

**В. Б. ШКЛОВСКИЙ**

## **ФУНКЦИИ ГЕРОЕВ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ<sup>1</sup>**

### **I**

Первая работа В. Я. Проппа в последнее десятилетие прославилась; работа эта замечательна.

К главе II «Метод и материал» дан эпиграф из Гёте: «Я был совершенно убежден, что общий, основанный на трансформациях тип проходит через все органические существа и что его хорошо можно наблюдать во всех частях на некотором среднем разрезе»<sup>2</sup>.

Исполнилось предсказание Гёте.

Эпиграф обычно указывает на направление книги. В данном случае эпиграф ко II главе дает точную разгадку темы книги.

Основная идея статьи Гёте 1790 г. состоит в том, что все органы листостебельных растений построены по одному образцу. Образец — это лист. Гёте подтверждал теорию, рассматривая и семядоли зародыша, и части цветка — тычинки и пестики. Во всем лежал принцип единства строения растения.

Гёте пытался найти модель общего, выраженного в частном. Такое моделирование не только объясняло бы части целого, но и давало бы путь к раскрытию пути происхождения целого.

В. Я. Пропп исследовал сюжет на основании функции героев — это лист. Гёте подтверждал теорию, рассматривая и семядоли зародыша, и части цветка — тычинки и пестики. Во всем лежал принцип единства строения растения.

Идея создания морфологии сказки чрезвычайно важна, так как исследователи гибнут в материале.

В трехтомном труде И. Больте и Ю. Поливка, скромно названном “Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm”, дана 1200 названий, причем трехтомный сборник сказок Афанасьева, содержащий 400 сказок, в библиографическом сбор-

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано: Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 165–184.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 28.

нике занимает только один номер. «Тысяча и одна ночь» в указателе занимает столько же места.

Сейчас вскрыты материалы Южной Америки, Африки, островов Тихого океана.

Вопрос затоплен вторым океаном информации.

Научная мысль сейчас более заинтересована не ковшами элеваторов, которые бы черпали новый материал, а ситами, которые помогали бы его процедить и объяснить.

Давно делались попытки мифологического объяснения происхождения сказок. В «мифологической школе» предполагалось, что в основном миф отражает первобытную космогонию человека и первоначальные космографические наблюдения; если сказка говорит, что герой рос не по дням, а по часам, то это изображает быстрый рост солнца, всходящего на горизонте.

Непонятным только оказывалось одно: почему нет выражения «герой уменьшался не по дням, а по часам».

Борясь с океаном материала и произволом толкований, А. Веселовский расчленил строение сказок на мотивы и сюжеты.

Мотивы, по Веселовскому, это были простейшие повествовательные единицы, которые могли создаваться в процессе развития человеческого сознания в разных местах самостоятельно.

Под сюжетом Веселовский подразумевал «тему, в которой снуются разные положения-мотивы»<sup>3</sup>.

«Снуются» здесь, очевидно, значит — вступают во взаимоотношения, как части ткани.

А. Н. Веселовский полагал, что не только мотивы, но и сюжеты переходят от народа к народу путем заимствования. Основанием было то, что математически можно вычислить, что случайное повторение мотивов, сохраняющих свою последовательность, при большом количестве элементов повторяемого материала невозможно.

Если повторяются двенадцать стилистических мотивов, то такое совпадение нельзя объяснить ни случайностью, ни совпадением законов психики: «вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению как 1:479001599»<sup>4</sup>.

В книге «О теории прозы» в главе «Об этнографической школе» я писал в 1925 г.: «Кроме того, совершенно непонятно, почему при заимствовании должна сохраняться *случайная* последовательность мотивов. При свидетельских показаниях именно последовательность событий сильнее всего искажается»<sup>5</sup>.

На это В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» возразил: «Эта ссылка на свидетельские показания неудачна. Если свидетели искажают

---

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 500.

<sup>4</sup> Там же. С. 495.

<sup>5</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 23.

последовательность, то их рассказ бестолков, но последовательность событий имеет свои законы, и подобные же законы имеют и художественный рассказ, и органические образования. Воровство не может произойти раньше взлома двери»<sup>6</sup>.

Таким образом, мы видим, что В. Пропп считает, что художественное произведение отражает и самую последовательность событий. Это мнение противоречит таким обычным явлениям, как воспоминание, рассказ в рассказе, вещи сны, и вообще мне кажется, что это мнение отрицает искусство как систему, имеющую свое направление, свои законы, освещающие действительность, но не отражающие их непосредственно, а дающие их отражение — исследование. Попробуем доказать ошибку.

