раз копались яны на дворе на пометнищи. Курка выкопала шпильку, а пятух горошинку. Курычка тоды кажеть пятуху: дай мне горошинку, на тебе шпильку! Пятушок отдав курычцы горошинку, а курычка дала яму шпильку. Стала есци курычка горошинку и зъела, став есци пятушок шпильку – и удавився. Побегла курычка за водой у мора: «Мора, мора, дай воды – пятушок удавився». – «Не, не дам табе воды: сходзи к парсюку, нехай дас мие клыка». Побегла курычка к парсюку: «Парсюк, дай мору клыка, мора дась мне воды – пятушок удавився». – «Не, не дам клыка; сходзи к дубу, нехай дась жулуда!» Побегла курычка к дубу: «Дуб, дуб, дай парсюку жулуда». – «Не, не дам жулуда: сходзи к корови, нехай дась мне мылока». Побегла курычка к корови: «Корова, корова, дай жулуду мылока!» – «Не, не дам мылока: сходзи к косцу, нехай косец дась мне сена!» Побегла курычка к косцу: «Косец, косец, дай корови сена!» – «Не, не дам сена: сходни к липини, нехай липина дась мне лык на лапци!» Побегла курочка к липини: «Липина,

липина, дай косцу лык на лапци!» – «Не, не дам, сходзи к ковалю, нехай мне дась коваль ножик!» Побегла курычка к ковалю: «Коваль, коваль, дай мне ножик!» – «Сходзи туды, идзе дзелюць гроши, приняси их мне, тодыг дам». Курычка побегла туды идзе гроши дзелюць... Принясла курычка гроши, дала ковалю, а коваль дав курычцы ножик. Понясла курычка ножик липини; липина дала курычцы лык косцу на лапци; понясла курычка лыки косцу на лапци; косец дав курычцы сена, понясла курычка сена корови. Корова стала есци сено и дала курычцы мылока; понясла курычка молоко дубу, дуб дав жулуда парсюку; понясла курычка жулуда парсюку, парсюк дав курычцы клык. Взяла курычка клык у парсюка и побегла к мору; отдала мору клык, а мора дало курычцы воды. Понясла курочка воду к пяташук и улила у рот, пяташок закричав: кукареку! (Там же. Сказка 4).

Любопытно, что из сказки совершенно нельзя понять, почему морю нужен клык парсюка в качестве выкупа.

Мотивировка здесь, конечно, художественная; необходимость создания «ступени».

В качестве своеобразного бытового осмысливания сказки в некоторых вариантах, когда петушок вернулся, курочку уже черви съели (в одних вариантах бежит за помощью петух, в других курочка). По тому же типу Fedorovski. Хлопчик, чудесно рожденный из слюны на былинке, как на колыбельке, требует, чтобы она его качала. Былинка отказывается. Насылает козу, на козу волков, на волков людей, на людей огонь и т.д. Все отказываются. Наконец куры идут червей клевать, черви идут булаву точить и т.д. коза на былинку.

Равным образом, мы видим, что то, что в прозе было бы обозначено через «а», в искусстве выражается через «А¹ А» (например, тавтология) или же через А А¹ (например, психологический параллелизм). Это является душой всех приемов. Сообразно с этим, если для осуществления какого-либо задания требуется усилие, равное А^М, то оно представляется в виде А^{М-2} А^{М-1} А^М. Так, в былинах на бой выезжает сперва Алеша Попович, потом Добрыня Никитич и, наконец, Илья. Такова же традиция в выезде сказочных героев. Прием этот был сохранен и использован Теннисоном в Королевских Идиллиях. Так же на три раза разбито признание Кощея, где его смерть, и в библии – признание Самсона о секрете его силы.

В белорусских сказках Е.Р. Романова связывают Ивана «на пробу силы» сперва холстом, потом шелком (или волосом) и, наконец, дрозьяной веревкой. Так же построено доставание кольца или целование царевны через двенадцать стекол. Первый раз прыгнул – недопрыгнул три венца, во второй раз недопрыгнул два венца, в третий раз – допрыгнул. Когда царевич спасается от Царь-Девы, то на каждой поставе ждет его у избушки Яги добрый конь, и на каждой поставе все ближе достигается погоня. Сперва 15 верст, потом 10, наконец 5, и царевич спасается, утаившись в траве и оставив обманную надпись.

Осип Брик очень остроумно отметил, что мертвая и живая вода представляет не что иное, как разложение на два понятия – одного понятия «целительная вода» (как известно, «мертвая вода» в сказках сращивала разрубленное тело), то есть А изображено так: А¹ А². Точно так же удвоен один «тип» в «Ревизоре» Гоголя. Несомненно, Бобчинский и Добчинский – удвоение, что видно из парности фамилий. Здесь тоже А дано; как А¹ А².

Обычный ответ – «сказочная обрядность», но при этом не замечается, что этот обряд не только обряд сказки, а обряд и таинство всего искусства. Так, песнь о Роланде не сказка, не сказка также лента кинематографа, которая и сейчас строит погоню в кинодрамах: все ближе и ближе настигают враги, и вдруг герой спасается на автомобиле. Предлагаю сравнить с описанием погони за Жан Вальжаном в «Несчастных» Гюго. Заключительный эффект – перелезание за стену и спасение в монастыре.

Мотивировка задержания

Вообще «запаздывающая помощь», как удобная тема для ступенчатой разработки, широко использована в сказках и романе приключений. Грызут двенадцать железных дверей звери помощной охоты, но близка смерть царевича, и просит он позволения вымыться в бане.

«Иван Царевич пощц и затопил лазню. Аж ляциць крук и кричиць: «Кру, кру! Иван Царевич. Топи, топи ды погась! Твое хортки с пруду дзярутца: ужо чецьвяро дзвярей проломил». Вот Иван Царевич топиць, топиць ды й погасиць. Тольки крук отляцевся, а Кощей бязсмертны кричиць: «Иван Царевич, ци готова лазня?» – Не, яще каменья не садзив. – Ну, топи скорей! – Тоды ляциць други крук и кричиць: «Кру, кру! Иван Царевич, топи, топи ды погась: твое хортки яще чецьвяро з дзвярей проломил». – Тольки крук отляцевся, пришов Кощей бязсмертны: «Иван Царевич, ци готова лазня». А только ще каменья усадзив. – Ну, топи скорей». – Иван Царевич топиць, топиць, ды й погасиць. Ляциць третью крук: Кру, кру! Иван Царевич, топи, топи, да растапливай. Твое хортки последние дзвери лопаюць». Ен став растапливаць. Растопив жарко, ах приходиць Кощей бязсмертны: «Ну, ходзи у лазню я ужо цябе и так довго жду». Тольки увыйшли у лазню, аж бегуць хортки...»⁵⁴

В другом варианте Иван Златовус получил перед смертью позволение сыграть в жулейку... «Узлез ён на бярозку; раз зайграв – приляцев птах; другой заиграв – приляцели уся птицы; третью заиграв – прибегла уся зверина»⁵⁵.

Так же играет под виселицей, подымаясь со ступени на ступень Соломон, вызывая подмогу (см. А.Н. Веселовский «Соломон и Китоврас») ⁵⁶.

Вообще существование сказочной обрядности признано всеми как нечто каноническое для сказки. Привожу наудачу несколько примеров из тысячи: три подземных царства – медовое, серебряное и золотое. Три боя героя и, как самый характерный тип, градация задач, например: достать Жар-Птицу, достать Коня, достать Василису Прекрасную. К этому уже приставляется экспозиция, объясняющая необходимость задач. Тип этот (нанизывание задач) перешел в авантурный и рыцарский романы.

Весьма интересны сами задачи: они являются мотивацией для создания условий, требующих разъяснения, казалось бы, неразрешимого положения. Тут загадывание загадок взято как наиболее простой способ создать безвыходное положение. Тут характерны сказки «семилетки» («Мудрая дева», Афанасьев)⁵⁷.

Дана задача – прийти не пешком, не на лошади, не голой, не одетой и т.д. Девушка является завернутая в сеть, верхом на зайце и т.д. Здесь построение идет с конца, создается рассказ для мотивации необходимости удачного разрешения. Так же построено узнавание одного из 12 похожих при помощи пчелки и т.д. Сложнее «мудрость», отличие дев от отроковицы или узнавание незаконного сына по «негожим мыслям»; например, кузнецов сын, в котором подменен Соломон, видя красивое место, говорит: «Здесь бы кузню поставить»⁵⁸, или в «1001 ночи» вор узнает в числе прочих задач, что султан сын повара, потому что тот награждает едой. (Отзвуком этого является в авантурных романах благородство «подменных детей» – например, Дастен у Скарона в комическом романе и многочисленные герои в детских повестях.) Интересна история с подмененным «подложным белым» в повести Марка Твена «Вильсон мякинная голова».

⁵⁴ Романов. Сказки мифические, № 3, с. 47.

⁵⁵ Там же, № 8, с. 70.

⁵⁶ Веселовский, т. VIII, с. 255.

⁵⁷ Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. т. III. М., 1940, № 327—328, с. 62—65. В дальнейшем – Афанасьев.

⁵⁸ Ончуков, № 46, с. 125.

Часть, предшествующая задачам, является тем, что в поэтике кинематографа называется «пассажем», то есть сценой, не имеющей самостоятельного значения, а служащей для подготовки.

Как я уже говорил, разрешение задач занимает иногда всю сказку целиком. Можно различать не по существу, а в качестве технического приема два типа разрешения: разрешение при помощи догадки и решение путем пользования каким-либо волшебным или неволшебным подсобным предметом. Например, помощные звери: классический тип – каждый зверь исполняет одну задачу, только им и разрешимую. Муравей разбирает зерно (сказка Апулея). Иногда для муравья дается еще специфическая задача, разобрать и внести или вынести зерно в закрытом амбаре. Рыба или рак приносят кольцо со дна моря. Мышь выкрадывает кольцо из зубов царевны-похитительницы. Орел или сокол ловят утку. В случае однообразия задач каждому зверю дается задача, отличающаяся градацией сил (сказка о Ларокопее-царевиче). Помощные звери могут быть заменены помощными людьми и помощными волшебными предметами или типа «Вали-дуб», «Верти-гора» и т.д., или силачами восходящей градации (сравним с названиями собак варианта сказки «Звериное молоко»: Р а з в а л и г о р а,

С л о м а й с т е н у, С л о м а й ж е л е з о). Или же волшебные подсобные люди обладают специфическими свойствами: параллель со специфическими задачами зверей. Появляется тип «объедало», «опивало», человек, дрожащий от холода в огне и «стрелок из ступы пестом»; отзвуком таких помощных людей в романах являются помощные силачи, например, Урс в «Камо грядеши» Сенкевича, Матис в киноленте «Кабирия» Д'Аннунцио, Портос в «Трех мушкетерах» Дюма, и др. Рабле использовал в «Пантагрюэле» известный сказочный тип помощного акробата. В современном «научном» авантюрном романе есть роль «помощного ученого». Сюда же относится сказка типа «Семь Семионов»⁵⁹. О семи братьях, знающих каждый какую-нибудь хитрую науку; например, воровать или строить корабль.

