

Виктор Шкловский

Из «Повестей о прозе»

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84
Ш66

Ш66 **Шкловский В.**
Из «Повестей о прозе» / Виктор Шкловский – М.: Книга по Требованию, 2012. –
58 с.

ISBN 978-5-4241-3365-7

Книга «Повести о прозе. Размышления и разборы» вышла в двух томах
в 1966 году. В настоящем томе печатается вступительный раздел.

ISBN 978-5-4241-3365-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Виктор Борисович Шкловский
Из «Повестей о прозе»

Вступление

Мою книгу теперь надо начать так: все короче автор рассчитывает свои планы, короче становятся даже маршруты его прогулок.

На улицах он иногда поет песни, которые прохожим кажутся не менее странными, чем лепка карнизов комнат в старых домах, пошедших на слом и уже разрезанных строителями.

Много у него в телефонном списке вычеркнутых имен, а было время, когда он все записывал новые номера.

Прежде он ходил не уставая – теперь устает не ходя.

Разливаются реки, сравнивая одним зеркалом луга с оврагами. Дымный, медленно расплывающийся след реактивных самолетов отражается в новых морях.

Выросли новые леса, новые берега, новый мир.

Значит, надо для самого себя передумать те слова, которые были наспех брошены веселым, опрометчивым молодым человеком.

Начал я писать в начале этого века, споря с символистами, настаивая на значении прямого анализа стихов и прозы, оспаривая приоритет второго ассоциативного ряда, борясь за прямое воздействие стиха.

Спорил со Спенсером, Махом и Авенариусом, не зная, кто они такие по общей их философской системе.

Потому спорил, что не был согласен с их мнениями, которые проникали даже в учебники: будто искусство основано на экономии сил, – это предположение тогда очень многим нравилось.

Прошло время, и вот я уже писал, что «искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города». Напечатан этот фельетон был в советской газете «Жизнь искусства» после Октября и назывался «Уля, уля, марсиане!». Потом я перепечатал его в 1923 году в книге «Ход коня».

Я спорил тогда о цвете флага, не понимая, что флаг этот уже определял искусство. Виноват я один, потому что все остальные работники тогдашнего Опояса – Общества по изучению поэтического языка – были целиком с Октябрьской революцией.

Но не надо, даже говоря о себе самом, сохранять одни только ошибки человека, который ошибался, но умеет мыслить.

Я очень хочу писать обстоятельно и готов даже в пейзажах отдельно описывать облака, край неба, лес, корни леса и потом траву.

Но это для меня очень трудно. Я видал на отмелях разных морей птиц перед отлетом, видал я их в тогда далеких краях, на Урмийском озере, на пустынном Балхаше, к которому не было тогда железной дороги, но больше всего я их видал и чаще всего их наблюдал солнечными и дождливыми осенями на берегах Черного и серого Балтийского морей.

Птицы строились и перестраивались, как костяшки на счетах, взлетали в небо, поворачивались, перестраивались сложными сетками и снова возвращались на влажные отмели.

Прошло время, более десятка тысяч раз встало солнце, пятьдесят раз прошел

весь ряд смены времен года, и теперь есть люди на Западе, которые и моими словами хотят спорить о значении моего флага, над моей крепостью, в моем городе.

Не буду настаивать на приоритете в ошибках и неточностях.

В книге М. Рейдера «Современная книга по эстетике» приведены высказывания Джона Дьюи из книги его (1934) «Искусство как опыт».

В 1919 году я в сборнике «Поэтика» напечатал статью «Искусство как прием». В этой статье, ссылаясь на свою же брошюру (1914) «Воскрешение слова», я ввел термины «ви?дение» и «узнавание». Эти термины были приняты в тогдашнем литературоведении.

В старой моей книге «О теории прозы» (издательство «Федерация», 1929) в указателе сказано: «Ви?дение – цель устранения, признак художественного восприятия, в противоположность «узнаванию» вещи».

Я думаю, что термин «узнавание», который так широко применялся русскими формалистами, мог попасть Джону Дьюи через целый ряд передач. Возможно, Джон Дьюи пришел к похожему термину самостоятельно. Во всяком случае, я не виновен в заимствовании.

Дьюи пишет:

«В узнавании мы прибегаем, как к стереотипу, к какой-то заранее созданной схеме. Некоторые детали или расположение деталей служат ключом к простому отождествлению». Дальше Дьюи пишет:

«Простое узнавание удовлетворяется, когда наклеиваются этикетки, или ярлыки, «соответствующие» обозначаемому, нечто такое, что служит цели, внешней акту осознания, подобно тому как комиссионер опознает товары по образцам».

Узнаванию Дьюи противопоставляет эстетическое восприятие, причем он утверждает: «Чтобы воспринимать, зритель должен *творить* свой собственный опыт».

