

Т.Д. Венедиктова

РАЗГОВОР РОМАНА ОСИПОВИЧА ЯКОБСОНА С «ВОРОНОМ»

В статье рассматривается работа Р. Якобсона «Язык в действии» (1949), интересная с точки зрения становящегося в ней представления о коммуникации как о «многосложном», полифункциональном процессе, в котором передача человеческого опыта обеспечивается косвенностью речи. Интерес представляет выбор объекта анализа («Ворон» Э.А. По), его интерпретация, использование фигуры американского поэта-аналитика в качестве имплицитной ролевой модели.

Ключевые слова: коммуникация, поэтическая функция, перформативное использование языка.

«Как поэт и математик, он должен обладать способностью к логическим рассуждениям, а будь он всего только математиком, он вовсе не умел бы рассуждать логически...»

Э.А. По. Похищенное письмо

«Вы, значит, не верите Якобсону? А я верю...»

*Реплика из дискуссии по докладу,
ставшему основой данной работы*

Роман Якобсон был неравнодушен к творчеству Эдгара Аллана По и к разбору строк из «Ворона» обращался не раз, приводя их как образец доминирования в речи поэтической функции, ярко выраженной связи звучания и значения (хрестоматийный пример – в статье «Лингвистика и поэтика»). Демонстрация получалась *более чем наглядной* и «чуть-чуть слишком очевидной», как выражался хитрый сыщик Дюпен в «Похищенном письме» применительно к ситуации, где под проблемой явной может скрываться

невидимая для поверхностного взгляда многослойность. С одной стороны, только глухой не расслышит в стихах По звукового символизма, – традиционно именно он пленяет широкого читателя и вызывает скептические реакции знатоков (Т.С. Элиот, например, на этом основании сравнивал По с вульгарным нуворишем, назавшим на каждый палец по богатому перстню). С другой стороны, яacobсоновская трактовка лингвистического факта нередко заключала в себе прекрасную избыточность, подразумевая более широкий круг проблем. Исследовательский импульс обычно по-разному воплощается в строго научном и в философско-поэтическом тексте, но... к какому дискурсу скорее принадлежит такая, например, формулировка: «В “Вороне” мы напрямую соприкасаемся с таинственностью идеи, воплощенной в материи звука, с тайной слова, лингвистического знака, Логоса, – тайной, требующей прояснения»?¹

Динамика мысли, ищущей, становящейся, чуткой к возможностям прорыва на новые территории, ощутима в небольшой работе под названием «Язык в действии» («Language in Operation»)². Она была написана в 1949 г. и предполагалась как введение к несостоявшейся в итоге книге «Звук и смысл»; впервые была опубликована по-французски в 1964 г. в сборнике памяти А. Койре. С учетом исходного предназначения статьи несколько странной кажется ее сосредоточенность на единственном стихотворении. Сам по себе разбор текста, разумеется, великолепно профессионален, но дисциплинарная его «приписка» определяется с трудом³. Привлекается литературный контекст, ссылки на рукописные варианты, переписку и эссеистическую прозу По, биографические и критические работы о нем, – но вряд ли анализ можно назвать историко- или теоретико-литературным. Но и последовательно лингвистическим – при всей впечатляющей виртуозности работы со звуковым и семантическим составом текста – его тоже не назовешь. Узость предметной фокусировки оборачивается проблемой широтой. *Как будто* речь идет о По – буквально, от первой строки (эпиграфом служит цитата из «Ворона») до последней (заключительная авторская фраза завершается опять-таки цитатой из «Философии творчества»). Однако в небуквальном, но более весомом смысле речь – о другом. Разбор поэтической техники, утверждает сам автор, если не на первой, то на второй странице, служит поводом к размышлениям о природе человеческой коммуникации.

Коммуникация, по Яacobсону, становится проблемой в той мере, в какой начинает пониматься как нечто иное, чем перенос

некоторого объема информации от адресанта к адресату, – как «нечто совсем непохожее на банальную модель речевой цепочки, графически представляемую в учебниках: А и Б разговаривают лицом к лицу, так что воображаемая дуга исходит из мозга А через рот, чтобы попасть через ухо в мозг Б, и оттуда через его рот обратно в ухо и мозг А» (51). Собственную работу Якобсон характеризует как «исследовательскую вылазку в самое сердце речевой коммуникации» (61), для чего поэзия избирается как наиболее подходящий и благодарный материал. Своеобразие поэтического творчества По опять-таки связывается с его особой отвагой и дерзостью в коммуникативном эксперименте.