Весь этот набор сказочных инструментов позволяет строить сказку таким образом, что судьба героя, дойдя до, казалось, неразрешимого положения, неожиданно изменяет свое течение. Положение же, могущее создавать такие узлы, и выбирается в мотивы. Например, «двух ключей в одной двери» (испанская драма) или «потайной двери» («1001 ночи»), египетская сказка о хитром воре (сообщенная Геродотом). Некоторые мотивы благодаря этому сделались особенно излюбленными; например, мотив кораблекрушения или похищения героев в романах приключений. Героя не убивают сразу, так как он еще пригодится для узнавания. Если его желают устранить, то его утаскивают куда-нибудь. Очень часто эти эпизоды с переключением, и побегам, и прочими тщетными усилиями осложняются тем, что жертвы их влюблены друг в друга и стремятся к своей цели самым длинным путем. Эпизод следующий за эпизодом незначительно отличаются друг от друга и играют в авантюрных романах ту же роль задержки, как задача или сказочные обрядности в сказках или параллелизм и замедление в песнях. Выбирались в сюжет романа кораблекрушение, похищение пиратами и тому подобное не по бытовым, а по художественно-техническим обстоятельствам. Быта здесь не более чем индийского быта в шахматном короле. Авантюрный роман до сих пор перебивается, по словам Веселовского, унаследованными от сказки схемами и методами. Сам Веселовский считал «авантюры» стилистическим приемом⁶⁰.

Его тип – тип кривой дороги, он весьма похож на игру «Старайся вверх», или «Гусек», которая производится таким образом: бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков занимает место на карте, при выбрасывании определенного номера можно быстро подняться вверх или опуститься. Вот такой построенный лабиринт представляет из себя авантюрный роман. На это сходство обращали внимание сами творцы авантюрного романа, и у

⁵⁹ Афанасьев, т. I, № 145—147, с. 351—359.

⁶⁰ Веселовский А.Н. Беллетристика у древних греков. – «Вестник Европы», 1876, декабрь, с. 683.

Жюль Верн в его «Завещании чудака» различные случайности и приключения героев мотивируются тем, что они должны ехать туда, куда укажут им выброшенные кости, причем карта Северо-Американских штатов разделена на квадраты и представляет собой доску игры, а герои представляются ничем иным, как фигурами «Гуська».

Мотивировка затруднений, испытываемых героем авантюрной повести, весьма любопытна. Беру два примера, опять из Жюль Верн, которого имею под руками. Первый роман носит название «Возвращение на родину», в нем акробаты возвращаются из Северной Америки во Францию дорогой через Канаду, Дежнев пролив и Сибирь, потому что у них потеряны деньги. В другом романе упрямец Керибан, турок, едет с одного берега Босфора на другой кружным путем, объезжая Черное море. Причина: он не желает платить несколько копеек перевозной пошлины. Конечно, эти кривые дороги вызваны специфическими условиями – требованием сюжета. Для того, чтобы показать разницу между прозаическим и поэтическим решениями вопроса, я предлагаю посмотреть Марка Твена – «Приключения Гекльберри Финна». Дело идет об освобождении беглого негра. Гекк Финн представляет собой прозаический метод, он предлагает (гл. XXXIV):

«По-моему, сначала нужно убедиться, что в хижине действительно заключается Джим, это нетрудно будет сделать, после этого завтра ночью я пойду, подниму свою лодку со дна реки и отправлюсь на ней за плотом и приведу куда-нибудь поблизости. Потом в первую же темную ночь выкраду у здешнего хозяина ключ от хижины, выведу Джима на плот и гайда вниз по реке, как мы делали раньше, когда были с Джимом одни. Днем мы будем прятаться у берегов, а по ночам плыть. Ведь этот план выполним; как ты думаешь, Том?» – «Выполним-то он выполним, но чересчур уж прост, без всяких выкрутасов, без шика, а я не люблю таких дел, которые может оборудовать всякий дурак. Неужели ты не мог придумать ничего лучшего, Гекк, удивляюсь тебе».

И вот создается поэтический, затрудненный план. Пилится ножка кровати, на которую надета цепь, хотя можно было бы просто приподнять ее, устраивается подкоп, делается веревочная лестница и передается узнику в пироге, предупреждают о похищении соседей – словом, все разыгрывается по всем правилам искусства. В заключение оказывается, что Джим вовсе не «беглый негр», он уже давно освобожден. Параллель – узнавание, все препятствия к браку отпадают, так как именно этого брака желают родители заинтересованных сторон. Поэтому, на вопрос Толстого: «Почему Лир не узнает Кента и Кент Эдварда» – можно ответить – потому, что это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос: почему конь не может ходить прямо?

Возвращаюсь к сюжету похищения и узнавания. Зелинский предполагает в нем бытовую основу. «Положительно, по продуманности фабула не заставляет желать лучшего, – пишет он об одной пьесе Аполлона Каристского, – нет ничего лишнего, все сцены держатся одна за другую; нет равным образом ничего неправдоподобного, если не считать прихотливой игры Судьбы. Но о ней самой в те беспокойные времена думали иначе, чем теперь, в наш век паспортов и телеграфов. Неожиданность царил в жизни людей; поэтому было позволительно из множества бессмысленных случайностей, которыми он был окружен, выбирать для своих пьес те, в которых сказывалось подобие разумного плана и доброжелательной воли». Прежде всего объяснение Зелинского не объясняет, каким образом этот сюжет мог прожить еще после времен Александрии до времен Мольера и почти до наших дней, а кроме того объяснение его фактически неверно. К эпохе Менандра сюжет узнавания похищенных младенцев уже был не бытовым явлением, а чисто литературной традицией. Так, например, раб в пьесе «*Ἐπιθελοντες*», нашедший ребенка с вещами, указывающими на его

происхождение, говорит о возможности того, что этот ребенок будет узан своим родителями, причем ссылается не на быт, а прямо на пьесу, виденную им в театре⁶¹.

Точно так же слишком сердоболен Мережковский, когда скорбит над упадком нравов в Александрии.

«Должно отметить такую же характерную черту нравов в откровенном и наивном признании отца Дафниса: он покинул своего маленького сына на произвол судьбы только потому, что ему показалось достаточным число бывших у него детей. Дафнис родился лишним, сверх счета – и отец выбрасывает его из дому, как щенка. Так же поступает отец с Хлоей, извиняясь, впрочем, бедностью и невозможностью приличным образом воспитать свою дочь и выдать замуж. Вот черты семейного вырождения и позднего византийского варварства, которое прихотливо переплетается с болезненной утонченностью нравов, как во все эпохи упадка. Это не языческая патриархальная суровость, которая встречается у Гомера и у трагиков, – а скорее одичалость, огрубелость нравов в вырождающейся культуре. Конечно, было бы нелепо обвинять автора: он только взял из жизни то, что нашел, а украшать жизнь препятствовала ему глубокая художественная объективность»⁶².

Как я уже говорил, в эту эпоху сюжет похищения был чисто книжный. Для успокоения Мережковского сообщаю:

В эпоху «бури-натиска» Германии, в продолжение пяти лет, громадное большинство драм было написано на сюжет братоубийства. Так, например, все три пьесы⁶³, представленные на конкурс в Гамбургский театр в 1776 году, заключают в себе изображение этого преступления. В зависимости от него находятся, как известно, и «Разбойники» Шиллера. И все-таки это не доказательство того, что в этот момент в Германии происходили братоубийства в массовых размерах. Интересно отметить, что А.Н. Веселовский считает авантюры греческого романа чисто символическим приемом⁶⁴.

Прием похищения очень долго не старел. Интересна его судьба. Сперва он выродился и начал употребляться во второстепенных частях композиции сюжета, так сказать, между прочим. Сейчас же он спустился в детскую литературу. Слабой вспышкой было обновление в так называемых военных рассказах 1914—1916 годов. Но еще раньше этого с ним произошло необыкновенно любопытное явление. Нужно сказать, что изношенный прием может быть еще раз использован как пародия на прием; так использовал Пушкин банальную рифму «морозы – розы», оговорив в стихах ее банальность.

Сюжет похищения пародирован еще Боккаччо в седьмой новелле второго дня о том, как «вавилонский султан посылает одну из своих дочерей в замужество к королю дель-Гарбо». Вследствие всевозможных случайностей она в течение четырех лет проходит через руки десяти мужчин в различных местностях; возвратившись наконец к отцу, она как девица отправляется к королю дель-Гарбо, чтобы по первоначальному плану вступить с ним в брак. Здесь дело в том, что эффект классической авантюрной повести с девушкой-героиней заключается именно в сохранении ею невинности даже в руках похитителей. Над этой девственностью, неприкосновенной в течение восьмидесяти лет, смеялся еще Сервантес.

На А.Н. Веселовского конец новеллы с заверениями о девственности и со следующей затем легкомысленной выходкой об устах, не умаляющихся от поцелуя, действует как диссонанс, неожиданно разрушающий мелодию фатализма⁶⁵.

⁶¹ См. текст Л. Церетели «Новооткрытые комедии Менандра». Спб, 1908.

⁶² Мережковский Д.С. Вечные спутники, с. 34.

⁶³ «Юлий Теренский» Лейзевица, «Близнецы» Клингера и «Несчастные братья» неизвестного автора.

⁶⁴ Веселовский А.Н. Беллетристика у древних греков. – «Вестник Европы», 1876, декабрь, с. 683.

⁶⁵ Веселовский, т. V, с. 498.

Но справедливость нашего толкования об этой новелле как о новелле пародийного характера подтверждается тем, что у Боккаччо есть еще несколько новелл – литературных пародий. Привожу две из них. Новелла восьмая пятого дня – Настаджио дель Онести любит некую Траверсари и тратит на нее все свои богатства, но не добивается взаимности. По настоянию родных он уезжает в Кьясси и видит здесь всадника, преследующего девушку, убивающего ее и отдающего на растерзание собакам. Затем он приглашает своих родственников и любимую им женщину на обед. Она видит, как раздирают девушку собаки призрака, и, боясь подобного же исхода, выходит замуж за Настаджио.

«Страшное видение породило не одно это доброе следствие, нет, все равенские женщины до того им встревожились, что с тех пор стали податливей к желаниям мужчин, чем прежде». Здесь эффект заключается в том, что у Боккаччо дама наказывается так страшно за несговорчивость. В легенде же, являющейся прототипом новеллы, подобное же наказание было наложено за прелюбодеяние. А.Н. Веселовский в пятом томе (с. 484, 489) осторожно полагает, что Боккаччо пользовался в качестве прототипа не этой легендой, а какой-нибудь другой, менее ортодоксальной. Здесь обычный взгляд А.Н. Веселовского, недооценивающего никогда тех самостоятельных волевых изменений и обращений, которые самостоятельно делает писатель и в которых заключается его творчество. Мы же с тем большим правом можем полагать, что Боккаччо имел здесь в виду создание произведения, основанного на противоречии между новым толкованием морали и наказания и старым, что у него есть еще одна новелла с успокоительными заверениями относительно загробных наказаний. Это Новелла десятая седьмого дня.

Но узнавание представляет собою только частный случай перипетии, основной же закон перипетии – закон задержания – торможения его. То, что должно было бы открыться сразу, и то, что уже ясно зрителю, медленно открывается герою. Пример: Эдип узнает о своем несчастье. Здесь драма медлительна, не торопится в пытке задержанного наслаждения (см. разбор перипетии в «Эдипе» Софокла, сделанный Ф. Зелинским⁶⁶). Но этот вопрос легче исследовать не в художественной драме, а в бытовом обрядном действии. Предлагаю в качестве примера разговор дружки на свадьбе великорусской, приведенный Веселовским⁶⁷.

