

В.Б. Шкловский

Искусство как прием[15]

«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 (9).

<...> Определение: «искусство – мышление образами», а значит <...> искусство есть создатель символов <...> 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», «божий». 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 (10) 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 <...>. 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 идеи, 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 (11) 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 арбузиком. 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 (12).

<...> Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду (13) бессознательно-автоматического все наши навыки <...>

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» (запись из дневника Льва Толстого 1 марта 1897 года. Никольское).

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 самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.

<...> Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней. Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать одни 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 (15), причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах.

<...> Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. <...> 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» (18).

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».

<...> 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 (19) 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 Потебни 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» (20).

<...> 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» (23). <...> Л. Якубинский <...> 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 (24) 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 prorsa* – богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка) (25).

Вопросы и задания:

1. В чем В.Б. Шкловский не согласен с А.А. Потебней? Как он аргументирует свое несогласие?

2. Что, по мнению ученого, составляет сущность движения поэзии?
3. О каких двух видах образа рассуждает ученый, споря с Потебней?
4. Что же, по мнению Шкловского, является целью и основными приемами искусства?
5. Аргументируйте центральный прием, выдвинутый ученым, своими примерами.

Б.М. Эйхенбаум

Как сделана «Шинель» Гоголя[16]

1

<...> Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти «*мелочи*», которыми пересыпано изложение, – так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом важно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами (306) и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. <...>

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом – сюжет у него всегда бедный, скорее – нет никакого сюжета, а взято

только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов (307). <...>

<...> Сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить – слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда-явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. – тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того, его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме (309).

<...> Попробуем выяснить основной композиционный слой «Шинели». Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу, и весь сложный «лабиринт сцеплений» (выражение Л. Толстого) свелся к некой идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в «исследованиях» о Гоголе (311). <...>

2

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в «Шинели», потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно вначале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске

снабжена была звуковым каламбуром: «В департаменте *податей и сборов*, – который, впрочем, иногда называют департаментом *подлостей и вздоров*». Во второй черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: «Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине – ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службою и вистом». В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода – для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич – тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами – Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме-Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: «Уже по самому (312) имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже *шурин* (каламбур незаметно доведен до абсурда – частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием – тем более что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания

слов часто встречается у Гоголя, причем он обычно замаскирован строго логическим синтаксисом и потому производит впечатление произвольности; так, в словах о Петровиче, который, «несмотря на свой кривой глаз и *рябизну по всему лицу*, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков». Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выставлен напоказ, а наоборот-всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: «бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не *дают никому советов, ни от кого не берут их сами*».

Таковы главные виды гоголевских каламбуров в «Шинели». Присоединим к этому другой прием – звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим «смысла», говорилось выше – такого рода «заумные» слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики. *Акакий Акакиевич* — это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: «Конечно, можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы к, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать». Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и (313) явно для этого подобранных, «выисканных»; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

- 1) Еввул, Моккий, Евлогий;
- 2) Варахасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Фармуфий)
- 3) Павсикахий, Фрументий.

В окончательном виде:

- 1) Мокий, Сессий, Хоздазат;

2) Трифилий, Дула, Варахасий;

(Варадат, Варух)

3) Павсикихий, Вахтисий и Акакий.

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготавливающем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще плюс Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как *прозвище*, скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, несколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика – звуковой жест. В этом отношении интересно еще одно место «Шинели», где дается описание наружности Акакия Акакиевича: «Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным». Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и (314) воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой – созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват – рыжеват – подслеповат), и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. <...> В окончательной форме фраза эта – не столько описание наружности, сколько мимико-артикуляционное ее воспроизведение: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым – от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически

обесмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом – «геморроидальным». Вся фраза имеет вид законченного целого – какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий почти не ощущаются – они разложены и собраны заново по принципу звукоречи. Это один из замечательных эффектов гоголевского языка. (315) <...>

У Гоголя нет средней речи – простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В «Шинели» есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, – когда все уже отдохнуло после департаментского скрипения перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже чем нужно, неутомимый человек...» и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно просто: «словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтаксическому характеру периода: «шляпенок», «смазливой девушке», «прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями», наконец – вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся *странными*, загадочными, необычно звучащими, поражающими слух – точно разложенными на части

или впервые Гоголем выдуманными. Есть в «Шинели» и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль – сентиментально-мелодраматическая; это знаменитое «гуманное» место, которому так повезло в русской критике, что оно из побочного художественного приема стало «идеей» всей повести: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... *И долго потом*, среди самых веселых минут (316), представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу... И в этих проникающих словах звенели другие слова... *И закрывал себя рукою...*» и т. д. В черновых набросках этого места нет – оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации.

