

В. Б. ШКЛОВСКИЙ

Воскрешение слова

Слово-образ и его окаменение. Эпитет как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуризма с приемами общего языка мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов.

Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо, образно. Всякое слово в основе — троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова — «меритель»; горе и печаль — это то, что жжет и палит; слово «enfant» (так же, как и древнерусское — «отрок») в подстрочном переводе значит «неговорящий». Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке. И часто, когда добираться до теперь уже потерянного, стертого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет.

Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и не дослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) формы перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово.

Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: «художественное» восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно). Справедливость этого «рабочего» определения легко доказать на тех случаях, когда какое-нибудь выражение из поэтического становится прозаическим. Например, ясно, что выражения «подошва» горы или «глава» книги при переходе из поэзии в прозу не изменили свой смысл, но только утратили свою форму (в данном случае — внутреннюю). Эксперимент, предложенный А. Горнфельдом в статье «Муки слова»: переставить слова в стихотворении —

Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно,
Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно, —

чтобы убедиться в том, что с потерей формы (в данном случае — внешней) это стихотворение обращается в «заурядный дидактический афоризм», — подтверждает правильность предложенного определения.

Итак: слово, теряя «форму», совершает непреложный путь от поэзии к прозе (А. Потемня. «Из записок по теории словесности»).

Эта потеря формы слова является большим облегчением для мышления и может быть необходимым условием существования науки, но искусство не могло удовольствоваться этим выветрившимся словом. Вряд ли можно сказать, что поэзия наверстала ущерб, понесенный ею при потере образности слов, тем, что заменила ее более высоким творчеством — например, творчеством типов, — потому что в таком случае она не держалась бы так жадно за образное слово даже на таких высоких ступенях своего развития, как в эпоху эпических сводов. В искусстве материал должен быть жив, драгоценен. И вот появился эпитет, который не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность; например: солнце ясное, удалой боец, белый свет, грязи топучие, дрибен дождь... В самом слове «дождь» заключается понятие дробности, но образ умер, и жажда конкретности, составляющая душу искусства (Карлейль), потребовала его подновления. Слово, оживленное эпитетом, становилось снова поэ-

тическим. Проходило время — и эпитет переставал переживаться — в силу опять-таки своей привычности. И эпитетом начали орудовать по привычке, в силу школьных преданий, а не живого поэтического чутья. При этом эпитет до того уже мало переживается, что довольно часто его применение идет вразрез с общим положением и колоритом картины; например:

Ты не жги свечу сальную,
Свечу сальную, воску ярого, —
(Народная песня)

или «белые руки» у арапа (сербский эпос), «моя верная любовь» староанглийских баллад, которая применяется там без различия, — идет ли дело о верной или о неверной любви, или Нестор, поднимающий среди белого дня руки к звездному небу, и т. д.

Постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям. В их границах творятся новые, эпитеты накапливаются, определения разнообразятся описаниями, заимствованными из материала саги или легенды (*Александр Веселовский. «Из истории эпитета»*). К позднему же времени относятся и сложные эпитеты.

«История эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании» (*Веселовский А. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1. С. 58*). Она показывает нам, как уходят из жизни все вообще формы искусства, которые так же, как и эпитет, живут, окаменевают и наконец умирают.

Слишком мало обращают внимания на смерть форм искусства, слишком легкомысленно противопоставляют новому старое, не думая о том, живо оно или уже исчезло, как исчезает шум моря для тех, кто живет у берегов, как исчез для нас тысячеголосый рев города, как исчезает из нашего сознания все привычное, слишком знакомое.

Не только слова и эпитеты окаменевают, окаменевать могут целые положения. Так, например, в багдадском издании арабских сказок путешественник, которого грабители раздели донага, взошел на гору и в отчаянии «разорвал на себе одежды». В этом отрывке застыла до бессознательности целая картина.

Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова. Они совершают путь от поэзии к прозе. Их перестают видеть и начинают узнавать. Стеклопанной броней привычности покрылись для нас произведения классиков, — мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали

их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем. Я говорю о массах. Многим кажется, что они переживают старое искусство. Но как легки здесь ошибки! Гончаров недаром скептически сравнивал переживания классика при чтении греческой драмы с переживаниями гоголевского Петрушки. Вжиться в старое искусство часто прямо невозможно. Поглядите на книги прославленных знатоков классицизма, — какие пошлые виньетки, снимки с каких упадочных скульптур помещают они на обложках. Роден, копируя годами греческие скульптуры, должен был прибегнуть к измерению, чтобы передать наконец их формы; оказалось, что он все время лепил их слишком тонкими. Так гений не мог просто повторить формы чужого века. И только легкомысленностью и нетребовательностью к своим вживаниям в старину объясняются музейные восторги профанов.

Иллюзия, что старое искусство переживается, поддерживается тем, что в нем часто присутствуют элементы искусству чуждые. Таких элементов больше всего именно в литературе; поэтому сейчас литературе принадлежит гегемония в искусстве и наибольшее количество ценителей. Для художественного восприятия типична наша материальная незаинтересованность в нем. Восхищение речью своего защитника на суде — не художественное переживание, и, если мы переживаем благородные, человеческие мысли наших гуманнейших в мире поэтов, то эти переживания с искусством ничего общего не имеют. Они никогда не были поэзией, а потому и не совершили пути от поэзии к прозе. Существование людей, ставящих Надсона выше Тютчева, тоже показывает, что писатели часто ценятся с точки зрения количества благородных мыслей, в их произведениях заключенных, — мерка, очень распространенная, между прочим, среди русской молодежи. Апофеоз переживания «искусства» с точки зрения «благородства» — это два студента в «Старом профессоре» Чехова, которые в театре спрашивают один другого: «Что он там говорит? Благородно?» — «Благородно». — «Браво!»