Дружка говорит, что «приехал не насильно, не навально» и так далее, а послан князем.

«Наш князь молодой, новобрачной, выходил из высокого терема на широкую улицу, я, предъезжий дружка с молодым подружием выходил из высокого терема на широкую улицу, я запрягал своего доброго команя и оседлал и овожал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился, от сырой земли отделился, скакал мой добрый комань с горы на гору, с холмы на холму, горы-долы хвостом устилал, мелки речки перескакивал. Доскакивал мой добрый комань до синего моря, на том синем море, на белом озере плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные. Спрошу я гусей-лебедей: где этот дом, где этот терем, наши княгинии молодой, новобрачной. На то мне гуси отвечали: «Поезжай к синему морю, на восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корней». Я поехал в восточную сторону, доехал до тово дуба, выскочила кунка, не та кунка, которая по лесу ходит, а та кунка, которая сидит в высоком тереме, сидит на решесчатом стуле, шьет ширинку нашему князю, молодому новобрачному. Я предъезжий дружка с молодым подружием поехал по куньему следу, доехал до высокого терема, до высокого терема на широкую улицу, ко княгине молодой новобрачной, к высокому терему. След куней на подворотицу ушел, а назад двором не вышел. След куней отведи или двери отопри» (Загадки у ворот). Кто тут косарь или муха. Я, не комарь и не муха, тот же человек от святого духа. След куней отведи, или ворота отопри. (Далее следует особо важное место, которое усиленно подчеркиваю.) Следует прение. Изнутри дружке предла-

⁶⁶ Софокл, т. 2, изд. Сабашникова, с. 35—56.

⁶⁷ Веселовский, т. 1, с. 501.

гают: а) поди под кутное окно, б) лезь в подворотню, с) ворота заперты, ключи в море брошены, d) не по тому крыльцу зашел, е) ворота лесом и чащей заросли. Дружка на все предложения отвечает, заканчивая обычно: «след куний отведи либо ворота отопри», пока его не пустят в избу. На с) его ответ такой: «Наш князь молодой, новобрачной ездил к синему морю, нанимал рыбацев, удалцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли золотые ключи от высоково терема; на е) «Наш князь, молодой новобрачной ездил к кузнецам, молодцам, они ковали топоры булатные, нанимал работников удалых, они чащу, лес вырубали, ворота отворяли».

Еще ярче прием задержания виден в чрезвычайно любопытном обычае, записанном в деревне Костюшино, Рогачевской волости, Демидовского уезда, Московской губернии Романом Якобсоном. Если родители девки уезжают на всю ночь в город, в ночное, она приглашает к себе несколько, обыкновенно двух-трех, подружек, затем либо сообщает об этом заранее намеченным парням, либо просто пускает среди парней слух (например, через солдатку) «у таких-то домовник». Когда все в деревне улягутся, парни (в первом случае – приглашенные, во втором – просто желающие) подходят к избе, где живет девка. Все отходят в сторонку, а один стучит в окно. Сперва никто не откликается. На повторный стук отзывается хозяйшка: «Кто здесь?» «Я» (имярек). – «Что тебе?» – «Пусти». – «Как же, пустила. Вас много, а я одна». – «И я один». Она изобличает его во лжи, он оправдывается, затем: «Да и ты не одна, у тебя Нюшка, Манюшка» – и т.д. На это она отпирается, потом говорит: «Ну, да вас пустишь, потом не выпустишь. Через час отец придет». Парни говорят, что они на полчаса. Наконец она пускает парней через окно. Они рассаживаются, затем требуют: «Зажигай лампу». – «Керосин вышел». («Фитиль испорчен», «Стекло мамка спрятала».) Все эти доводы опровергаются парнями один за другим. Лампа зажигается. «Ставь самовар». – «Углей нет – воды нет – самовар распаялся – мамка чай спрятала» – все доводы опровергаются. Самовар ставится – пьют чай – парни предлагают: ну пойдем спать. Девки отнекиваются под всякими предлогами. Парни опровергают их мотивировку, наконец укладываются попарно. Каждая попытка разоблачения, каждое нескромное прикосновение вызывает мотивированные реплики, но парни не сдаются. Впрочем, до обладания дело на домовнике обычно не доходит. К утру расходятся. Родители, вернувшись домой, делают вид, что ничего не замечают. Аналогичный этому обычаю существовал в Германии, под названием пробных ночей.

О родстве посиделок с пробными ночами писал еще Сумцов.

В художественном произведении кроме тех элементов, которые состоят из заимствований, существует еще элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение, берущего один кусок и ставящего его рядом с другими кусками.

Законы этой художественной воли, направленной к созданию осязаемых произведений, должны быть выяснены. Привожу письмо Л.Н. Толстого:

«Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил Вас вспомнить обо мне, и в доказательство того, спешу сделать для Вас невозможное, т.е. ответить на Ваш вопрос. Андрей Болконский – никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить... Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей.

В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти. Так вот вам, любезная княгиня, совершенно правдивое, хотя от этого самого неясное об уяснение того, кто такой – Болконский» (1865, май, 3).

Обращаю внимание на толстовскую мотивировку родства между героями. Если ее приложить к романам Гюго, например «Несчастливым», то ясно будет, насколько условна мотивировка родства и общего местожительства героев, связывающего отдельные куски композиции. В этом отношении прежде мы встречали гораздо больше смелости. Если по композиционным причинам автору нужно было связать два куска, то он не стремился сделать эту связь причинной. Таковы, например, мотивировки связи рассказов в восточных повестях. В одной из восточных повестей сказка рассказывается героем, на голове которого вертится колесо (Эструп). Это неправдоподобное положение совершенно не смущало составителя, потому что части произведения и не должны обязательно влиять друг на друга или зависеть друг от друга по каким-либо внекомпозиционным законам.

Обрамление как прием задержания

Примечание: тот способ произведения ряда рассказов, в котором действующие лица сообщают нам следующую повесть и так далее до бесконечности, пока, наконец, первый рассказ не забудется совсем, можно назвать специально индийским.

Этот способ обрамления встречается везде в *Pancatantra*, *Gitopadeca*, *Vetalapansavimcati* и во всех подобных сочинениях; на маловероятное положение, в которое, благодаря этому способу, нередко бывают поставлены действующие лица, индусы не обращают никакого внимания: как, например, среди страшнейших мук, на рубеже между жизнью и смертью, действующие лица преспокойно рассказывают или выслушивают различные басни; например, *Ran. V. 3* – историю о человеке, рассказывающем о своем былом (в то время как у него на голове вращается колесо).

Подобно тому как выше, в рассказе о «Семи визирях» – сочинении, несомненно, индусского происхождения, мы имели дело с известным нам способом передачи рассказов, так ведь и здесь, в «1001 ночи», встречается эта именно черта медленной и продолжительной передачи разных историй, чтобы такой медленностью задержать исполнение смертельного приговора.

Равным образом на индийской почве попадает совершенно аналогичный случай, где передается целая серия басен с намерением затянуть время и предотвратить опрометчивое решение. В *Sukaspati* (то есть семидесяти рассказах попугая) речь идет об одной даме, которая в отсутствие своего мужа хотела навестить возлюбленного: но муж, уезжая, оставил попугая, рассказывающего ежедневно жене различные сказки, в конце все прибавляя: «остальное ты узнаешь завтра, если ты на эту ночь останешься дома»⁶⁸.

Предлагаю сравнить с песней об Альвассе⁶⁹.

Вопросами, как называются различные предметы у богов альфов, турсов и карлов, Тор затягивает время до восхода солнца, при появлении которого Альвасса превращается в камень.

Любопытно, что это есть случай, когда этот прием осознается как задерживание. Приведу пример: визирь спрятал жену царя, которую тот приказал казнить. Царь не знает этого и сетует, визирь отвечает ему, играя с его нетерпением в смысле «обрамления».

Пример: царь сказал: «Ты расстроил мое состояние и увеличил мою печаль, казнив «ûrâxp»; «ûrâgh» отвечал: «Двум следует печалиться – тому, которым совершаются грехи всякий день, и тому, который никогда не делает добра, потому что их радость в мире и их блаженство незначительны, а их раскаяние, когда они узрят долгое наказание, не может быть

⁶⁸ Эструп И. Исследование о 1001 ночи. Труды по востоковедению, изд. Лазаревским Институтом Восточных языков, вып. VIII б.

⁶⁹ Эдда. Скандинавский эпос. М., 1917, с. 275—282.

вычислено». Царь сказал: «Право, если бы я увидел *úrâhп* живой, я не печалился бы ни о чем вовек». *Úrâgh* отвечал: «Двум не следует печалиться: упражняющемуся в добрых делах...» и т.д.

В одном варианте таких ответов визиря вместе с притчами набирается с 250 до 259 страниц⁷⁰.

Этот прием индусской поэтики играет ту же роль, как сказочная обрядность в сказках и «задерживающие моменты» в авантюрных романах.

Но возвращаюсь к вопросу о художественной намеренности. Привожу, для сравнения с письмом Толстого, отрывок из XVII главы «Об искусстве поэзии» Аристотеля.

«Как этот, так и сочиненный материал должно и самому (поэту) во время творчества представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять (целое). Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как я покажу это в Ифигении: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносящих жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось прийти туда брату этой жрицы (а то обстоятельство, что бог приказал ему прийти туда по какой-то причине, и то, зачем он пришел, лежит вне общего плана); придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан, – так ли, как представил Еврипид или как Полиид, – совершенно естественно сказал, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву, – и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, подставив имена, сочинять эпизоды, обращая внимание на то, чтобы они действительно относились к делу, например, относительно Ореста – бешенство, благодаря которому он был схвачен, и спасение посредством очищения».

Отсюда: из художественной намеренности выбора, а не из воспоминаний матриархата – бой отца с сыном (Илья и Сокольник, Рустем и Сохраб и т.д.)⁷¹.

Обращаю внимание, что во всех вариантах говорится об «узнавании» сына отцом, значит, в уме сюжетослагателя есть убеждение, что отец должен знать своего сына. Интересны различные экспозиции – построения для создания возможности убийства отца и кровосмешения. Например, Юлиан Милостивый убивает спящими пришедших к нему в гости отца и мать, приняв их за свою жену и любовника. Сравни сказочную параллель «Про Голь-Нужду» в великорусской сказке Вятской губернии (Зеленин, № 5). «Вернувшись из отсутствия, купец увидал на постели жены двух юношей, хотел убить. Это были его сыновья»⁷². Сравни Афанасьев, № 155. «Доброе слово» Ончуков, № 12 и 82; сравни также В.Н. Перетца «Источник сказки»⁷³; А.Н. Майкова⁷⁴.

Здесь видна воля художника, стремящегося мотивировать нужное ему преступление. Привожу отрывок из XIV главы Аристотеля: «Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими. – Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично (собственно: ни теми, ни другими. – В. Ш.). Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат

⁷⁰ Книга Калилан и Диманал. Перевод М.О. Агтая, изд. Лазаревского Института. М., 1889.