В детективном рассказе очень часто предметом расследования является именно установление последовательности событий — этим занимается Честертон.

У Честертона в детективных новеллах патер Браун прежде всего старается установить истинную последовательность моментов преступления, которая искажается свидетелями невольно, а преступниками сознательно.

Тысячи лет существуют рассказы, которые основаны на теме воровства, произведенного без взлома двери.

Геродот записал следующую новеллу: «По словам жрецов, Рампсинит был так богат и имел столько денег, что ни один из последующих царей не только не мог превзойти его в этом отношении, но даже приблизиться к нему. Для сохранения своих сокровищ в безопасности он велел построить каменную кладовую, одна стена которой примыкала к наружной стороне его дворца. Однако архитектор с злым умыслом устроил так, что один из камней можно было легко вынимать из стен двум человекам или даже одному. По сооружении кладовой царь поместил в ней свои сокровища. По прошествии некоторого времени строивший кладовую архитектор незадолго перед смертью позвал к себе сыновей — у него их было два — и рассказал им, что он сделал при постройке царской сокровищницы в заботливости о том, чтобы они жили богато. При этом отец в точности объяснил все касательно выемки камня, дал им мерку его и в заключение добавил, что, если они сохранят ее, будут казначеями царской сокровищницы. По смерти архитектора дети его не замедлили приступить к делу: ночью отправились в царский дворец, нашли в стене камень, который вынули без труда, и унесли с собою много сокровищ. Отворивши кладовую, царь с изумлением заметил, что в сосудах недоставало сокровищ, и не знал, кого обвинять в краже, так как печати на дверях были целы, а кладовая оставалась запертой»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. С. 31.

<sup>7</sup> Геродот. История в девяти книгах. М., 1888. Т. 1, кн. 1–4. С. 178–179.

Если бы не то, что воровство из кладовой происходило без взлома двери, то оно и не было бы предметом рассказа. Нарушение обычной, предполагаемой последовательности и правдоподобия более чем обычно в литературе.

Замечание В. Проппа наивно.

В китайском сборнике «Проделки Праздного Дракона» — «Шестнадцать повестей из сборника XVII века» — вор по прозвищу «Праздный Дракон» крадет на пари, не взломав дверей и окон, чайник со стола предупрежденного им хозяина. Хозяин сидит перед столом, вор спускает, раздвинув черепицу, сверху свиной пузырь, привязанный к тонкой бамбуковой трубке; всовывает пузырь в чайник, надувает его и вытаскивает чайник через крышу<sup>8</sup>.

Препятствия, которые испытывают и преодолевают герои сказки, тоже могут переставляться отдельными сказителями.

Но это не главное; главное — интереснейшие предложения профессора в анализе сказок.

В. Я. Пропп предложил и обосновал свою систему анализа: метод выделения основных действий героев и их функций.

Классификация по действиям оказывается в основном интересной.

Что такое функция?

В. Я. Пропп говорит: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»<sup>9</sup>.

Слово «функция» в применении к литературным произведениям, насколько мне известно, появилось в 1927 г. в статье Ю. Тынянова «О литературной эволюции». Термин подробно разбирался в лекциях в Институте истории искусств; статья была напечатана в книге Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы» много лет спустя.

Сформулировано это было так: «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения, как системы, с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента».

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже и других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция)».

В дальнейшем, приведя много примеров изменений функций в разных системах, Тынянов формулирует: «Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т. е. без их

---

<sup>8</sup> Пер. с китайского Д. Воскресенского. М., 1966. С. 222.

<sup>9</sup> *Пропп В. Я.* Морфология сказки. С. 30–31.

конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно»<sup>10</sup>.

В. Пропп в своей книге рассматривает функции героев в одной системе, притом в ряду сказок, до него отобранных, — в группе «волшебных сказок».

Но существуют два явления: функция действия героев внутри замкнутой сказки; это функция самого героя. Но существует и другое явление: действие героя как часть сказки, взятой как художественное произведение.

Кроме того, надо отличать героев и обоснование их действий. Помощь может быть оказана из благодарности или в ответ на какой-нибудь поступок героя. Помощь может быть оказана наемным слугой. В этом случае функция героя другая.