Но ведь узнающий человек именно и узнает на основании своего опыта: «узнавание» – это и есть отнесение этой вещи к ряду вещей, уже известных по опыту.

Эмоциональность также не отличает узнавание от каких-то других форм, в том числе и от «эстетического» (по Дьюи) восприятия.

«Узнавание», например, может напугать; недаром говорят, что у страха глаза велики.

Итак, узнавание может быть эмоциональным.

Поэтому меня не могут удовлетворить замечания Дьюи. Дело в другом.

Искусство живет во вражде с музами – скажу я.

Музы, как сирены, заманивают в избитые берега.

Крепи себя к мачте своего корабля.

Плыви мимо, к будущему, которое любишь.

Иду вперед. Смотрю на звезды, они обновлены для меня долгим к ним невниманием.

Меня на Западе упрекают в измене самому себе и принимают мое наследство.

Я должен стоять прямо, но так стоит только колос, из которого вытекло зерно, должен стоять на одном месте, как стоит кол, вбитый в землю. Не менять своей позиции, как скелет в могиле.

А я хочу изменяться, потому что не устал расти.

Буду говорить об этом сегодня, потому что кто знает, будет ли мой завтрашний день? Помню старика латиниста Ивана Михайловича Дореомидова. Бородатый старик в вицмундире читает стихи.

Много ли зим нам отмерил Юпитер,
Или это последняя, что разбивает волны
о противоположащие скалы?

Зимы легли на зимы, как страницы на страницы в уже прочитанной, закрываемой книге.

Книга легла на книгу. Их связываю в пачки.

Вот снова пал поздний снег. Пала зима на оцинкованные, новые, против лежащие крыши новой Москвы.

Оживают старые строки. Вспоминаю высокого человека, которого звал Володей, с ним гулял я по набережной Невы, с ним смотрел на низкие, как будто утопленные в Неву, стены Петропавловской крепости.

Тот человек своим памятником смыкает кольцо, окружающее центр Москвы. Он хотел растоптать свою душу, чтобы она была большая, и окровавленную душу дать как знамя.

Цвет знамени в поэзии значит все. Цвет знамени – это цвет души, а так называемая душа имеет и второе свое воплощение – искусство.

Попробую записать то, что думаю сейчас. Для пишущих и мыслящих и для идущих нет отречения, но они отрицают то место, откуда ушли.

Заново хочу определить для себя путь искусства, кажущееся его повторение, его отношение к действительности и в том числе и борьбу за цвет знамени, за эмоции и за так называемую душу.

Главное для меня – разделить то, что в искусстве продолжается, от того, что в нем появляется заново.

Приведу пример. С полярных скал медленно сползает, чертя камень и унося за собою валуны, наращивая на себя пласты, ледник. Он входит в холодную воду, омывается ею, а она подымает его и отламывает снизу вверх, так, как женщины отламывают ветку. Плывет кусок ледника, теплые ветры обтачивают его сверху. Он плывет, вступает в синие воды теплого течения. Семь частей его под водой; одна, сверху, обтачивается ветром и солнцем. Теплая, синяя вода медленно снизу облизывает айсберг, пока он плывет и плывет, странствуя к югу.

Теплое течение все время обтачивает его, и вот он переворачивается через себя.

То, что было верхом, стало низом, переместились все слои. Ледник плывет дальше. Это и тот же самый ледник, но и другой – перевернутый.

Пусть и не так изменяется в искусстве значение отдельных его составных частей, но они переосмысливаются еще сложнее, приходя в новые взаимоотношения, выражая новое содержание.

Я надеюсь, что, может быть, отдельные мои наблюдения пригодятся будущим исследователям и некоторые построения (переосмысленные) окажутся живыми.

К. Маркс в книге «К критике политической экономии» писал: «В отличие от других архитекторов, наука не только рисует воздушные замки, но и возводит отдельные жилые этажи здания, прежде чем заложить его фундамент».

Я стар и долго смотрел; жил в конце прошлого века, в этом веке вижу, как переворачиваются ледяные горы, как изменяются размеры вселенной, как

убыстряется история.

Сердце мое повернулось.

Книга моя отрывиста; льдина плывет в океан.

1958 – 1965

Законы сцепления

Язык и искусство

Функции языка в деятельности человечества различны.

Во-первых, язык – это средство связи между людьми, средство общения – коммуникации; во-вторых, язык – это форма мышления, орган образования мысли, как говорил В. Гумбольдт. Об этой, второй роли языка писал А. Потебня:

«Язык есть необходимое условие мысли отдельного лица, даже в полном уединении, потому что понятие образуется только посредством слова, а без понятия невозможно истинное мышление».

Слово в человеческом сознании заменяет предмет, выражая понятия.

Таким образом, слово как бы вытесняет предмет, как бы становится между сущностью предмета и нашим сознанием. С этой точки зрения наука – дитя слова, это одно из явлений человеческого сознания, выраженное языковой системой.