⁷¹ См.: Веселовский, т. I, с. 77. 113—114

⁷² Великорусские сказки Вятской губернии. Сб. Зеленина Д.К. Пг., 1915, № 5, с. 28—29.

⁷³ Перетц В.Н. Источник сказки. – В кн.: Сборник в честь И.И. Ламанского. СПб., 1906.

⁷⁴ Там же, с. 827—829.

убивает брата, или сын – отца, или мать – сына, или сын – мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, вот сюжет, которого следует искать поэту...»⁷⁵

Переданные по преданию мифы нельзя разрушать (весьма характерно, как именно изменили мифы, когда их изменяли). В мифе, и у Эсхила в Хорэфорах, один Орест был для Клитемнестры вестником о смерти ее сына. Софокл же удваивает эту роль, поручая Талфибию принести самое известие, а Оресту – мнимый прах умершего, то есть здесь обычный прием: А выражено через А¹ А²

«Я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, – но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует. Скажем яснее, что мы разумеем под словами «как следует». – Действие может совершаться так, как представляли древние, причем действующие лица поступают сознательно; так и Еврипид представил Медею убивающею своих детей. Но можно совершить поступок, притом совершить его, не зная всего его ужаса, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях [между собою и своей жертвой], как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, например, Алкмеон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Помимо этого есть еще третий случай, – что намеревающийся совершить по неведению какое-нибудь неизгладимое преступление приходит к узнаванию прежде, чем совершит проступок. Кроме этого, другого случая нет: необходимо или свершить или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно вознамерился [совершить преступление] и не совершил [его], ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как, например, в «Антигоне» Гемон [намеревается убиться Креонта, [но не убивает его]. За этим следует тот случай, когда преступление [при таких условиях] совершается. Лучше же – в неведении совершить, а совершив – узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает поразительно.

Самым же сильно действующим будет последний [выше названный] случай: я разумею, например, как в «Кресфонте» Метропа задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в «Ифигении» сестра – брата и в «Гелле» сын, задумавший предать свою мать, узнает ее. Вот почему, как выше сказано, трагедии вращаются в кругу немногих родов. Именно не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул; поэтому они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастья»⁷⁶.

Сравни с описаниями кровосмешений у Мопассана: отец и дочь – «Отшельник» (узнавание посредством фотографической карточки), брат и сестра – «Франсуаза» (узнавание посредством разговора). Я решаюсь привести сравнение.

Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы-маски, ампула современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, то есть классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника.

Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело. Привожу отрывок из письма Льва Николаевича Толстого к Н.Н. Страхову (Ясная Поляна, 1876, апрель, 23 и 26):

⁷⁵ Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 83–84.

⁷⁶ Аристотель. Поэтика, с. 84–86.

«Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, – теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью, я думаю, а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами, описывая образы, действия, положения... Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые показывали бы бессмыслицу отыскания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить *guils en savent plus long que moi*».

Сказка, новелла, роман – комбинация мотивов; песня – комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается.

О теории прозы 1982 г.

Вступление

Необходима настойчивая необходимость – достижение Индии, богатейшей страны, необходимо найти к ней прямой путь.

Это было так необходимо, что существовал прямой залог английской королевы – деньги – для поиска прямого пути в Индию.

В России тоже существовали свои необходимости.

Китай недалеко, но трудно.

Индия сравнительно недалеко, но недоступна.

Северный океан близко, но на нем льды.

Все это заставляло искать дороги.

Движение прямой дорогой – вот необходимость.

И нам нужна была дорога со сравнительно обжитого берега к Командорским островам.

Был такой человек, Прибылов, который шестнадцать раз выходил в море, в океан, искал дорогу к своей необходимости; и с неудачей возвращался на берег.

Он открыл острова на востоке Берингова моря на семнадцатый раз.

Совершая шестнадцать попыток, Прибылов как бы все время наткнулся на какой-то «необходимый» камень, как бы выступающий мыс, препятствие, которое он не мог обойти.

Вот в это время закрепилось название «необходимый камень».

Это необходимость идущего.

Нам необходимо создать новую систему земледелия.

И есть другая необходимость – чтобы не промочить ноги, необходимо надеть галоши; надеть пальто в мороз.

Эти две необходимости находятся в вечной вражде.

Необходимость большой теории, теории, которая исходила бы из практики – искусства разных народов, – это нам необходимо.

Препятствия, камень, высокий мыс делают нам эту дорогу необходимой.

Мы довольствуемся доступным, и это называем необходимым.

Необходимо, когда думаешь о Достоевском, знать, что он был петрашевцем, что он был мечтателем, что он взрослый прославленный человек, который жил недалеко от площади, где он был поставлен в одном белье – холщовой рубашке с длинными рукавами, а на голове у него был маленький, беленький, узкий колпак – колпак этот назывался тюриком – к злодеям необходимо было быть снисходительными.

Тюрик надевали на глаза; вот признанный писатель в форме, необходимой для гениального человека.

Но вещь, форма необходима и для другого человека, там они имеют другую необходимость: то, что окружает человека.

Вот о борьбе этих двух необходимостей вы прочтете в этой книге, которой я продолжаю разговор о теории прозы, начатый почти шестьдесят лет тому назад.

Был такой диалог между Достоевским и Сувориным:

– Если бы вы узнали о готовящемся покушении на государя императора, вы бы донесли?

– Нет, – как бы удивился Суворин.

– И я нет, – сказал Достоевский.

Это был необходимый камень, камень петрашевца, который как бы мешал другому Достоевскому, и одновременно другой Достоевский знал о будущем без собственности.

У Достоевского был друг и недруг – Победоносцев.

Победоносцев предлагал заморозить Россию.

Гоголь предлагал двигать Россию.

Одно «необходимо» было необходимостью мертвой жизни.

Другое «необходимо» – Колумбово – было необходимостью живой, движущейся жизни, которая двигается только через многократные пробы, или, что то же, попытки.

Надо поверить, что будущее уже заключено в настоящем и завтрашний день будет.

Толстой говорил, и эти его слова есть в моей книге по теории прозы, они недавно повторены мною в «Энергии заблуждения», что вот ходил я, Толстой, по комнате, обтирал пыль, а теперь вот стою и не помню, диван я протер или нет.

Но ведь если я, Толстой, не помню, то этого движения, – этого момента как бы и не было, только пыль и может мне подсказать, было это или нет.

Потом Толстой говорит, что целые жизни людей – они как бы мнимы, их как бы не было.

Конечно, человек прежде всего не видит будущего.

Ты не видишь врага, но ты замечаешь свой страх; как в киноаппарате, один кадр закрывается лопаточкой с мальтийским крестом.

Эти мальтийские кресты нужны в кино, но не нужны в литературе.

На самом деле предвидение будущего широко развито у человека, если говорить расширенно: видение прежде невидимого – чудо истинного реализма.

Мы для этого проходим через трудные леса, для того чтобы увидеть.

Возьмем простые вещи.

Гоголь хочет показать провинциальный город, с мелкими преступниками, с искаженными законами; для этого надо заставить человека осматривать город разными глазами.

Прежде всего это делается через описание путешествия. И все сказки «Тысяча и одной ночи» содержат поиски неведомого.

То, что мы называем сюжетом, то, что мы называем драматургией, – это прежде всего осмотр разнообразной жизни.

Изменение поведения Тани дает нам истинную структуру Евгения Онегина».

Едет ревизор, неизвестно кто – инкогнито.

Но мы хотим сами себя увидеть.

Читается письмо.

На сцену выступают Добчинский и Бобчинский.

Они должны спорить.

Они спорят; это как бы четыре глаза, что не равно двум глазам здорового человека.

Добчинский и Бобчинский перебивают друг друга, а мы думаем о том, что же было сказано, сделано для того, чтобы вы как бы вертели явление перед глазами – осматривали.

Потом рассказывается, как человек смотрит в тарелку.

Перед этим мы видим слугу; в первом приближении мы понимаем, что такое барчонок.

Потом входит экспедиция, чтобы разобраться, кто же приехал.

Далее идут поиски испуганных людей – это путешествие в невозможное, причем люди говорят на разных языках.

Они путаются, а нас заставляют взглянуть на предметы разных сторон.

Вот человек пьяный.

Как он чванится.

До чего он может дойти.

Михаил Чехов, играя роль Хлестакова, делал круг над головой.

Он коронованная особа – все испуганы.

Потом показывается, как человек этот ведет себя «относительно женщин».

К концу пьесы – опять письмо – рассказывается, что человек этот вовсе не ревизор.

Простой случай – ослепление человека.

Влюбленный Чацкий думает, что женщина его любит; вот угол, где они разговаривают.

И начинается невидение человека – его горе.

Драмы и романы – это рассматривание предмета при разном освещении, при разном понимании.

В пьесах Шекспира непонимание ступенчато.

Человек ехал домой.

Дом разрушен.

Осматривается. Судит – поневоле.

Понимает: мир вывихнут.

Литература лечит от вывиха.

Вы будете читать новую книгу, которую я так старался писать, которая, по-видимому, будет отредактирована через восемьдесят лет, а мне уже девяносто.

И, как сказано в «Песне песней», умоляю вас антилопами и лесными ланями, – где мой возлюбленный – мой возлюбленный знал мир.

То, что раньше называлось знанием мира, это рассматривание мира.

Поглядите, как просто это сделано у Пушкина:

Духовной жаждою томим...

Но тени в разных странах солнца разные; тени полярного солнца отличаются от Средней Азии.

Ах вы тени, мои тени – как бы движущиеся в мире; перебираем их, судим, – когда будет новое пришествие Христа.

Обещано, но не выполнено.

Христа боится Дьявол.

Дьявол боится топора.

Топор будет вращаться вокруг мира – но топор недоработан.

Он не умеет снимать так, как это нужно, с разных точек зрения.

Не удивляйтесь, что я пишу как бы с заданием: писать надо так, как ты хочешь видеть, слышать и говорить.

Проза – это честная дорога в невозможное.

Поглядите, как наш литературный вождь, наш Пушкин, готовится к поиску, к пониманию мира.

Он начинает с погоды, увиденной разными глазами; показывается даже голодный волк (с волчицею).

Идет анализ построения – наброски.

Они должны как бы отлеживаться; они должны быть dokonчены.

Потом, когда громада создана, возникает вопрос: куда нам плыть?

И я скажу: нам плыть по знаниям.

Когда-то, давно, стоял я на Аничковом мосту, блестела вода, вздыбившиеся кони на мосту вечно удерживались от бега-полета бронзовой рукой.

На конях была красная попона.

А это была не попона, то был свет зари.

1. Слова освобождают душу от тесноты

Рассказ об ОПОЯЗе

I

В революцию встречались мы на улицах с полками.

Мой товарищ Якубинский, потом профессор, читал морякам Балтийского флота историю и теорию языка.

Мой первый друг, ученик Павлова, доктор Кульбин, когда я к нему пришел, сказал: «Каждый человек может ходить по проволоке, благодаря устройству ушных лабиринтов, но он об этом не знает».

Кульбин помогал мне, давал деньги, кормил. Говорил: не питайся по столовым, ешь лук, пятьдесят копеек в день тебе хватит.

Революция – это эпоха, когда все умеют ходить по проволоке. Когда мы забываем о невозможности.

Наша школа возникла до революции, но гроза уже чувствовалась.