Но помощь слуги может быть героичной и идущей во вред этому слуге: ему было запрещено оказывать эту помощь. Он наказан за помощь, и потом герой выкупает своего помощника под выгом.

Это не просто раздел одного и того же явления — это изменение художественной цели внутри самого художественного произведения. И с этой точки зрения жалко, что В. Пропп, во многом следуя за Ю. Тыняновым, упростил функцию, сделал понятие однозначным. Например, может быть описано какое-нибудь действие как результат выполнения обычая.

То же действие может быть объяснено как хитрость.

Действие не меняется, но функция его изменяется.

Непонимание этого вело к ошибкам. Одну из таких ошибок, цитируя мою критику описания, дает Пропп, не обобщая моего наблюдения.

Мотивы старались объяснить исторически, считая их следом прошлого. Существует, например, сказка о хитрости Дидоны. Хитрость царицы состояла в том, что она договорилась купить земли столько, сколько можно охватить бычьей шкурой. Хитрая царица разрезала шкуру на тончайшие ремни, обвила ими большой участок, построила город Карфаген со стенами, а потом расширила свои владения.

Эту легенду разобрал В. Ф. Миллер (Русская мысль. 1894. С. 207–229: «Всемирная сказка в культурно-историческом освещении»).

Приведу большую цитату из своей книги «О теории прозы»:

«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,

---

<sup>10</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 272, 273.

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 *go* имело значение «земля», «корова»; слово *gosagman* («коровья кожа») обозначало определенное пространство земли. «В параллель с древнеиндийским названием меры земли (*gosagman*) можно поставить, — 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 *gosagman* 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»<sup>11</sup>.

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

---

<sup>11</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 24–25.

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!

Произведения искусства, в том числе и искусства фольклорного, имеют свои законы, при помощи которых они моделируют мир и исследуют его. Повторение этих приемов — иллюзия, подобная тому, как иллюзией является неизменное существование догматов христианства или формы римского права.

В. Пропп это понимает, но в то же время, рассмотрев очень определенные явления искусства, считает эти явления универсальными и функции их неизменными.

А. Н. Веселовский, создавая на необозримом материале «Историческую поэтику», в то же время видел искусство как явление неизменяющимся, внеисторичным.

В книге В. Проппа «Морфология сказки» исследователь, цитируя и пересказывая мой анализ, говорит: «Таким образом, возведение рассказа к исторической действительности без рассмотрения особенностей рассказа, как такового, приводит к ложным заключениям, несмотря на огромную эрудицию исследователей»<sup>12</sup>.

Дальше В. Пропп цитирует А. Веселовского: «...явления схематизма и повторяемости водворяются на всем протяжении».

«Все протяжении» Веселовского включает в себя именно «все».

А. Н. Веселовский считает, что в будущем «Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности» в далекой перспективе для нас изменится.

Здесь неясно, что же изменяется в этом «всем протяжении», не ясно и то, рождается ли в искусстве новое, или оно живет только перестановками.

Явления искусства оказываются однократно рожденными, действительность, очевидно, вторгается только как «фотографическое воспроизведение».

Это неверно хотя бы потому, что искусство воспринимается только в «синтезе времени, этого великого упростителя»<sup>13</sup>.

Это схематично и, вероятно, именно поэтому и не было довершено А. Веселовским.

Частично пересмотру таких схем посвящена моя работа, которая, конечно, не претендует на окончательное решение вопроса. Но я пытаюсь показать, что повторяемость явлений искусства мнима.

Я не буду шаг за шагом следить за всей интересной работой, частично используя совет автора, который говорит в примечании

---

<sup>12</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. С. 24.

<sup>13</sup> Там же. С. 127–128.

к III главе «Функции действующих лиц»: «Рекомендуется, прежде чем приступить к чтению этой главы, прочесть подряд все перечисленные функции, не входя в детали, а прочитывая лишь то, что напечатано жирным шрифтом»<sup>14</sup>.

Не будем перечислять все функции: их оказывается тридцать одна. Число это произвольно: восьмая функция уточняется девятинадцатью подразделениями, двенадцатая и тринадцатая — десятью.

Можно выбрать наиболее простой случай. Исходная ситуация общая: перечисляются члены семьи, иногда герой просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения.

В. Я. Пропп замечает: «Хотя эта ситуация не является функцией, она все же представляет собою важный морфологический элемент. <...> Мы определяем этот элемент как исходную ситуацию» (с. 36).