И. П. Павлов занимался специально вопросом об отношении второй сигнальной – словесной – системы к первой системе, при помощи которой организм сносится с окружающим миром только посредством тех впечатлений, которые он получает от каждого отдельного раздражения.

Павлов 4 декабря 1935 года, на одной из «сред», говорил:

«Надо сказать еще следующее о чрезвычайной сложности второй сигнальной системы, словесной системы. Она принесла человеку чрезвычайную выгоду. Вот почему она стала как бы господином над первой сигнальной системой. Благодаря отвлечению, этому особому свойству слова, которое дошло до большей генерализации, наше отношение к действительности мы заключили в общие формы времени, пространства, причинности. Мы ими прямо пользуемся, как готовыми для ориентировки в окружающем мире, не разбирая часто фактов, на которых основана эта общая форма, общее понятие.

Именно благодаря этому свойству слов, обобщающих факты действительности, мы быстро учитываем требования действительности и прямо пользуемся этими общими формами в жизни».

Но нормальный человек пользуется второй сигнальной системой так, что она постоянно и правильно соотносится с первой сигнальной системой. Механизм словесного мышления проверяет себя внешними сигналами. Если выключить внешние впечатления и как бы погрузить сознание в состояние сна, то отрезается соотношение с первой системой.

То, что получило название на Западе «поток сознания», то, что печаталось без знаков препинания, представляет собой вторую систему, не соотносенную с первой, как бы фиксацию невротического состояния.

Язык дает нам возможность производить сложные построения. Повторяющийся результат этих построений закрепляется в мышлении именно потому, что дает реальный результат; так многоприменимость формул волновых движений является не результатом произвольного, искусственного сведения многообразий явлений внешнего мира к каким-то системам, а отражением общности законов этого мира.

Язык оказывается своеобразным прибором мышления, который позволяет человеку не возвращаться все время непосредственно к предметам:

«...в языке, – формулирует Ленин в «Философских тетрадах, – есть только *общее*».

Язык сводит частное к общему. С этим согласны все, но из этого же происходит другое явление: автоматизм языка.

Югославский языковед Ф. Микуш пишет в статье «Обсуждение вопросов структурализма и синтагматическая теория»: «Под языком понимается система автоматизированных знаков и приемов, приобретенных в результате практики и непосредственных социальных контактов каждого члена коллектива».

Язык – наш способ оперировать понятиями, взятыми из действительности, он наше оружие, наш коллективный опыт, но он же ограничивает и заменяет восприятие.

Искусство основано на социальном опыте человечества. Оно существует во всей своей целостности постольку, поскольку известны его явления, но эти явления зависят сами от других.

Отдельный творец пользуется коллективным опытом как в использовании элементов, так и в использовании системы, внутри которой эти элементы входят в соотношение.

Надо помнить, однако, что вне этой системы элементы и не существуют, не являясь предметами познания, так как в мире они тоже существуют только в связи, в противопоставлении, в движении.

Об искусстве как о мышлении образами

I

В теории риторики определения образов довольно сбивчивы.

Теория риторики содержала в себе не только описания тропов, которые были противоречивы, но и первичные правила расположения материала.

Теория риторических фигур долго была частной собственностью учителей-риторов, которые не позволяли вынести сведения за пределы своей школы.

Каждый ритор имел свою теорию и, во всяком случае, свои наименования для явлений, уже отмеченных другим.

Внесение в литературную речь бытового слова, или слова областного, или научного термина может уже быть на фоне литературного языка средством изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, которое нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи.

Слово «организм» в стихах Пушкина, поддержанное рифмой «прозаизм», – глосса для стиха.

Возьмем пример тропа. Аристотель приводит случай перенесения из вида в вид: «вычерпав душу медью» и «отсекши [воды из источников] несокрушимой медью».

В первом случае душа дана как нечто вещественное, такое, которое может быть удалено, и в то же время такое, которое очевидно связано с кровью, а металл меча связан с представлением о каком-то ковше.

Во втором случае ковш, как меч, перерубает струю. Аристотель гово-

рил: «...«вычерпав душу медью» и «отсекши несокрушимой медью», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба [эти слова] значат «отнять» что-нибудь».

В метафоре используется смысловое совпадение для создания смысловой разности.

Метафора основана на сходстве при несходстве.

Троп называли также «схемата». Первый смысл этого слова – отработанные гимнастические и спортивные движения, проверенные в своем применении.

В общем, как формулировал Квинтилиан (VIII): «Троп есть такое изменение собственного значения слова или словесного оборота в другое, при котором получается *обогащение значения* (подчеркнуто мной. – В. III.). Как среди грамматиков, так и среди философов ведется неразрешимый спор о родах, видах, числе тропов и их систематизации».