Большой, беловолосый, сутулый, тихо говорящий человек, Велимир Хлебников, по образованию специалист по птицам, орнитолог, называл себя тогда «Председателем Земного Шара». За это он ничего не требовал.

Другой знаменитый человек, мой знакомый, Циолковский, говорил, что в будущее время будет только два правительства: мужское и женское. Гении же должны жить самостоятельно, ничего не спрашивая от правительства, по-видимому ни от того, ни от другого.

Циолковского не то что не знали, его знали и презирали. Не замечали и замалчивали. Смеялись.

Циолковский жил капустным полем, которое он сам обрабатывал. Во всей тихой Калуге у него был один друг, товарищ – это был аптекарь. Тоже тихий человек.

Мне сказали, что я должен ехать к Циолковскому.

Но я не хотел ехать без денег.

Ему должны были деньги по какому-то договору.

Шел, кажется, двадцать восьмой год. Я твердо ответил, что без денег не поеду.

После долгих переговоров мне вручили какие-то документы, договора и пять тысяч рублей. По тем временам для Циолковского это были фантастические деньги.

Приехал.

Обои, дешевенькие, одноцветные, голубенькие обои были наклеены прямо по бревнам избы-дома.

В доме и во всей Калуге рубили капусту.

Грядки для капусты были сделаны так тесно, чтобы только пройти.

Циолковский сказал тихим голосом:

– У Вас большой лоб. Вы должны разговаривать с ангелами.

– Нет, – сказал я.

Циолковский ответил:

– А я каждый день.

Может быть, я ему показался ангелом-спасителем. Сын его застрелился от голода.

Хлебников никогда, по-моему, не имел своей комнаты.

Хлебников в 1912 году написал маленькую страничку, которая называлась «Разговор учителя с учеником». Там были написаны с одной стороны названия стран – Ассириававилония, Парфия, Рим, Афины, Франция, и кончалось это так: «некто 1917 год». Я сказал ему: «Ты думаешь, наша империя разрушится в 1917 году?» – «Пока получается так», – ответил он.

Хлебников мечтал об ограничении прав собственности.

Он старался определить взмахи времени. Время то нарастает, образуя валы, то делает их низкими.

Издан Хлебников с предисловием Тынянова Издательством писателей в Ленинграде.

Первое издание Хлебникова. Больше подобных изданий не было.

Высокий, немного плоскогрудый Владимир Маяковский писал:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
 скабресный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто...
В терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

В знаменитой картине Александра Иванова «Явление Христа народу» на первом плане люди, Иоанн Креститель, а поверх горы идет человек без сияния – будущий пророк и учитель людей Христос.

Перед землетрясениями, в их предчувствии, птицы, коровы, лошади и кошки спасают своих детей и хотят уйти на волю.

Кошка в Ташкенте. Стремясь спасти своего котенка – она выносила из дома свою единственную драгоценность.

А люди не понимали, сердились и несли котенка обратно. Кошка снова выносила котенка на улицу.

Потом дом рухнул.

Вот и в то время колебаний устойчивых поверхностей несколько молодых людей, ученые, будущих профессоров, я, малоученый человек, – мы предчувствовали новый перелом земной коры.

Был я потом солдатом, воевал в дивизионе, смотрел, как мы проигрываем войну немцам, и одновременно писал книги.

Нужно рассказать о небольшом литературном обществе, которое в 1914 году издавало маленькие книжки в крохотной типографии Соколинского на Надеждинской улице, 33.

Наверно, это было начало ОПОЯЗа.

В этот дом часто заходил Маяковский – высокий человек, который летом ходил в черной сатиновой рубашке. Такую неподпоясанную рубашку носили наборщики, потому что им важно, чтобы одежда не задерживала руку.

Маяковский в упомянутой типографии не был издан, но я видел людей, похожих на него. Это были наборщики, переходящие из одной типографии в другую, неблагонадежные люди.

В типографии шрифта было мало. Набирали один-два листа, потом рассыпали набор и опять могли набирать.

Вот в этой маленькой типографии и в другой типографии, на Лештуковом переулке, 13, мы и работали. Она для нас – я говорю для «нас» – от «нас» остался только один человек, – эта типография печатала издания ОПОЯЗа. Это были сборники по теории поэтического языка.

ОПОЯЗ, который издавал свои книги, весь состоял человек из двенадцати, но там был Евгений Дмитриевич Поливанов, который знал неисчислимое количество языков и говорил, что все трудности освоения языков определены тем, что языки не организованы.

Языки не приведены в тот порядок, в который профессор Менделеев привел элементы мира, во всяком случае нашей планеты.

По этой схеме можно было понять место построения не только найденных элементов, но и тех, которые существуют как бы неполюженными, неописанными, но будут открыты, ибо они должны существовать.

Был среди нас Лев Петрович Якубинский, специалист по албанскому языку, Виктор Максимович Жирмунский, германист, был Эйхенбаум Борис Михайлович и немного других людей, которые еще не были напечатаны и поэтому как бы не существовали, но должны были существовать и оказались на месте.

ОПОЯЗ собирался в доме на Надеждинской, 33.

Про меня говорил Чуковский: «Все повторяется. И вас назовут недоучившимся студентом».

Это правда, только я чуть позже был профессором при Институте истории искусств на Исаакиевской площади, что напротив знаменитого собора. Дом когда-то принадлежал графу Зубову.

Зубов потом, когда Юденич подошел к Петербургу, подал заявление в партию большевиков. Он хотел воевать с Юденичем и говорил, что он себя ощущает в новой системе, а не в системе графов.

Мы, люди того времени, может быть и вы, мы были более изумительны, чем счастливы.

Евгений Дмитриевич Поливанов в молодости, прочитав «Братьев Карамазовых»; держал пари с гимназическими товарищами, что он положит руку под проходящий поезд и не отдернет ее. И паровоз отрезал ему левую руку.

Это его образумило, он стал заниматься. Сперва он учил корейский язык, потом китайский язык, потом знал филиппинские языки, знал все тюркские языки и писал оставшейся рукой в анкетах, что «совершенно неграмотен по-бутукудски». А бутукуды – это народ в Южной Америке, который палочкой пробивает себе нижнюю губу. «Если бутукудский язык понадобится, прошу предупредить меня за три месяца», – писал он дальше в анкете. Еще и сегодня студенты употребляют эту его формулу, варьируя название языка.

И этот человек, у которого была потом очень сложная биография, и другой мой друг, ученик профессора Бодуэна де Куртенэ, Лев Петрович Якубинский, ученый-лингвист, вот этот человек и Поливанов – они оба заметили одну и ту же вещь.

Они заметили, что в прозаической речи существует явление расподобления, то есть если происходит стечение, соединение одинаковых согласных, то некоторые из них изменяются, чтобы было легче говорить.

Поэтический язык, наоборот, сгущает звуки, как в скороговорке: «ехал грека через реку... сунул грека руку в реку... схватил рак руку грека... говорит раку грек...» и т.д.

То есть поэтическая речь затруднена.

Одновременно Поливанов заметил, что в японском поэтическом языке сохранились те звуки, которых уже в разговорном языке нет.

Но ведь все знают, как устроена урановая бомба. Есть количество урана, которое может оставаться неизменным, но если два количества соединить, то происходит взрыв.

Я в то время писал о заумном языке, о языке религиозных сектантов, был другом Хлебникова, Маяковского, Крученых, Малевича, Татлина, прочих людей. Их уже нет.

И тогда нам пришла мысль, что вообще поэтический язык отличается от прозаического, что это особая сфера, в которой важны даже движения губ: что есть мир танца: когда мышечные движения дают наслаждения; что есть живопись: когда зрение дает наслаждение, – и что искусство есть задержанное наслаждение, или, как говорил Овидий Назон в «Искусстве любви», любя, не торопись в наслаждении.

Время было очень голодным, время революции. Мы топили книгами печки, сидели перед «буржуйками», железными печками. Читали книги как бы в последний раз, отрывая страницы. Оторванными страницами топили печь.

И писали книги. Свои.

Когда говорят про людей моего поколения, людей часто несчастливых, что мы жертвы революции, это неправда.

Мы делатели революции, дети революции.

И Хлебников, и Маяковский, и Татлин, и Малевич.

Малевич был старый большевик с самых первых годов революции, участник Московского восстания, а среди ОПОЯЗа, кажется, только трое были не большевики.

Какие мы делали ошибки? Оставим других.

Я говорил, что искусство внеэмоционально, что там нет любви, что это чистая форма. Это было неправдой. Есть такая фраза, не помню чья: «Отрицание – это дело революционера, отречение – это дело христианина».

Не надо отрекаться от прошлого, его надо отрицать и превращать.

И вот мы, особенно я, заметили, что те явления, которые происходят в языке, вот это затруднение языка, вот эти звукописи, сгущения, рифмовка, которая повторяет не только звуки предыдущего стиха, но заставляет заново вспоминать прошлую мысль, вот этот сдвиг в искусстве – явление не только звуков поэтического языка, это сущность поэзии и сущность искусства.

И я тогда создал термин «остранение»; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно «н». Надо «странный» было написать.

Так оно и пошло с одним «н» и, как собака с отрезанным ухом, бегаем по миру.

Толстой не верил в разум, то есть в жизнь, которая вокруг него была, и он описывал жизнь не такой, какая она есть, а такой, какая она должна быть.

Как Островский говорил, что стихи надо писать не только тем языком, которым народ говорит, но и тем языком, которым народ мечтает.

Об этом сдвиге говорил Чехов, никак не могу вспомнить где, хотя выписка сохранилась.

Чехов говорил: Я устал, я много написал, и я уже забываю переворачивать свои рассказы вверх ногами, как Левитан переворачивает свои рисунки для того, чтобы снять с них смысл и увидеть только отношение цветочных пятен⁷⁷.

Почти всю жизнь я занимаюсь Толстым, и Толстой у меня изменяется, как будто молодеет. Он для меня все время впереди.

Толстой был всегда настолько молод, что завидовал Чехову, считая, что Чехов предвосхитил новый реализм. И говорил, что когда Чехов умер, то он увидел его во сне, и Чехов сказал: твоя деятельность – он говорил про проповедь – это деятельность мухи. И я проснулся, чтобы возражать ему, сказал Толстой.

⁷⁷ Имеются в виду следующие слова А.П. Чехова в письме к Ал. П. Чехову от 26 января 1887 года: «...живется скучно, а писать начинаю скверно, ибо устал и не могу, по примеру Левитана, переворачивать свои картины вверх ногами, чтобы отучать от них свое критическое око...» – *Ред.*

Надо сомневаться в себе до последнего момента, и надо быть вдохновенным.

Маяковский говорил: «Если ты испытаешь вдохновение и в этот момент попадешь под трамвай, то считай, что ты выиграл».

Надо стараться превосходить самого себя и перешагивать через свой вчерашний день.

Толстой описывает Бородино не с точки зрения военно-командующего, а с точки зрения Пьера Безухова, который как будто ничего не понимает в военном деле; военный совет Толстой описывает глазом девчонки, которая смотрит на этих генералов, сверху, с печки, – как на спорящих мужиков, и она сочувствует Кутузову.

Толстой как бы не доверяет специалистам.

Не так давно на реке Черный Дрим слушал я какую-то румынскую поэтессу, которая читала или почти танцевала заунывные стихи, вставляя слова «аллилуйя».