Пересмотрим несколько схем.

Вот схема IX: одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-нибудь. Далее следует: «*Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его*» (с. 46).

Схема X: «*Искатель соглашается или решается на противодействие*» (с. 48).

Схема XI: «*Герой покидает дом*» (с. 48).

Схема XII: «*Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и пр., чем готовится, получение им волшебного средства или помощника*» (с. 49).

Схема XIII: «*Герой реагирует на действие будущего дарителя*» (с. 52). «*В распоряжение героя попадает волшебное средство*» (с. 53). На 55-й странице дано указание: «Нередко случается, что различные волшебные существа без всякой подготовки, вдруг являются, встречаются на пути, предлагают свою помощь и принимаются в помощники».

Разбивка на функции сама по себе интересна. Для применения ее не обязателен анализ происхождения функций, их генезис, но надо было бы следить за их изменением.

В конце книги идет восемь страниц таблиц с избыточными подобозначениями. Чтение этих таблиц мне почти недоступно вследствие их сложности.

Но книга интересна, потому что в ней намечен путь анализа разнообразных сюжетов, именно разнообразных сюжетов, а не только сюжетов волшебных сказок.

Как мне кажется, предложенный способ анализа не совпадает с предметом анализа — он шире его, не связан с генезисом волшебной сказки.

---

<sup>14</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. С. 35.



Вторая большая книга В. Я. Проппа, «Исторические корни волшебной сказки», имеет 340 страниц. В ней все явления сказки возводятся, как к своему источнику, к обряду инициации, к обряду принятия юноши в племя; принятие сопровождалось обрядами, новичок испытывается на выносливость к боли, к бессоннице, и все это, по мнению Проппа, должно было производить такое впечатление на нашего далекого предка (который жил в период, когда на месте пирамид был только песок, на месте Вавилона болото, а острова Тихого океана только еще заселялись), что он все это сохранил в сказке до нашего времени.

Вот отсюда, по мнению профессора Проппа, происходит «композиционное единство сказки», «оно кроется в исторической реальности прошлого»<sup>15</sup>.

Искусство пользуется старыми, созданными построениями, но придает им новые функции. Старое не только сменяется новым, но и переделывается новым.

Мы перепознаем свою историю и переименовываем привычное.

Между тем часто у исследователей обряд как бы является истоком быта, так как обряд — это воспоминание, а быт переживает воспоминание, но он переживает, изменяя. Иногда происходят странные вещи у очень образованных и самостоятельно мыслящих людей. Например, в книге «Исторические корни волшебной сказки» в главе «Завязка» рассказывается, что герой в дорогу с собой берет палицу железную, еду и коня.

Пропп утверждает, что эта железная палица не палица — это клюка или копые. Это продолжено так: все предметы, попадающие в могилу, по мнению В. Проппа, пришли в могилу, а потом в сказку из обряда погребения.

В «Бенгалии мертвецов “снабжают так, как будто бы им предстоит долгий путь”. У египтян умершему дают крепкий посох и сандалии. Глава 125-я Книги Мертвых в одном из вариантов озаглавлена так: “Эта глава должна быть сказана (умершим) после того, как он был очищен и мыт, и когда он одет в одежду и обут в белые кожаные сандалии...” В иератическом папирусе об Астарте говорится (Астарта находится в преисподней): “Куда ты идешь, дочь Птаха, богиня яростная и страшная? Разве не износились сандалии, которые на твоих ногах? Разве не разорвались одеяния, которые на тебе, при твоём уходе и приходе, которые ты совершила по небу и земле?” Эти реальные, хотя и прочные сандалии постепенно сменяются символическими. В погребениях древней Греции находили глиняную обувь, иногда — две пары обуви»<sup>16</sup>.

Но в сказке все эти предметы даются живому (в сказке) человеку для преодоления сказочного пути, но такого пути, в котором

<sup>15</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 330.

<sup>16</sup> Там же. С. 38.

смерть появляется только как остановка; причем после чудесного воскрешения героя упоминания этих предметов не встречается.

Мне кажется, что загробный мир строится по подобию нашего мира. Не покойники учат нас есть хлеб и носить обувь, а мы пытаемся продолжить для мертвого жизнь живых. Мы и сейчас обувая мертвое тело для того, чтобы положить его в гроб. Это инерция отношения к мертвому человеку — как будто он живет.