Все определения фигур основаны на большом опыте, в то же время они сбивчивы именно в силу конкретности и стремления авторизовать свою характеристику определенной ораторской фигуры.

В одной метонимии различалось бесчисленное количество видов и названий. Риторические фигуры чрезвычайно точно определялись, отделялись друг от друга и тут же снова сливались: оказывалось, впрочем, что метонимия, которая как будто состоит в замене одного названия предмета другим, например, названия предмета именем изобретателя, имеет сходство с синекдохой. Синекдоха – соподразумевание – это такой вид тропа, в основании которого лежит отношение части к целому.

Поэты – и в их числе Пушкин – отстаивали право поэзии на троп.

Посмотрим, что такое поэтическая синекдоха.

В «Евгении Онегине» Пушкина современников поразило описание ночи. Пушкин писал в полустроке:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

Критик выразил ироническую надежду, что, может быть, у этого вновь явившегося героя будет больше характера, чем у прежних героев. Между тем, «жук жужжал» всего вернее можно было бы прописать в поэзии не как нового героя, а как синекдоху. Одной чертой была характеризована ночь. Так тихо, что выделяется жужжание жука, оно и звук струящейся воды создают представление о безмолвии.

Часть заменяет целое и выражает его, вызывает его собой.

Можно сблизить с метафорой загадку, считая ее особым видом тропа.

Аристотель в «Риторике» писал, указывая ощущение истинности нового познания при восприятии явлений и искусств:

«Большая часть изящных оборотов получается с помощью метафор и посредством обмана слушателя: человеку становится яснее, что он узнал что-нибудь новое, раз это последнее противоположно тому, что он думал; и разум тогда как бы говорит ему: «Как это верно! а я ошибался».

Человеку сообщают об известном то, что он сам не знал. Черты известного переставляются, но как бы в беспорядке, причем этот беспорядок является новым порядком.

Старый порядок очень часто не логичный, а только привычный. Уже одно

нарушение его обновляет предмет.

Всем известно, как любит народное искусство загадки.

Гегель писал про загадку:

«(а) *Первым* отправным пунктом при придумывании загадки является, следовательно, знаемый смысл, ее значение.

(б) Но затем *вторым* этапом является подбор отдельных характерных черт и свойств в знакомом нам раньше внешнем мире, которые, как это бывает в природе и вообще во внешнем, лежат друг вне друга, рассеянно; подобранные черты и свойства располагаются вместе придумщиком таким образом, что благодаря их диспаратности они тем больше удивляют нас».

Для Гегеля загадка как бы шутка, в которой признаки предмета разбросаны. Гегель пишет: «Понимаемая таким образом загадка представляет собой сознательную шутку символики, подвергающую испытанию остроумие и комбинационную способность, шутку, имеющую своим результатом то, что способ изложения ее, ведя к разгадке загаданной комбинации, разрушает сам себя».

Но мы знаем, что загадки бывают и серьезные.

Сфинкс в греческой мифологии уничтожал тех, кто не мог разгадать загадку.

То, что говорит мудрец Тиресий, тоже загадки, и его разговор с Эдипом – это обмен трагическими загадками.

Разум, проверяя загадку, как бы учится на загадке воспринимать предмет. Загадка, как и метафора, поправка к обычному восприятию предмета, к обычному расположению признаков, по которым явление узнается.

Эффект загадки – усиление ощущения; в результате разгадывания мы как бы переживаем, пересматриваем вновь нам известное.

Поэтому так распространены загадки эротические.

В эротических загадках налицо вытеснение непристойного образа пристойным, причем первый образ не уничтожается и даже не подавляется, а обостряется тем, что эротический объект не называется, а метафоризируется, как бы не узнаваясь.

В русском фольклоре на таком неузнавании основан целый ряд сюжетов. Так, в «Заветных сказках» сказка «Стыдливая барыня» вся основана на назывании предметов не своим именем, как бы на игре в наивность.

Такие же сказки встречаются у Ончукова и в белорусских сказках Романова.

Такой способ построения сюжета на неузнавании – свойство не только фольклора.

Боккаччо применил его в своих новеллах, сохранив всю реалистичность обстановки.

Ряд новелл «Декамерона» представляет собой как бы развертывание загадок-метафор эротического содержания, но тут надо говорить не о метафорах, а о пересматривании старого при помощи почти прямого произнесения того, о чем прежде только шептали.

Эвфемизм не столько способ говорить пристойно, сколько способ говорить непристойности, не столько скрывая их, сколько обостряя.

Очень обычно в литературе изображение эротических объектов как чего-то такого, что увидено впервые и как бы не узнано. Например: носильщик попадает к трем девушкам, которые странным способом обучают его говорить пристойно, а не гадко. Место, которое я здесь не процитирую, находится в «Тысяче одной