Я думал, делали ли это уже пятьдесят лет назад? Не в том дело, что это не надо делать. Это мало – делать так.

Невключение смысла в искусство – это трусость.

Так что цветковые пятна должны сначала разлагаться и потом складываться – не зеркально.

Когда-то я писал, что искусство внежалостно.

Это было горячо, но неверно.

Искусство – глашатай жалости и жестокости, судья, пересматривающий законы, по которым живет человечество.

Я ограничивал сферу применения искусства и повторял ошибку старых эстетиков.

Они думали; что рифмы, размеры и некоторые стилистические приемы – это дело искусства, а ропот Иова и влюбленность женщины и мужчины в «Песни песней», скитания Чайльд Гарольда, и ревность Пушкина, и споры Достоевского – все это только мантия искусства.

Это неверно.

Искусство обновляет религии, проверяя чувства на своих как бы судеговорениях, искусство выносит приговоры.

Мы работали со страшной быстротой, со страшной легкостью, и у нас был уговор, что все то, что говорится и компании, не имеет подписи – дело общее. Как говорил Маяковский, сложим все лавровые листки своих венков в общий суп.

Так потихоньку создалась теория прозы, поспешная, но мы заметили торможение, мы заметили условность времени, что время литературного произведения, время драматургии – иное время, чем то, которое на улице, на городских часах.

Мы заметили смысл завязок, развязок, и в 1916 году мы начали издавать книгу «Поэтика».

Одна статья моя, которая тогда была написана, – «Искусство как прием» – перепечатывается без изменения до сих пор.

Не потому, что она безгрешная и правильная, а потому, что как мы пишем карандашом, так время нами пишет.

Многое из того, что мы говорили, стало сегодня общеизвестным.

Часто, когда человек говорит что-то новое, сперва говорят ему, что он врет, а потом говорят, что мы это всегда знали. И то, что ты говоришь нам, сами знаем лучше тебя.

Количество статей, которые я написал, может сравниться только с количеством статей, в которых меня ругали.

Я и Роман Якобсон были влюблены в одну женщину, но судьба такая, что книгу о женщине написал я.

В этой книге рассказано, как женщина не слышит меня, но я вокруг ее имени как прибой, как невянувший венчик.

Чтобы хоть как-то представить, что это было за время, расскажу, как мы печатали «Поэтику» и «Мистерию-буфф» Маяковского.

Был 1919 год. Юг России был захвачен белогвардейцами. У Петербурга не было окрестностей.

Когда мы издавали газету, у нас не было муки, чтобы заварить клейстер, и мы газету примораживали водой к стенке. Такое годится только для зимы. Летом ищите другой способ.

В это трудное время прихожу в маленькую типографию на Лештуков переулок, 19, там сидит директор, один, в пальто. У него замерзли машины, и валы, которые накачивают краску, прыгают по набору. Они не могут работать.

Только одна комната отапливается. Маяковский дает наборщику, старику, книгу. Тот перелистывает и говорит: «Немного написал».

Маяковский спрашивает: «Когда наберешь?»

Рабочий отвечает: «Я старый наборщик, работаю быстрее твоей машинистки, к утру наберу».

Утром пришли – оттиск. Но у Маяковского были такие ступенечки, а наборщик каждую ступеньку начал с большой буквы.

Маяковский говорит: «Это не так».

Тогда рабочий говорит: «Если ты такой умный, то пиши об этом на обложке, то есть на полях, и обведи красным. Я сделаю так, как ты хочешь».

«Что же делать?» – сказал поэт.

Наборщик ответил: «Я переберу, но так как ты виноват – пол-литра».

К утру мы пришли – все перебрано, и наборщик говорит: «У нас бумага с одной стороны гладкая, а с другой – шероховатая. Если я дам мальчику, он все испортит и книга будет пестрая, но я сам все сделаю».

«Ну сколько ты за это возьмешь?» – спрашивает Маяковский.

А тот отвечает: «Ничего не возьму, я просто показываю, как надо работать».

«А когда все будет готово?» – «А ты шитье американское принимаешь?» – «Принимаю». – «Ну, тогда дней через десять пятьдесят тысяч экземпляров в пачках».

Говорю об этом, понимая, что, возможно, кое-что не имеет отношения к теории искусства, но имеет отношение и теории времени.

Это время, когда люди ходят по проволоке, когда надо, и перейдут, и не упадут, и гордятся работой, гордятся умением.

В журнале «ЛЕФ», журнал толстый, был один рабочий, один журналист, а редактором был Маяковский. И хватало.

Напутали мы достаточно. Но сделали мы больше, чем напутали.

Теперь, что я напутал. Прежде всего напутал в том, что написал «Zoo».

Надо рассказать, как пишутся книги.

Мне нужны были деньги.

Когда-то мне говорил Горький, что главное в литературе не напрягаться и не стараться. Не стараться сразу стать героем. Что же надо делать? «А ты возьми аванс и растрать его, а потом сядь и скажи: у нас денег нет, но вот я сяду и буду работать по часам – четыре часа в день».

Потом на ухо говорит: «И непременно выйдет. Надо растормозить себя и поставить себя в такое положение, что нельзя не окончить. Можно писать заново, а вычеркивать не надо. Лучше написать три романа и два выбросить, но надо работу доканчивать, потому

что рукопись вас умнее. Когда начинаете писать, вы присоединяетесь к общечеловеческому труду, вы умнеете...».

Надо не позволять себе неудачи. Надо додумывать, потому что в этой неудаче может быть неиспользованная возможность человечества. Не надо пугаться трудностей.

Возвращаюсь к «Zoo». У меня не было денег, я решил написать книгу о людях, которые ходили по эмигрантскому Берлину. Там был Андрей Белый, Пастернак, Шагал. Много людей было. Маяковский приехал на время.

Я в это время был влюблен. Влюблен так, что разогнал от женщины, в которую был влюблен, на километр всех людей, которым она нравилась.

И тогда, будем хвастаться, я взял одного англичанина, который мне не понравился, он слишком пристально смотрел на женщину, взял и бросил на рояль в ресторане.

За рояль, конечно, заплатил он, а не я, так как денег у меня не было.

Откуда у меня взяться деньгам?

Англичанин не стал со мной объясняться.

А одной женщине сказал, что, когда он был в Сербии, там парни были похожие на меня, ходят с ножами, могут резать.

И он подумал: а вдруг у меня нож? Потому-то он и решил заплатить.

Вот в каком я был состоянии, перед тем как сесть писать. Начал, а потом приходит... глупая вещь, которая называется вдохновением.

Писал – не писал, а диктовал в очень холодной комнате, засунув ноги в корзину, закутавшись. Книгу надиктовал за неделю.

Про вдохновение Гоголь многое говорил, но я не могу найти, где он это сказал: «Вернись ко мне, вернись хоть на мгновенье. Хотя бы для того, чтоб я увидел сам себя. Вернись ко мне грозою, вьюга-вдохновенье»⁷⁸.

Написал книгу, в которой были все метафоры любви.

Что получилось? Женщина ушла, книга осталась.

Прошло много лет, и эта книга нравится сейчас больше, чем тогда, когда была написана. Она и мне нравится больше, чем то, что, например, сейчас пишу. Потому что жизнь, голос крови меняют мир.

Маяковский сказал мне: говори самые жестокие вещи, но не говори, что моя последняя книга хуже предпоследней.

Противоречия жизни превращаются в факты продвижения человечества. Книжки, конечно, все трудные, и все книги нужные, если они трудные.

Как-то Толстой, молодой Толстой, шел с мальчиками по лесу. Лес был зимний, а перед этим только что повар зарезал тетку Толстого. Она жила не в этом доме.

Было страшно. И дети игрались со страхом. И вот идут дети с Толстым, тропинка узкая. Они попадают на снег и держатся за его полу, и его любимый ученик – Морозов – говорит ему: «Лев Николаевич, для чего люди поют?»

Тогда Лев Николаевич в первый раз рассказал им историю Хаджи-Мурата, который перешел к русским и потом хотел вернуться к своей семье, сражался, его нукеры точили сабли, пели птицы и пели его сабли. Потом он сражался. Его окружили, и когда Хаджи-Мурат остался один, то он запел песню о птицах, которые должны сообщить о том, как он умер, сражаясь. И он стал такой страшный, что от него все отступились. Потом его люди упали, а Хаджи-Мурат пел песню и шел вперед. Потом Хаджи-Мурат упал. Потом опять запели соловьи.

Толстой записал в дневнике: «Так и надо, так и надо».

⁷⁸ Таких слов Н.В. Гоголя найти не удалось. – *Ред.*

Писал он эту вещь сорок лет. И не дописал. Но говорил, что если б он умел писать тогда, когда писал «Войну и мир», то написал бы небольшую книжку. Таковую, как «Хаджи-Мурат», сгущенную книгу.

Подведем итоги. Помню у Ленина такое место: остроумие и ум. Остроумие обостряет различия уже не различаемого, делает как бы щит, обновляет, а мыслящий разум в этом раскрытии видит пульсацию действительности⁷⁹.

Вот так писал Гоголь, Свифт. Так писали великие люди, так пишет стихия.

Гераклит говорил, что для того, чтобы получить гармонии, надо сперва иметь дисгармонии.

В чем я виноват? Я прежде всего довольно много знаю, но одновременно мало знаю. Не знал философию. Поэтому думал, что все открываю заново.

Меня били за это страшно, потому что те, которые меня били, и этого не знали.

Но у них была отрицательная интуиция. Подарили мне такое выражение.

У них был нюх. А тот, кто живет не по правде, в нее и кидает камнями.

Бульжники были увесистые.

Шли мы сквозь свист и хохот.

Обычно говорят: «сдал сопротивление материалов», говорят тем же тоном, как и слова «сдал пальто на хранение».

Мой совет: не сдавайте то, что узнали.

Когда будете защищать свои работы, не защищайтесь, а нападайте. Иначе вы проиграете смысл.

Потому что мы сильнее, потому что человек, освобожденный от боязни, увидавший самого себя, человек, который чувствует себя, что он должен быть понятым, он всемогущ.

Страшно плакал, когда описывал последние страницы толстовского бегства, потому что он был такой знаменитый, что ему некуда было бежать.

Он не мог переделать мир и не мог найти в этом мире спокойного места для того, чтобы быть хорошим, одному хорошему.

Я написал книгу об Эйзенштейне Сергее Михайловиче, авторе «Броненосца «Потемкин», философе, который написал статью «В защиту бедняка Сальери».

Эйзенштейн был ученейший человек. Очень несчастливый человек, видящий далеко.

Смотрел недавно последние картины Феллини, и мне страшно было не только потому, как безнадежен он, но как он видит свою безнадежность.

Расскажу один эпизод.

В одном месте дан показ дамских мод. Потом идет показ моделей для духовных лиц: сперва идут ксендзы, хорошо одетые, потом идут, вернее влетают, в малиновых одеждах ксендзы на роликовых коньках и показывают фигурное катание, потом идет благословляющая рука Господа без ног, потом идет нарядный скелет, потом скелеты держатся друг за друга, и они покрыты роскошными одеяниями.

И в конце артистка, которая проходит, точнее сопровождает все эти вещи, открывает дверь и спрашивает на римском диалекте: «А вы что об этом думаете?» – и закрывает дверь.

Какое красивое отчаяние.