Люди, кладущие обувь в могилу, сами были обуты. Люди, кладущие в могилу оружие, были вооружены.

Вещи могут быть заменены знаками вещей. Например, в Китае существовали деньги, которые специально печатали для покойников. В России для покойников выкраивали специальную обувь — «босовики», они упоминаются в сказках Толстого.

Дело не в том, что сказка повторяет древние обряды, — дело в том, что сказка выражает те отношения, которые и сейчас понятны живым людям, которые сказку слушают.

Мне постоянно приходилось встречаться в кино с вопросом о том, как выразить в кинокартине время и пространство. И в конце концов мы давали эти понятия через вещи и другого пути не находили.

В. Я. Пропп считает, что железная просфора, железные сапоги, обозначающие сказочное время, пришли из обряда и держатся как пережиток.

Вопросы генерации — происхождения выясняются очень трудно, потому что надо выяснить причину подновления древнего обряда.

Основная установка В. Проппа — это древность сказки. Но сказка ежедневно возрождается, она современна в своей фантастике: железо, чугун совсем молоды, они моложе письменности.

Сказка не столько пережиток, сколько выражение новых понятий по старой структуре. Время создания мифов, вероятно, даю меньше сюжетов, чем столкновение мифов. Сюжеты используют противоречия эпох, вкладывая в них потом новые противоречия, но используя старые структуры. Мы живем в сосуществовании разных времен. Настоящее преодолевает прошлое, съедает прошлое, как хлеб.

## II

Функции изменяются, надо уточнять понятие функции, сопригая ее с понятием эволюции. Вот что писал об этом в 1927 году Юрий Тынянов в статье «О литературной эволюции»: «Резюмирую: изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотносенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное

взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об *эволюции* литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение *эволюции* литературы изучением *модификации* литературных произведений, их деформации»<sup>17</sup>.

На самом деле функции изменяются вместе с изменением отношения автора, или сказителя, к действительности.

Прежде всего рассказчик сочувствует своему герою и желает, чтобы он преодолел препятствия. Если участник инициации, обычно юноша, стремился вынести муки для того, чтобы стать полноправным членом племени, то герой сказки хочет убежать от бабы-яги; из подземного царства он уходит в свой мир. Преодолев препятствия, герой женится, а его соперник — царь — погибает. Это сохранилось даже в «Коньке-Горбунке» Ершова.

Сказка сама по себе, так же как и эпос, говорит не только о старине и не только о необходимости, но и о преодолении природы, которое превосходит как бы сейчас.

Герой переживает необычную жизнь, жизнь, часто предсказанную, осложненную рассказыванием о препятствиях. Это жизнь повторяющаяся, действующая замедленно, как бы преувеличивающая важность своих событий.

Смерть должна быть побеждена, должна быть побеждена и обыденность; все умирают, но герой должен победить смерть. Для этого надо сделать нарушение обычного — не спать, не целовать того, кого любишь, не бить того, кого ненавидишь, не глядеть на жену. Но обыденное непобедимо. В сказке, как в романе, человек борется с обыденным, он борется также с невозможным: переплывает реки, взлезает на крутые горы. Он защищает себя от страха, обращая предметы в их подобие: полотенце в реку, гребень в частый лес.

Сказитель не знает, откуда пришли эти превращения, но он не продолжатель жизни сказки; он новый творец, он рассказывает, удивляя. Преодоление невозможностей, выход из трудных положений — перипетии сказки.

Сказка имеет раму традиционного вступления, ее формы привычны, в сочетании их — напряжение привычного преодоления невозможного. Сказка, как явление искусства, должна быть занимательна.

Вопрос о генезисе сказочных мотивов не надо соединять с вопросом о построении сказки.

---

<sup>17</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 281.

Сказка имеет свои задачи, и с этими задачами связан выбор элементов повествования и их соединение.

Меняется время, увеличиваются паруса, удлиняются тропы, уходит горизонт, земля круглеет, на ней появляются меридианы и параллельные круги; из-за дальних океанов приплывают сведения об островах и материках, сведения о людях другого цвета, других повадок; товары-с новыми запахами, с новым вкусом и новые ткани с новыми узорами.

Строятся новые сюжеты о преодолении препятствий на пути к этим диковинкам, о борьбе за них.

Появляется приключенческий роман. Узнается ближайшее прошлое с восстаниями, свержениями королей, появлением новых героев.

