

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О
ТЕОРИИ
ПРОЗЫ



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1983



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 вросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности, поэзии»¹, говорит он. «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания»², — говорит он в другом месте.

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущение относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, академик Овсянко-Куликовский³, 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»⁴, то есть «так как цель образности есть приближение значения

¹ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 83. В дальнейшем — Потебня.

² Там же, с. 97.

³ См.: Овсянко-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895, с. 35. В дальнейшем — О.-Куликовский.

⁴ Потебня, с. 314.

образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им»¹.

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

«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 Овсяннику-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям². 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.

По определению: «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 поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — «ничьи», «божьи». 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 со-

¹ Потебня, с. 291.

² См.: О.-Куликовский, с. 70.

зданию 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. Поясняю 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. Встрою стоят несколько человек. Вздвигая, 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 пазывает круглый шар арбузиком¹. 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 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»². «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»³. Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффек-

¹ См.: О.-Куликовский, с. 16.

² Спенсер Герберт. Философия слога.— Собр. соч., т. 1, СПб., 1866, с. 77.

³ См.: Авенариус Р. Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы. СПб., 1912, с. 10—11.

та. 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»¹. 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 выдерживающих², фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического³.

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 бес-

¹ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. I, СПб., Отд. рус. яз. и слов. Имп. АН с. 444. В дальнейшем — Веселовский.

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

³ Там же, с. 16—23.

сознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, 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 десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувывороченным 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. Погудин 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 слова объясняется его недослушанность (см. статью Л. П. Якубинского), 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).

¹ Вопросы теории и психологии творчества, т. IV. Язык как творчество. Харьков, 1913, с. 42.

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 камешным, 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 восприимчивый 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 — схоласта 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 поговорка — 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.

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим¹. 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 острания 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,

¹ См.: Шкловский Виктор. Воскрешение слова. СПб., 1914.

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 остраивает 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 остраивается и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остраивания пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остраиваются 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 странными, 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 какою-нибудь прямою выгодою, но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадыю, не ездили на мне, но сздили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадыю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое 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 заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка», «моя лавка сукоп», например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не выдали этой земли и никогда по пей 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 женщины 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, хоропящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хо-

рошый мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хорошый 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, кишашее 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, страшные. 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 картипы, 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 мопументы, 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; погом 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 описал третий акт:

«...Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались 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 острашения 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 острашения, 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 расшатывали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

Прием острашения 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 острашение есть почти везде, где есть образ.

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потехина 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 ключа¹, в виде приборов для тканья², лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре³.

Муж не узнает жены, переодетой богатырем. Она загадывает:

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

В другом варианте былины дана и разгадка⁴:

Тут грозен посол Васильюшко
Вздыхал свои платья по самый пуп.
И вот молодой Ставер, сын Годинович,
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. «Топ да тотопок?» (пол и потолок)⁵ или — «Слоп да кондрик» (заслоп и конник)⁶.

¹ Загадки русского народа. Сб. загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Н. Садовников. М., 1959, № 112, с. 40. В дальнейшем — Садовников.

² Там же, № 619—621, с. 90.

³ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Т. 1. М., 1909, № 30, с. 210. В дальнейшем — Рыбников.

⁴ Там же, № 171.

⁵ Садовников, № 53, с. 35.

⁶ Там же, № 184, с. 46.

Острашением являются и эротические образы-пезагадки — например, все шансонетные «крокетные моложки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. п.

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

Совершенно ясен прием острашения в широко распространенном образе — мотиве эротической прозы, в которой медведь и другие животные (или черт: другая мотивировка неузнавания) не узнают человека («Бесстрашный барин»¹. «Справедливый солдат»²).

Очень типично неузнавание в сказке № 70: из сборника Д. С. Зеленина³.

«Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «Дядя, хто тебе эту кобылу негой 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, сделав 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. Увидал это медведь и говорит сороке с пауком: «батьюшки! мужик опять ково-то хотит пежить». — Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хотит ломать». Паук: «нет, палку в задницу кому-то хотит воткнуть».

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

Острашение самого акта встречается в литературе очень часто; например, «Декамерон»: «выскребывание бочки»,

¹ Великорусские сказки. Записки Импер. Рус. Географ. Общества. Т. XLII, № 52.

² Белорусский сборник. Собрал Е. Р. Романов. Т. 1. вып. третий. Сказки. Витебск, 1887. Сказки мифические, № 84, с. 334. В дальнейшем — Романов.

³ Великорусские сказки Пермской губернии. Сб. Д. С. Зеленина. Изд., 1914, № 70 (вариант), с. 568.

«ловля соловья», «веселая шерстобитная работа», последний образ не развернут в сюжет. Так же часто острапение применяется в изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на «неузнавании» их, например, Афанасьев — «Заветные сказки» — «Стыдливая барыня»: вся сказка основана на переназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание¹. То же у Ончукова — «Бабье пятно», сказка 252², то же в «Заветных сказках» — «Медведь и заяц». Медведь и заяц чинят «рану»³.

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

Об острапении 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 парочито 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, удивительного⁴, практически

¹ 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.

² Северные сказки. Сб. Ончукова Н. Е. СПб., 1908, № 252, с. 532—533. В дальнейшем — Ончуков.

³ Афанасьев. Заветные сказки.

⁴ См.: Аристотель. Об искусстве поэзии, гл. 22. М., 1957, с. 113—117. В дальнейшем — Аристотель.

он и является часто чужим: шумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский 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 Frobadour, 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 русские 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 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 proga* — богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, 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»¹. 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.

¹ См.: С п е н с е р. Философия слога, с. 84.