⁷⁹ Имеются в виду слова В.И. Ленина в его конспекте «Науки логики» Гегеля: «Остроумие и ум. Остроумие схватывает противоречие, высказывает его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не выражает понятия вещей и их отношений... Мыслящий разум (ум) заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до существенного различия, до противоположности. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия, становятся подвижными... и живыми по отношению одного к другому, – приобретают ту негативность, которая является внутренней пульсацией самодвижения и жизненности» (Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 128).

Папа сидит, на нем малиновая риза, а в руках у него зеленый бокал, а в зеленом бокале – вино, висит золото, а перед ним проходит вот этот мертвый мир.

На чем кончается книга об Эйзенштейне?

Книга кончается рассказом Толстого.

Толстой в «Книге для чтения» написал два рассказа: один назывался «Черемуха», а другой назывался «Как деревья ходят».

Рассказывается так: понадобилось Льву Николаевичу расчистить сад, и увидел он, что на дорожке растет черемуха, и велел он ее срубить. Начал рубить рабочий, подошел сам Толстой и говорит: «Всякую работу надо делать весело» – и начал рубить. А дерево хлюпало, и вдруг оно внутри закричало и упало и лежало, полное цветов и пчел. «Жалко», – сказал рабочий. «И мне было жалко», – говорит Толстой. Через несколько лет Толстой увидал опять, как цветет на другой дорожке черемуха. Посмотрел, а это побег той черемухи, которую он рубил с рабочим. Рассказ он назвал «Как деревья ходят».

Не бойтесь неудач.

Всегда признание приходит поздно, но писание до признания – наслаждение.

II

Взаимоотношения формального метода и структурализма.

Прежде всего: все названия всегда неверны.

У академика Веселовского на двух или на трех страницах дано шестнадцать определений романтизма. И так как он был человек академический, то ни на одном определении не остановился.

Мы называли себя формалистами, называли и «опоязовцами»; структуралисты, кажется, сами крестили себя, назвавшись структуралистами.

У великого русского критика-реалиста Белинского не было термина «реализм», тем не менее он был реалист.

Это старый вопрос, ибо каждое литературное течение, как и человека, очень трудно определить.

Теперь об отношении структурализма к формализму.

Напомню историю двух музеев.

Существует в Москве музей Маяковского в Гендриковом переулке. Там жил Осип Брик. Там жил Маяковский, там жила женщина, которую он любил, Лиля Брик.

Квартира стала музеем. А до музея собирались мы там не то по средам, не то по четвергам, ели всегда одно и то же: пирожки с капустой и пили белое вино.

Там собирался журнал «ЛЕФ», и там написаны многие стихи Маяковского. Музей хороший.

Теперь сделали другой музей, его открыли недавно. Второй музей сделали на том месте, где умер Маяковский.

Умер он на квартире Романа Яacobсона. Точнее не на квартире Романа Яacobсона, а на квартире Московского лингвистического кружка, вернее на том месте, где все это когда-то было.

Крохотная комната с никогда не топившимся камином, с одним окном. Маяковский ее сравнивал с футляром от очков и говорил, что он приплюснут в этой комнате, как очки в футляре. Он жаловался, что его саженный рост никогда ему не пригодился, и Маяковский написал там много стихов. Он написал там стихи о Ленине, и это место его работы, и это место его друзей.

Надо устроить второй музей, но не знают, как сделать, где сделать.

Наискосок – Политехнический музей, где постоянно выступал Маяковский.

Однажды он читал очень интересную лекцию о своих современниках и назвал эту лекцию «Анализ бесконечно маленьких».

Маяковский любил своих современников. Он говорил про Блока, что если взять десять строк, то у Маяковского – четыре хороших, а у Блока – две, но он, Маяковский, никак не может написать тех двух.

Мне приходилось говорить с Блоком; к сожалению, мало.

По ночам, гуляя по набережным тогдашнего Петербурга, который не был еще Ленинградом, Блок говорил мне, что он в первый раз слышит, что о поэзии говорят правду, но он говорил еще, что не знает, должны ли поэты сами знать эту правду про себя.

Поэзия сложна, подвижна, ее различные слои так противоречивы, в этих противоречиях сама поэзия.

Поэзию анализировать надо. Но анализировать, как поэт, не теряя поэтического дыхания.

Какие отношения между формализмом и структурализмом?

Мы спорим, это две спорящие школы. Умер Тынянов, Эйхенбаум, умер Казанский, умер Поливанов, умер Якубинский.

К радости моей, вижу новых поэтов, вижу новые споры. Если вы спросите меня, как я отношусь к искусству, скажу: с жадностью, так, как относится человек к молодости.

Теперь надо сказать печальную вещь. Был у меня друг Роман Якобсон. Мы поссорились. Мы дружили сорок лет.

Считаю, ссоры неизбежны.

Мы формалисты – это название случайное. Вот я, Виктор, мог быть и Владимиром, Николаем.

Формой мы занимались. И случайно про форму говорили много ненужного. Когда-то я говорил, что искусство состоит из суммы приемов, но тогда – почему сложение, а не умножение, не деление, не просто взаимоотношение. Сказано было наспех для статьи.

Структуралисты делят произведение на слои, потом решают один слой, потом отдельно другой, потом третий. В искусстве все сложнее. Вместе с тем структуралисты, в частности наша тартуская школа, сделали очень много.

Но посмотрите:

– Форма – это разность смыслов, противоречивость.

Самый простой пример. Пушкин писал:

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

Само введение имени «Татьяна» несет много смыслов, многосмысленность; простое имя «Татьяна» прежде всего своей простотой как бы упаковывает все смыслы уже самого текста, формирует их отношения, их взаимоотношения: размышляя так, мы понимаем, что разговариваем о форме.

Товарищи работают интересно, но как они влияют на нашу современную и мировую литературу и читают ли их писатели, волнуются ли они за них?

В «Словаре Академии Российской», изданном в 1806 году и любопытном кроме прочего тем, что именно о нем говорил однажды Пушкин – «хоть и заглядывал я встарь в Академический словарь», – на странице 897 читаем: «ВЫМЫШЛЕНИЕ. – Выдумание, изобретение чего умом, размышлением».

Смысл слова «вымышленный» как выдуманный, то есть несуществующий, – более поздний. В 1806 году вымысел был занятием полезным. Говорили так, я снова цитирую старый словарь: «вымышлять» – значит «выдумывать, силою разума и размышления находить, изобретать, открывать что-нибудь новое или редкое».

То, что называется «формальным методом», вымышлено было и названо этим термином приблизительно в конце лета перед третьей русской революцией, перед Октябрем.

Вымыслить значило не только придумать, но и объявить, утвердить, так сказать, закрепить патент.

То, что я расскажу сейчас, было в 1917 году.

На берегу Невы, около университета, шло заседание в бывшем Кадетском корпусе, в очень большом зале с широкими сводами. Это здание было потом определено как остатки дворца Меншикова. Сейчас оно считается восстановленным.

На узкой кафедре говорил меньшевик Чхеидзе – рыжий, мятый, спокойный. Он сказал: «Сейчас нет такой партии, которая одна взялась бы руководить революцией» – и замолчал. Такие утверждения, вставленные в речь, традиционно назывались риторическими паузами.

Пауза кончилась.

И сидящий в первом ряду В.И. Ленин, не вставая, не напрягая голоса, внятно сказал: «Есть такая партия».

Сказано было прочно.

А пауза была создана, осмыслена как растерянность одних и знание других.

Многие замыслы отпадают. Или теряют свой первоначальный смысл.

Уже были вымышлены на Западе паровозы. А они были вымышлены для перевозки угля, под землей. И надо было вымыслить рельсы для этих тяжелых работников. Рельсы вымыслил, изобрел Фурье, вымысливший желаемый, но фантастический для него строй – социализм.

В России рельсов не было. Хотя мы тогда вывозили железо в Англию, так как сибирская руда и сибирское железо естественно обогащены титаном. И это выражалось в том, что русское железо не ржавело.

Нержавеющие крыши парламента в Англии покрыты русским титанистым железом.

Нужно было пустить паровозы хотя бы между Москвой и Петербургом. И были мысли вымышленные – пустить железные поезда по торцовым дорогам.

Полагалось, что это прочно, но торец пригодился в другом деле и жил в Ленинграде как хорошее средство для постройки мостовых до 1924 года.

В 1924 году в большом наводнении торцовые мостовые, в том числе и мостовые Невского и набережных, всплыли.

Все это имеет свое значение. Слова надо уточнять.

Вымысел, выраженный паузой Чхеидзе, был ложный.

Решение Ленина было истинным.

Многое ложное и истинное лежит в старых и новых поэтиках.

Поэтика прозы не была создана. Потому что проза опоздала.

Поэтика прозы появилась позже. Может быть, из поэтики судебного, то есть устного, красноречия.

Это была поэтика создания вдумчивого слова.

Сейчас поэтики прозы все еще не существует, так как то, что создал ОПОЯЗ, не было точным, не было договорено.

Для меня искусство – это спор, спор сознания, осознания мира. Искусство диалогично, жизненно. Оно, если его остановить, завянет.

Человеческие сердца натянуты как тетива.

И тот, кто не хочет с этой тетивы спустить стрелу, когда он думает, что слово только слово и текст только текст, тот прежде всего не художник, не оруженосец.

Он собиратель бабочек.

Мой друг Роман в книге, посвященной его шестидесятилетию, напечатал статью о стихотворении Пушкина «Я вас любил, любовь еще, быть может...».

Стихотворение Пушкина кончается словами: «Я вас любил так искренно, так нежно, как дай вам бог любимой быть другим».

Якобсон утверждает в анализе, что это сочетание слов, что там нет образов.

Он ссылается на статью Вересаева о том, что искусство может существовать без образов. Там приводится в пример «Граф Нулин».

Могу ответить только, есть такая фигура, старая, образная – литота. Литота – это фигура, которая, отрицая, подтверждает.

Это история о любви бескорыстной и огромной, в каждой строке она утверждает, что сегодняшняя любовь больше, чем вчерашняя любовь. Это и есть анализ стихотворения. И в «Графе Нулине», когда граф хочет овладеть женщиной, он сравнен с котом, который овладевает мышкой.

«И вдруг – бедняжку цап-царап».

Это ирония над верностью, и это и есть форма этого произведения. И, конечно, это самый настоящий образ.

Вот теперь, разъяснив вопрос хотя бы самому себе, приведу конспект записи, которую обнаружил утром на столике, где стоят лекарства на ночь.

Серая исписанная картонка, а ночь была сложной:

Описание непрощедшей, действительной любви к прошедшей, снятой, убранной.

Эта любовь рождает бинарность.

Утверждения – отрицания даются в смене.

Развязка: – другой тебя любит меньше.

Я люблю больше.

Я еще угрожаю.

Бинарность вторжения – это отрицание, равное утверждению.

Ревность любит быть нежной.

Но если? – вопрос равен угрозе. Угрозе нежностью.

Быть жестоким очень легко, надо только не любить.

Когда-то я писал об этом.

Толстой же писал, что самые жестокие люди те, которые самые убежденные.

В искусстве человечество, осматривая современность, сравнивает ее с прошлым.

Когда-то на Балканах возникла едва ли не величайшая ересь мира – богомилство. Веселовский написал толстый том под названием «Соломон и Китовраз». Веселовский говорит, что богомилская ересь была первым идеологическим вторжением славян в понимание мира.