Возникает исторический роман; по крайней мере, определяется место его в сознании.

Формы повествования изменяются; остаются некоторые функции. Если бы функции, свойственные героям сказки, зависели только от своего происхождения, от преодоления старых страхов, если бы они были только воспоминаниями об исчезнувших обрядах, то они не перешли бы в новый роман.

Между тем если пересказать романы, упрощая их содержание, то схемы их будут похожи на схемы сказок, потому что и там, и здесь есть совпадение и изменение совпадающего — совпадение функций. Аналогичная функция нужна для показа борьбы за жизнь, за ту жизнь, за которую боролся Гильгамеш несколько тысяч лет тому назад.

В сказке герой борется, преодолевая фантастические препятствия волшебными средствами. В романе он преодолевает препятствия возможными, но обычно традиционные подвигом, хитростью или случайной удачей, например, подслушиванием разговора, получением наследства или находкой потерянного документа. Все это уже отмечал как условность Теккерей.

Казалось бы, что в приключенческих романах функции героев чрезвычайно определены, и можно даже сказать, что они повторяют функции героев волшебной сказки. Мы уже цитировали, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению», Пропш делает несколько набросков сказки; один из набросков таков: «Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо»<sup>18</sup>. Это объясняется как недостатка.

Беда или недостатка сообщается, герой покидает дом, потом он получает волшебное средство или помощника, герой попадает к месту нахождения недостатка, ему мешает вредитель, вредитель побеждается, герой возвращается, ложный герой предъявляет необоснованные притязания, вредитель наказывается, герой вступает в брак.

---

<sup>18</sup> *Пропш В. Я.* Морфология сказки. С. 33, 45.

Посмотрим построение романа Жюль Верна «Дети капитана Гранта»: «Двадцать шестого июля 1864 года по Северному каналу мчалась великолепная яхта». Яхта носит название «Дункан» — она принадлежит лорду Гленарвану. Экипаж яхты случайно вылавливает акулу. Акулу вскрывают и в ее утробе находят какой-то странный предмет — предмет оказывается бутылкой. Бутылку вскрывают: в ней находят три документа, попорченных водой. Один документ написан по-английски, другой — по-французски, третий — по-немецки. Все три документа по-разному испорчены. Сводят сохранившиеся слова и получают один документ с пропусками. Узнают, что погиб трехмачтовый бриг «Британия», на котором был капитан «Гр» и два матроса. Они просят о помощи и указывают, где они находятся: это 37° 11' широты.

Надо кого-то спасти. Получается сказочная ситуация: «Пойти туда, не зная куда, принести то, не зная что».

Появляются дети капитана Гранта, выясняется, что погиб их отец — мужественный шотландец. Лорд тоже шотландец. Капитана Гранта надо спасти, но не хватает указания долготы.

Задача задана так, что она предсказывает кругосветное путешествие.

Отмечаем, что такая же задача ставится в романе «Вокруг света в 80 дней».

Там мотивировкой путешествия будет пари, которое заключает эксцентрический англичанин Филиас Фогг.

Вернемся на «Дункан». На «Дункане» оказывается помощный герой — географ Паганель, который, обладая географической терминологией и географическими знаниями, в продолжение романа по-разному прочитывает таинственный документ. Это подкрепляет необходимость кругосветного путешествия. Случайные ошибки Паганеля помогают спасению путешественников.

В Австралии путешественники встречаются с таинственным героем Айртоном. Айртон выдает себя за человека, спасшегося с корабля капитана Гранта. На самом деле он хочет захватить корабль.

Айртон разоблачен, случайность помогает найти капитана Гранта. Паганель не учел разнообразий названия одного острова. Дело кончается свадьбой. Как курьез могу отметить, что герой Паганель оказывается отмеченным в Новой Зеландии — его татуировали. Все кончается двумя свадьбами.

В романе «Вокруг света в 80 дней» помощником героя является его слуга Паспарту. Вредителем — сыщик, который считает путешественника бежавшим вором и чуть ли не срывает выигрыш пари. Дело кончается браком.

Функции действующих лиц похожи на функции героев волшебной сказки.

Но в этом романе, как и в других романах этого автора, — другая цель.

Действия героев должны привести читателя к необходимости увидеть разные страны и пережить с героями разные препятствия, мешающие путешествию.

Функция героя — освещение географического поля.

Так в «Кавказском пленнике» Пушкина главная функция героя — это показ, «описание нравов черкесских»<sup>19</sup>.