Здесь дана схема отношения критики к новым течениям в искусстве.

Выйдите на улицу, посмотрите на дома: как применены в них формы старого искусства? Вы увидите прямо кошмарные вещи. Например (дом на Невском против Конюшенной, постройки арх. Лялевича), на столбах лежат полуциркульные арки, а между пятами их введены перемычки, рустованные как плоские арки. Вся эта система имеет распор на стороны, с боков же никаких опор

нет; таким образом, получается полное впечатление, что дом рассыпается и падает.

Эта архитектурная нелепость (не замечаемая широкой публикой и критикой) не может быть в данном случае (таких случаев очень много) объяснена невежеством или бесталанностью архитектора.

Очевидно, дело в том, что форма и смысл арки (как и форма колонны, что тоже можно доказать) не переживается, и она применяется поэтому так же нелепо, как нелепо применение эпитета «сальная» к восковой свече.

Посмотрите теперь, как цитируют старых авторов.

К сожалению, никто еще не собирал неправильно и некстати примененные цитаты; а материал любопытный. На постановках драмы футуристов публика кричала «одиннадцатая верста», «сумасшедшие», «Палата № 6», и газеты перепечатывали эти вопли с удовольствием, — а между тем ведь в «Палате № 6» как раз и не было сумасшедших, а сидел по невежеству посаженный идиотами доктор и еще какой-то философ-страдалец. Таким образом, это произведение Чехова было притянута (с точки зрения кричавших) совершенно некстати. Мы здесь наблюдаем, так сказать, окаменелую цитату, которая значит то же, что и окаменелый эпитет, — отсутствие переживания (в приведенном примере окаменело целое произведение).

Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства. Когда-то говорили друг другу при встрече: «здравствуй» — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу «асте». Ножки наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины «Петербургского общества художников», скульптуры Гинцбурга — все это говорит нам — «асте». Там орнамент не сделан, он «рассказан», рассчитан на то, что его не увидят, а узнают и скажут — «это то самое». Века расцвета искусства не знали, что значит «базарная мебель». В Ассирии — шесть солдатской палатки, в Греции — статуя Гекубы, охранительницы помойной ямы, в средние века — орнаменты, посаженные так высоко, что их и не видно хорошенько, — все это было сделано, все было рассчитано на любовное рассматривание. В эпохи, когда формы искусства были живы, никто бы не внес базарной мерзости в дом. Когда в XVII веке в России развелась ремесленная иконопись и «на иконах появились такие неистовства и нелепости, на которые не подобало даже смотреть христианину», — это означало, что старые формы уже изжиты. Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось;

и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.

Когда в припадке нежности или злобы мы хотим приласкать или оскорбить человека, то нам мало для этого изношенных, обглоданных слов, и мы тогда комкаем и ломаем слова, чтобы они задели ухо, чтобы их увидали, а не узнали. Мы говорим, например, мужчине — «дура», чтобы слово оцарапало; или в народе («Контора» Тургенева) употребляют женский род вместо мужского для выражения нежности. Сюда же относятся все бесчисленные просто изуродованные слова, которые мы все так много говорим в минуту аффекта и которые так трудно вспомнить.

И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание. Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как «Биржевку». Он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность непременным требованием поэтическому языку. История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии — это не язык понятный, а язык полупонятный. Так, дикари часто поют или на архаическом языке или на чужом, иногда настолько непонятном, что певцу (точнее — запевале) приходится переводить и объяснять хору и слушателям значение им тут же сложенной песни (А. Веселовский. *«Три главы из исторической поэтики»*; Э. Гроссе. *«Происхождение искусства»*).

Религиозная поэзия почти всех народов написана на таком полупонятном языке. Церковнославянский, латинский, шумерийский, умерший в XX веке до Рождества Христова и употреблявшийся как религиозный до третьего века, немецкий язык у русских штундистов (русские штундисты долгое время предпочитали не переводить немецкие религиозные гимны на русский язык, а учить немецкий. — Достоевский Ф. *«Дневник писателя»*).

Я. Гримм, Гофман, Гебель отмечают, что народ часто поет не на диалекте, а на повышенном языке, близком к литературному; «песенный якутский язык отличается от обиходного приблизительно так же, как наш славянский от нынешнего разговорного» (Короленко, «Ат-Даван»). Арно Даниель с его темным стилем, затрудненными формами искусства (*Schwere Kunstmanier*), жесткими (*harten*) формами, полагающими трудности при произнесении (*Diez, Leben und Werk der Troubadours. S. 285*), *dolce stil nuovo* (XII век) у итальянцев — все это языки полупонятные, а Аристотель в «Поэтике» (гл. 23) советует придавать языку характер иноземного. Объяснение этих фактов в том, что такой полупонятный язык кажется читателю, в силу своей непривычности, более образным (отмечено, между прочим, Д. Н. Овсяннико-Куликовским).

Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: «По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего». Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими.

Пути нового искусства только намечены. Не теоретики — художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим суждено достижение, — но у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы. Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию, как введена была в поэзию в первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке.

Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого — например, у символистов, — но только случайно, — уже большое дело. И оно сделано будетлянами.