Боснийская легенда рассказывает о том, как бог увидел Землю, созданную Сатаной. И он пожалел эту Землю. И отжалел кусок сердца. И бросил сердце на Землю. И сердце вошло в ухо Девы, и Дева родила Слово через ухо.

Это связано с Евангелием, потому что «в начале бе слово, и слово бе к Богу, и Бог бе слово».

У Рабле рассказывается, как Пантагрюэль родился из уха своей матери. Это была пародия на Евангелие.

И у Мольера в «Школе жен» Агнесса говорит: «Правда ли, что дети рождаются из уха?»

Вот эти богомильские легенды сами по себе проливали кровь целых стран. Бастовали альбигейцы, шли крестовые походы. И это дошло до Рабле.

Из-за этих легенд, из-за переосмысливания христианства создавалось новое искусство.

Искусство рождается при столкновении эпох и мировоззрений.

Искусство выправляет вывихнутые суставы.

Искусство говорит о человеке не на своем месте.

Орест должен убить свою мать потому, что она убила отца. Сталкиваются эпохи матриархата и патриархата.

Гамлет не должен убивать свою мать, отец сказал ему «нет». Но Гамлет человек новой науки, нового времени.

И сами великие романы – это пародия на романы. И Рабле и Сервантес почти современники. И до Рабле существовал рыцарский роман, уже пародийный, о великане, но Рабле вдохнул в этот старый роман новый дух.

Проверил все цитаты, которые дает Рабле на Священное писание, на «Деяния апостолов», и утверждаю, что все они пародийные.

Если в Библии сказано о том, что изобрели сыновья, потомки Каина, что они делали шатры, медные инструменты, как они создали культуру, то тут предки Пантагрюэля изобрели ботинки с загнутыми носами наверх, догадались, что, играя в кости, надо надевать очки.

Это пародия на Сорбонну и на Евангелие.

И это ваганты, странствующие ученики, не верящие в старую науку.

И как бы мы ни подсчитывали слова и буквы, если мы не видны в этом споре мысли, борьбу, которая подходит к краю ковра, то мы не поймем искусства.

Надо считать. Это делают структуралисты. Перед этим надо читать.

Нельзя понять Достоевского, не зная эпохи, не зная беременность России великой революцией, и читать Толстого; не зная, что он говорит: социальная революция не то, «что может произойти», а то, что «не может не произойти».

Не зная этого, нельзя анализировать ни Достоевского, ни Толстого. Для чего Раскольников убил старуху такого роста и веса, что горло ее, старухи, было похоже на петушиное. Почему он ее убил топором? Ведь топор неудобно нести по улице, и у него не было топора. Раскольников должен был взять его у дворника. А старуху можно было убить камнем, гирей.

Что за этим стоит? Что стоит за необходимостью преступления? Почему Достоевский не использовал детективный роман, не спрашивал, кто убил, кто совершил преступление, а спрашивал, что такое преступление?

Когда Раскольников пришел на каторгу, то ему каторжники сказали: «Не барское это дело – ходить с топором».

Топор был единственным оружием крестьян.

Чернышевский звал к топору, топоры упоминаются и «Бесах».

Черт приходит к Ивану и говорит, что ему холодно. Он летел через воздушное пространство в костюме с бантиком, а хвостик у него был как у большой собаки. И он рассказывает, что там так же холодно, как в Сибири, где девки дают парню поцеловать топор, а губы примерзают.

Иван Карамазов в таком безумии, что он сам с собой разговаривает, спрашивает: какой топор?

И черт ему отвечает: топор, если имеет достаточную начальную скорость, будет спутником земли, и будут печатать в календарях: восхождение топора в таком-то часу, захождение топора – в таком-то часу.

Вокруг мира Достоевского и вокруг мира Толстого летает топор.

Повторю: у Достоевского был друг и недруг – Победоносцев.

Победоносцев похож на Великого инквизитора, на человека, который отнимает у людей сердце и свободу.

Но мы должны понимать, что никогда никто не стоит на месте.

Человек двигается толчками.

Секретарь Каткова Любимов говорил, что Победоносцев не сразу стал таким.

Не будем обвинять великого писателя за то, что его привлекают противоречия.

Противоречия – насущный хлеб великого искусства.

И его форма, и его содержание.

Эйнштейн как бы уже стал великим человеком тогда, когда ему было десять или двенадцать лет. Он получил компас, помните это место из «Автобиографии». И он удивился, как же без видимого приложения сил стоит стрелка в определенном положении.

Законы динамики – великие законы.

Когда Пушкин говорил, что он над вымыслом слезами обольется, когда Достоевский читал Толстого и спорил с ним, я не думаю, что они что-то исследовали. Ведь искусство само по себе рождается не для того, чтобы фотографировать людей и при этом закреплять их голову в ошейник на штативе, чтобы она была неподвижной.

Было такое приспособление в старых фотоателье.

Достоевский и Толстой никогда не разговаривали друг с другом, и ведь не случайно.

Достоевский писал о Толстом, и очень хорошо. Толстой никогда не писал о Достоевском, а говорил о нем правильно. Он говорил, что у Достоевского люди поступают всегда вдруг.

Это слово «вдруг» действительно присутствует у Достоевского постоянно. Толстой говорил, что человек должен сделать один поступок, а «вдруг» у Достоевского делает другой.

Но слово «вдруг» обозначает не только неожиданность. Оно обозначает совместное действие, неожиданное совместное действие.

Во флоте говорят «поворот всем вдруг!», и «вдруг» значит «вместе».

Мир Толстого и Достоевского был двойной.

Толстой знал, что социальная революция не наверно произойдет, а наверняка произойдет.

Но он существовал в старом мире и одновременно хотел в нем существовать и опять же одновременно спорил с ним, спорил с законами старого мира, отстаивая его законы.

Но существовал другой мир – мир Достоевского.

Вторая вселенная своего времени. И «вдруг» Достоевского – это вторжение того мира в этот мир.

Не надо думать, что искусство одноэтажно.

Противоречие появляется для того, чтобы выявить «вдругую» действительность.

Достоевский писал не только для своего времени, а для потрясенной земли, и его «вдруг» стало реальным.

Поэтому Достоевский стал писателем великого искусства. Меня интересует мир скрываемый, предсказываемый, предвиденный, анализированный, уже существующий в прошлом, но еще не выявленный.

Меня интересует мир и создание модели мира.

Эйнштейн говорил, что самое сильное впечатление его жизни был Раскольников, а второе – открытие закона относительности.

Литература изменяется, причем писатели знают своих предшественников.

У искусства есть два закона. Два явления.

Явление сегодняшнее и явление вечное.

Когда читаю Гильгамеша, повесть, которой, вероятно, семь тысяч лет, я ощущаю эту повесть как сегодняшнюю.

Искусство, именно оно потому искусство, что оно видит истины, которые не проходят.

Когда-то рак состязался с лисой в быстроте. И рак вцепился ей в хвост и висит на нем. Лисица прибежит, взмахнет хвостом, а рак отцепится и говорит: я здесь.

Мир болен однообразием, а искусство – это осознание мира. И познавать надо законы мира.

Не отказываюсь от слова «формализм», но в слово «форма» вкладываю то, что вкладывают писатели.

Почему Раскольников, гениальный человек, про которого говорит Порфирий: «станьте солнцем», почему он пошел на убийство этой старушонки? Потому что в мире нет правды. Потому что он Дон Кихот, только Дон Кихот был счастливее.

Анализировать надо движение, а не только спокойное состояние. Надо анализировать сознание художника, который сперва смеялся над Дон Кихотом, писал, что вставало солнце и растопило бы мозги идальго, если бы они у него были.

Чем дальше он едет, чем больше он совершает нелепостей, тем он умнее. Оказывается, он знает поэзию, знает латынь, он дает советы, он, как и сам Сервантес, сидел в тюрьме, Когда встретил партию каторжников, он судил их снова и простил, а они забросали его камнями.

Вот это – умудрение искусства.

Литература – это произведение искусства, она сама в ряду искусства. В ряду музыки, архитектуры, кино.

Структуралисты стараются понять литературу из законов слова, но мы-то начали с того, что слово различно; поэтическое слово – оно другое, чем слово прозаическое.

Писать романы трудно.

Писать трудно еще и потому, что писать надо дома, сидя на месте.

Как Пушкин говорил: «Я не хочу для России другой истории, чем ту, которую она имела».

Если вынуть свою жизнь из жизни своей страны – это трудно.

Я не формалист, я только человек, который написал об этом много писем. В том числе «и не о любви».

Я хочу разгадать тайну прозы.

Писатель говорит тайнами судеб людских.

Судьба человека, героизм человека – ассоциируются с полями, чертополохами и подрубленными снарядами деревьями.

Сюжет – это не рассказ о том, что случилось. Сюжет – это не рассказ о фавуле. Приходит промытая мысль через словесные барьеры, которые как бы замедляют строение мысли. Так поднимают воду озера бобры.

Хочу рассказать, для чего сделаны сюжетные ходы. Для чего Робинзон попал на свой остров. Для чего Сильвио не выстрелил в своего врага и пренебрег кровью мужчины. Для чего человечество мягкими умными руками щупает будущее, берет его и оценивает, будет ли эта ткань хороша вновь.

Слова книг – это словеса, наполняющие библиотеки вселенной.

Книги – это построения, которые заново перетасовываются, построения человеческих судеб, использующих законы будущего, подготавливающих пересиливание смерти памятью.

И все мы дарим свое будущее еще не родившимся людям.

Вот что я хочу сказать в оправдание появления ОПОЯЗа. Мы всё хотели перестроить.

Все будет. Только не надо, когда кошка выносит котят на улицу, думать, что она ничего не понимает или не любит котят.

У кошек свой мир предсказания, возвышения и падения. И когда мир уложится в познании коротких и красивых по своей краткости форм, тогда воскресят Хлебникова.

И не будут ругать футуристов.

Эти люди, которые хотели записаться в будущее и нужны будущему, если не во взмахах воли, то в глубоких расщелинах между волнами.

Вечным смыванием берега волны кормят разных не главных существ, которые не рыбы, но которые ощущают движение и жизнь воды как среды.

III

Но надо рассказать еще одну историю, она как бы параллельная, удваивающая.

Сергей Михайлович Эйзенштейн был из богатой семьи. Его мать была дочерью богомольной купчихи, умершей на паперти церкви, кланяясь. Отец, вероятно, из евреев, хотя и похоронен он на православном кладбище в Берлине.

Отец – Михаил Эйзенштейн – не был очень талантливым человеком, «хороший архитектор дурного вкуса». Был большим любителем женщин, большим любителем оперетты. Мать ссорилась с отцом. От этого странного брака родился Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Я смотрел его детскую фотографию. Сидит хорошо одетый мальчик «под лорда Фаунтлероя». В ногах его шелковая подушка. Мальчик откинулся; как бывший скульптор, вижу, что он должен упасть. Тогда достал я негатив и увидел, что его за шею держит скобка; для того чтобы в фотографии мы не шевелились, – говорил уже об этом, – нас привинчивали. И вот этот молодой лорд Фаунтлерой – одновременно собака на привязи. Только у него ошейник не полный, а половина. И все его родственники сняты так.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.