Перейдем к анализу «Капитанской дочки».

Живет семья Гриневых — семья благополучна, но «батюшка у окна читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый».

Он повторяет вполголоса: «Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы...»

Старику Гриневу понадобилось, чтобы сын служил: это можно определить как «недостачу» — не хватает чинов и орденов. Младший Гринев отправлен в армию в сопровождении слуги. По дороге он спасает путника и награждает его заячьим тулупчиком. Таким образом он получает помощника. Вредителем оказывается Швабрин, но Пугачев помогает герою, и все кончается свадьбой.

Какое отличие от сказки? То, что целью повести является показ народного бунта и народных характеров. Герои имеют свои характеры, совершают действия, но в то же время они помогают нам увидеть русский бунт во всей его красоте и противоречивости.

Отличие повести Пушкина от романов Вальтера Скотта в том, что подсобный герой имеет функцию главного героя; он раскрывает эпоху, он главное действующее лицо. У Вальтера Скотта благодарный разбойник или случайно облагодетельствованный цыган в своих функциях ограничиваются только помощью герою.

В. Пропп специально оговаривает, что он, просмотрев очень большой контрольный материал, ограничивает его: «Мы берем Афанасьевский сборник, начинаем изучение сказок с 50-го номера (это по плану Афанасьева первая волшебная сказка сборника) и доводим его до № 151-го»<sup>20</sup>.

Исследователь считает такое строгое ограничение материала оправданным.

Но исследованной оказывается только русская сказка. Волшебные сказки книги «Тысяча и одной ночи» организованы иначе, и функции героев в них иные. Арабская сказка включает в себя некоторый и познавательный материал. «Сказка о Синдбаде-мореходе» включает в себя некоторые сведения, идущие от реальных путешествий. Побудительные причины к путешествию и действия путешественников (функции) в арабских сказках иные, чем в русской волшебной сказке.

---

<sup>19</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л. 1951. Т. 10: Письма. С. 647.

<sup>20</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. С. 33.

Насколько сложен вопрос об отношении волшебной сказки к повести и роману, показывает анализ, который я сейчас приведу.

В книге академика И. И. Толстого «Статьи о фольклоре» есть сказочный материал, похожий тоже на подарок «заячьего тулупчика», который сделал Гринев Пугачеву, предопределив тем самым свою судьбу.

И. И. Толстой выясняет происхождение девятой новеллы десятого дня «Декамерона» Боккаччо. Приводится материал немецкой повести Цезария Гейстербахского начала XIII столетия: «В повести Цезария действуют два лица: солдат и дьявол. В немецкой деревушке, носящей название Голленбах, проживает солдат Герард, человек несокрушимого благочестия, ревностный почитатель памяти апостола Фомы. Ни один нищий, во имя Фомы просящий о подаении, не получает от Герарда отказа. Но вот под видом бедного странника приходит однажды к Герарду дьявол и просит у него приюта. Герард принимает странника и, так как на дворе стоит стужа, дает ему на ночь свой теплый меховой капюшон. Наутро обнаруживается исчезновение странника, а вместе с тем и пропажа одолженной ему вещи»<sup>21</sup>. Впоследствии воин идет в Индию поклониться гробу апостола и просит жену ждать его возвращения пять лет. В Индии воин задержался и спохватился в самом конце срока. В этот момент он увидел на проходе свой капюшон. Узнает он и странника. Странник-дьявол благодарит воина и переносит его из Индии в Германию как раз к сроку.

Оставим вопрос о чудесном перелете.

Но сказка целиком попала в русский фольклор и записана под Пермью.

В русском фольклоре она называется «Лешок».

История о дьяволе, так блистательно отблагодарившем за то, что его спасли теплой одеждой, похожа на историю Пугачева. Но мы знаем исторический источник эпизода: в бумагах Пушкина сохранилась выписка «Реестр Буткевича». Дворянин Буткевич подал правительству список вещей, отобранных у него Пугачевым. Реестр очень длинен, в нем есть и образ Казанской Богоматери в окладе с жемчугом — расценено это в 330 рублей, есть 38 стогов сена, и 65 кобыл, и три пары суконных онучей, и пять пар шерстяных чулок — все по невероятным ценам. Среди всех этих драгоценностей значится: «Два тулупа, один мерлушетой, второй из беличьего меха 60 руб.»<sup>22</sup>

Список этот использован для того счета, который подал Савельич во время взятия Белогорской крепости Пугачевым. Цены Савельича божеские. Реестр подробный — там есть и мундиры,

---

<sup>21</sup> Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М., 1966. С. 60.