Своим действующим лицам в «Шинели» Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление *бытовой* речи <...> она всегда стилизована. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему гоголевской звуко речи и мимической артикуляции – она специально построена и снабжена комментарием: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предложениями, наречиями и, наконец, *такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения*». Речь Петровича, в противоположность отрывочной артикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует как контраст; бытовых оттенков в ней нет – житейская интонация к ней не подходит, она так же «выискана» и так же условна, как речь Акакия Акакиевича. Как всегда у Гоголя <...> фразы эти стоят вне времени, вне момента – неподвижно и раз навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. (317) <...> Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: «Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге,

все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно *достать оттуда* что-нибудь в порядочном виде». Если к этой фразе присоединить все многочисленные «какой-то», «к сожалению, немного известно», «ничего неизвестно», «не помню» и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей новости иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. <...> Известно, что и самая повесть возникла из «канцелярского анекдота» о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье» на которое долго копил деньги: «Анекдот был первой мыслию чудной повести его «Шинель»», – сообщает П.В. Анненков. Первоначальное ее название было – «Повесть о чиновнике, крадущем шинели», и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большею стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность <...> В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби – и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

3

Проследим теперь самую эту смену – с тем чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот – не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом «Шинели». Каков же «сценарий» этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв-резкую перемену тона. Деловое вступление («В департаменте») внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном – преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации – первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и

торопливо рассказанный («не помню, какого-то города», «какого-то романтического сочинения»). Но вслед за этим возвращается, по-видимому, намеченный вначале, тон: «Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*». Однако этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, – настолько выисканной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается (319). Гоголь вступает в свою роль – и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно звучащим и почти бессмысленным словом («геморроидальный»), он замыкает этот ход мимическим жестом: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Личный тон, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот («Таким образом и *произошел* Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом *произошло* все это»), производят впечатление игры с повествовательной формой-недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток «издевательств» – в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: «но ни одного слова не отвечал...», когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение «Шинели» из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные «и» и особый порядок слов: «И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... И много раз содрогался он...»). Получается нечто вроде приема «сценической иллюзии», когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в

«Ревизоре» – «Над кем смеетесь? над собою смеетесь!» или знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» в «Повести о том, как поссорился...»). У нас принято понимать это место буквально – художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий «фантастическую» концовку, принят за искреннее вмешательство «души». Если такой обман есть «торжество искусства», по выражению Карамзина если наивность зрителя бывает (320) мила, то для науки такая наивность – совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура «Шинели», весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения – что ни одна фраза художественного произведения не *может* быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема <...>. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем *нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики. <...>

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после эпизода Гоголь возвращается к прежнему – то деланно деловому, то игривому и небрежно болтливому тону, с каламбурами вроде: «тогда только замечал он, что он не на середине строки, а *скорее* на середине улицы» (321). <...>

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию «Шинели» как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие

было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорился...»), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего (322) чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж «Шинели». Тут дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое-одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает (323). <...>

Конец «Шинели» – эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены «Ревизора». Наивные ученые, усмотревшие в «гуманном» месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением «романтизма» в «реализм». Им подсказал сам Гоголь: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание». На самом деле конец этот нисколько не фантастичнее и не «романтичнее», чем вся повесть. Наоборот, там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть

выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это новый «обман», прием обратного гротеска: «привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» – и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «Ничего», – да и поворотил тот же час назад. Привидение (325) однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте».

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в «Ревизоре» пропадает Хлестаков – и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы (326).

Вопросы и задания

1. Какие формы сказа выделяет Б.М. Эйхенбаум в «Шинели» Гоголя? Дайте им характеристику.
2. Попробуйте выстроить систему приемов, создающих, по мнению исследователя, «воспроизводящий» сказ.
3. Какими приемами языковой игры создается звуковой комизм?
4. Какова роль гротеска в повести?
5. Чем, по мнению Эйхенбаума, определяется композиция гоголевской «Шинели»?
6. Согласны ли вы с интерпретацией Б.М. Эйхенбаумом «гуманного места»? Обоснуйте свой ответ.
7. Как ученый интерпретирует финал повести? Покажите, в чем расхождение Б.М. Эйхенбаума современными прочтениями (С.Г. Бочаров, В.А. Зарецкий).