



Виктор ЖИРМУНСКИЙ

<Рец. на кн.: *Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок 1: Виктор Хлебников. Прага, 1921*>

<...>

По своим теоретическим взглядам Якобсон является крайним представителем лингвистической поэтики. Поэзия для него — явление языка: «поэзия есть язык в его эстетической функции» (с. 11)*. «Развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда когда будет создана своего рода поэтическая диалектология. С точки зрения последней, Пушкин есть центр поэтической культуры, определенного момента, с определенной зоной влияния. С этой точки зрения поэтические диалекты одной зоны, тяготеющие к культурному центру другой, подобно говорам практического языка, можно подразделить: на диалекты переходные, усвоившие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с намечающейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, — усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов, с консервативной тенденцией, центр тяготения коих принадлежит прошлому» (с. 5–6).

Предметом науки о литературе, по мнению Якобсона, являются те «приемы», которые характеризуют поэтический язык данной литературной эпохи или отдельного автора: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным героем». Между тем, продолжает он, «до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все

* Здесь и далее в данной статье в круглых скобках даются страницы рецензируемого издания: *Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок 1: Виктор Хлебников. — Прага, 1921.*

шло на потребу, — быт, психология, политика, философия». (Мысль, уже ранее высказанная М. О. Гершензоном в известном предисловии к методологическому опыту Лансона.) «Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т. д., и что последние могут естественно использовать и литературные памятники, как дефектные, второсортные документы» (с. 11).

Рядом с основным вопросом о «приёме» стоит другой вопрос — об «оправдании» или «мотивировке» приема. Но это — вопрос, по мнению Якобсона, для искусства второстепенный. Так, мир эмоций, душевных переживаний — «одно из привычайших оправданий поэтического языка, это — то складочное место, куда сваливается все, что не может быть оправдано, применено практически, что не может быть рационализировано» (с. 11). Напр., романтизм мыслился современниками «исключительно, как обновление формы, как разгром классических единств», хотя новейшая критика и говорит о романтиках, как о «пионерах душевного мира, певцах душевных переживаний» (с. 11). «Натурфилософские мистические элементы романтического художественного *credo* — лишь оправдание иррационального поэтического построения» (с. 14). По существу же поэзия не нуждается в таком оправдании своих приемов. Как эстетическая деятельность, «поэзия есть оформление самоценного, “самовитого”, как говорит Хлебников, слова» (с. 11), или «высказывание с установкой на выражение» (с. 10; курсив автора); как «изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений», «музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография — самоценного материала жеста» (с. 10). Если в науке о языке практическом все более «выдвигается изучение современных говоров», и «лишь изучение процессов живой речи позволяет проникнуть в тайны окаменелой структуры языка былых периодов» (с. 3), то для науки о поэтическом языке создается необходимость воспользоваться этим методологическим указанием. Изучая современный поэтический язык, мы непосредственно ощущаем своеобразие его приемов. «Каждый факт поэтического языка современности воспринимается нами в неизбежном сопоставлении с тремя моментами — наличной поэтической традицией, практическим языком настоящего и предстоящей данному проявлению поэтической тенденцией» (с. 4). Для поэтов прошлых эпох эти три момента должны быть искусственно воссоздаваемы исследователем. Поэтические приемы, которые в свое время казались новыми, перестают быть ощутимыми для нас в своей особенности. «Для нас стих Пушкина — штамп; отсюда естественный вывод о простоте его». «Мы склонны говорить о легкости,

незаметности техники, как о характерной особенности Пушкина». «Совсем иное для Пушкинских современников» — которые ощущали Пушкинский стих как поэтическое новшество, «как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей» (с. 4–5). Мы понимаем прошлое «под углом зрения настоящего», более того — мы «деформируем» его своими поэтическими навыками. Вот почему Якобсон обращается к изучению «современного поэтического языка», который находится еще в процессе образования. Таким он считает язык русских футуристов.

Но поэтические приемы Виктора Хлебникова служат, на самом деле, для автора настоящей работы только поводом для более общих и широких построений. Привлекая чрезвычайно обширный сравнительный материал — из поэтического и прозаического фольклора, из истории русской литературы XIX века, он дает описание и систематическую классификацию целого ряда художественных приемов, между прочим, встречающихся и у Хлебникова. Особенно интересны главы, посвященные неологизмам в области новообразования (специально «игре суффиксами» в народном творчестве и у футуристов, поэтической этимологии и так наз. «внутреннему склонению»), эвфоническим приемам (эвфонический эпитет, «звуковые повторы», «парные слова» или *Reimwörter*, которым посвящено отдельное маленькое исследование (с. 55–56), в частности, рифме (констатируется у футуристов преобладание согласного элемента над гласным, опорной согласной над замыкающей и замена точной рифмы другими, не канонизованными типами звуковых повторов). Наконец, особое внимание вызывают метафора, параллелизм, сравнение и родственные поэтические фигуры; причем как представитель лингвистической поэтики Якобсон (следуя, отчасти, примеру Потебни) уделяет много места вопросу о развертывании метафоры и параллелизма, как явлений языка, в более сложные сюжетные построения и родственной проблеме «реализации метафоры» (с. 18–23).