<sup>22</sup> Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959. С. 94–95.

и одеяла, и «еще заячий тулупчик, пожалованный твоей милости на постоялом дворе, 15 рублей».

Источником оказалась не очень распространенная сказка, а переосмысленный документ; функция героя в произведении потребовала иного материала.

История дворянина Шванвича, перешедшего на сторону Пугачева, и документ; стоимость тулупчика максимально снижена: он на заячем, самом дешевом и непрочном, меху. Пугачев помнит не подарок, а ласку и угощение.

Юрий Тынянов в статье «О литературной эволюции» и в статье «Литературный факт» говорил об изменении функции художественного произведения. Дружеское письмо Державина — это бытовой факт, письмо Пушкина — литературный факт. Автор к нему иначе относился, читатель письмо иначе читал.

Мало указать, что персонаж сказки делает то-то и то-то: надо еще учесть, как он это делает, на какое восприятие он рассчитывает. Помощные герои, умеющие переносить любой мороз или жару в печи, интересуют читателя как диковинка. Помощные звери — кот и собака, которые вместе крадут для героя волшебное кольцо, но по дороге все время ссорятся, выполняют ту же функцию, как и первый герой, но они *характеры*; они исследуются в отношении друг с другом, а не только в отношении выполнения поручения. Это и та, и не та функция.

В любой работе важно, когда что-нибудь не выходит. За кажущейся ошибкой иногда лежит новая закономерность. Об этом хорошо говорил Тынянов. Интересная морфологическая работа Проппа слишком обобщает и не ищет случаев, когда схема не совпадает с исследуемым материалом.

Но, вероятно, смелая по своему значению книга, «Морфология сказки» поможет в анализе формологии сюжета.

Книга «Исторические корни волшебной сказки» — отдельная работа, которая, по-моему, говорит о другом, не служа обоснованием первой книги.

Выясняя историю явления, мы не всегда объясняем роль явления.

Я не утверждаю, что приключенческий роман *не* построен по архетипу волшебной сказки, хотя часто и кончается свадьбой. Во время создания предполагаемого архетипа волшебной сказки, возможно, свадьбы как сложного обряда и не существовало. Путешествия и приключения своим сознательно нарушенным рассказчиком ходом в основе имеют представление обычного пути, который может оказаться в разное время по-разному трудным.

Разные цели ставили перед собою сказочник и автор романа приключения.

Читатель в основном не знает корней искусства и в основном ими не интересуется. Более того, он не хочет предвидеть событие,



он хочет исследовать событие, задержаться на событии, переживать событие. Поэтому счастливые браки, так иронически описанные Гегелем в его «Лекциях по эстетике», история благополучных богатств, так восторженно описанная в биографиях американских миллионеров, не становятся основным материалом для искусства. Говоря в общем и целом, корабли приходят туда, куда они назначены, и привозят свой фрахт. Приключения — нарушение обычного. «Похождения» в самом названии содержат отзвук поиска, розыска, сменяющейся судьбы; все это становится элементом искусства. Искусство имеет свою направленность, и направленность эта не сводится к занятности произведения, а к задержанности рассказа. Поэтому не надо считать путь Одиссея домой обычным рейсом парусного корабля во время Троянской войны. Это не обычный путь, это история затруднений.

Теоретически говоря, разговор сводится к тому, что искусство выборочно и искусство продолжается все время, все время анализируются разные приключения в меняющемся мире.

Опыт старых структур остается, но они не повторяются, а используются, и используются сталкиваясь, отрицая друг друга.

Странно было бы думать, что именно обряд посвящения мальчика в жизнь племени, признание его мужчиной, муки, которые при этом он испытывает, пережили не только тысячелетия, но и время создания племени, ряд смен социальных формаций.

В самой жизни есть повторяемость, так как сам мир основан не на бесконечном количестве законов, и эти законы по-разному соответствуют друг другу. Электрические колебания могут соответствовать колебаниям моста, через который проходит поезд, но мост колеблется не потому, что он вспоминает об электричестве; это единство законов, а не память о законах.

Закономерности мира осуществляются в искусстве как закономерность искусства, связанного с законами сознания.