Из собранных в книге Якобсона разнообразных приемов поэтического языка немногое характерно специально для поэтики футуризма. По мнению автора, это прежде всего — особый способ употребления указанных приемов. В поэтическом искусстве предшественников футуризма прием обычно; имел логическую мотивировку, психологическое оправдание, у футуристов он является без мотивировки, самоценным, обнаженным. (Сходное мнение высказывает В. Шкловский о Стерне, сопоставляя его с футуристами. «Тристрам Шенди», с. 3). Так в прибакулочке типа; «Шел я, стоит избушка, зашел, квашня женщину месит...» и т. д. прием перестановки мотивирован «юмористическим применением»; в «Невском проспекте» Гоголя: «тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы...»

и т. д. он мотивируется любовным «аффектом» героя; у Хлебникова, однако, в поэме «Маркиза Дезес», где оживают вещи, а люди каменеют, тот же прием дается без всякой мотивировки (с. 14–15). Примеры «обнажения приема» у Хлебникова, собранные Якобсоном, действительно крайне многочисленны; напр., «реализация временного сдвига, притом обнаженного, не мотивированного», в рассказе «Мир с конца», который начинается со смерти героя и в ряде сцен изображает жизнь его в обратном порядке, до рождения (с. 24) и мн. др.

Любопытно отметить, что самоценный прием, «самовитое слово» является в построении Якобсона, с одной стороны, общим свойством всякого поэтического произведения, с другой — отличительным признаком. Современного поэтического языка, т. е. поэтики русских футуристов. Психологически это объясняется зависимостью самого автора от эстетики футуризма. Для нас, однако, не склонных принимать за истину основные положения этой новой эстетики, именно исторический пример футуризма обнаруживает неправильность теоретических воззрений самого автора. Понятие художественного «приема» есть прежде всего понятие телеологическое, так как предполагает обработку материала соответственно художественному заданию; уже по одному этому «слово, как таковое» (т. е. как естественный, природный факт) или «высказывание с установкой на, выражение» не может быть фактом эстетическим, художественным приемом; иными словами — предметом искусства является не «самоценное слово» («слово, как таковое»), а слово обработанное, «художественно ценное». Подчинение художественному заданию во всяком искусстве и является той мотивацией, которая служит «оправданием приема». Через единство художественного задания отдельные приемы становятся факторами «стиля» — как внутренне связанной взаимно-обусловленной системы изобразительных средств. Что такая художественная система, в конечном счете, обоснована в фактах сверхэстетических, показывает нам тот параллелизм в развитии художественных ценностей и других ценностных рядов, который обычно обнаруживает история культуры. Считать мистическое мировоззрение романтиков только «мотивировкой» иррациональной поэтики так же неправильно, как в романтической поэтике видеть «отражение мировоззрения»; оба исторических ряда — эстетический и психологический — одинаково и одновременно выражают изменение жизненного сознания, и от точки зрения исследователя, от его метода, зависит, какой ряд он признает первоначальным. Органическая же связанность обоих рядов обнаруживается тем, что известные формы одного ряда как бы требуют соответствующих им форм другого ряда: напр., мистическая лирика русских символистов пользуется теми же поэтическими приемами, как и мистическая лирика немецких романтиков. Прием

вовсе не мотивированных, т. е. художественно не оправданных, в искусстве не бывает: это не приемы, а фокусы, из которых не может сложиться органическое единство произведения искусства, всегда мотивированного некоторой внутренней телеологией. Футуризм в лице своих первых представителей был именно своеобразно болезнью искусства, распадением его целостного организма на самоценные и немотивированные приемы, и недаром из лаборатории Хлебникова, как из реторты гениального экспериментатора-физиолога, вышло не живое дитя, а недоношенный гомункул, интересный для ученого исследователя, но лишенный признаков органической жизни. Впрочем, период экспериментирования, литературных опытов, своего рода «фокусов», мотивированных исключительно желанием оттолкнуться от надоевшей и исчерпанной литературной традиции, всегда сопровождает критические эпохи развития искусства (ср., напр., *Sturm und Drang*, романтиков, символистов), как детская болезнь, пока за случайными, неорганизованными и немотивированными опытами не определится настоящая, художественно мотивированная тенденция нового искусства. Так, в творчестве Маяковского лабораторные эксперименты Хлебникова нашли свое, завершение в мотивированном, т. е. художественно закопченном и целостном произведении искусства.

Сам Яacobсон иногда как будто чувствует, что намеченный Хлебниковым путь ведет в своеобразный тупик искусства. Он заканчивает свою интересную работу следующей иронической концовкой: «На ряде примеров мы видели, как слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец даже внешнюю форму... Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точнее — поскольку налицо соответствующая установка, эвфоническому слову, к заумной речи». — Но о самом пределе характерно отмечает Хлебников: «Когда я писал предсмертные слова Эхнатена — манч, манч, они производили на меня нестерпимое действие. Теперь же я их больше не ощущаю. Отчего — не знаю».