Важно учесть, что все это пишется в пору, когда в ходу относительно простые семиотические модели коммуникации, безразличные к литературе и эстетике, а в англо-американском формализме, так называемой «новой критике», безраздельно господствует сильное убеждение в том, что поэзия и коммуникация – вещи несовместные. Авторитетнейший А. Тейт, тоже, кстати, знаток творчества По, с пафосом утверждал, что использование поэзии для «передачи идей и чувств» есть нелепое заблуждение, нередко благонамеренно-наивное в своем происхождении, но в целом пагубное для искусства. Средством коммуникации может выступать лишь язык общий, массовый, т. е. непоэтический и антипоэтический: его пользователей интересует трансляция стереотипных представлений и «аффективных состояний», отнюдь не их интеллектуализация посредством рефлексии, не привнесение в них порядка и формы посредством слова, – с чего, собственно, и начинается искусство⁴. На этом фоне предлагаемая Якобсоном постановка научной задачи – исследовать тайну коммуникации через тайну поэзии (а ее самое через природу взаимодействия звука и смысла) – не могла не выглядеть полемично. Он, впрочем, не подчеркивает это, а просто постулирует вслед за По: «цель должно достигать средствами наиболее пригодными для ее достижения». В данном случае средство – поэзия, а цель – построение общей и адекватной сложности предмета теории коммуникации.

По ходу предпринимаемой «исследовательской вылазки» читатель получает целую россыпь наблюдений, ассоциаций, продуктивных гипотез, но... выводы нигде не формулируются в явном виде, а в той мере, в какой формулируются, сводятся к общим положениям о том, что коммуникация – сложно устроенный процесс, определяемый многофункциональностью и глубинной двойственностью (*underlyingduality*) и сопровожда-

емый разного рода «напряжениями» (tensions) между ожидаемым и неожиданным, предсказуемостью и неопределенностью, единством и вариативностью, постоянством и изменчивостью и др. Загадочность изучаемого явления, таким образом, не снижается, а даже усугубляется предпринятым анализом. Это отчасти оправдано тем, что последняя страница статьи должна (была) оставить нас у начала большой книги, – разведывательная прогулка или бросок (еще и так можно перевести слова *exploratoryally*) могла лишь предварить полномасштабную операцию по завоеванию смысла. Масштаб операции, впрочем, таков, что – не втиснуть ни в очень объемный, ни даже в пожизненный труд.

Можно предположить, что базовую риторическую стратегию Якобсон «заимствует» у По: тот выступает и объектом исследовательского внимания, и собеседником, а в чем-то и ролевой моделью. В «Вороне» герой формулировал все более обширные и важные для себя вопросы в расчете на заранее известный ответ, таким образом снова и снова сдвигая контексты интерпретации, а заодно и значения повторяющегося слова «Nevermore». Так и в статье Якобсона любимая идея о преобладании в поэзии поэтической функции повторяется несколько раз, но повтор важен не сам по себе, а в связи с вопросами о природе коммуникации, знания, творчества, человеческой субъективности, которые имплицитно, трактуются косвенно. В статье, как и в стихотворении, возникает богатый эффект внутреннего диалога, двойного течения смысла, суггестивности, неопределенности и даже неожиданности вновь возникающих контекстов и подтекстов. Всего этого в строго научном тексте мы обычно не предполагаем и в общем имеем право проигнорировать. Например, редакторы англоязычного сборника, в который включена интересующая нас статья, ее основное содержание резюмировали, ориентируясь именно на «верхний» смысловой слой: «Статья... исследует тесную взаимосвязь звука и значения, которой определяется целостность поэтического сочинения. В анализе “Ворона” Э.А. По раскрывается важность рефрена “Nevermore”, определяющего для звуковой текстуры и тематики стихотворения, что поддерживается собственным свидетельством поэта о его сочинении»⁵. С этим кратким изложением трудно спорить, но нас в якобсовском тексте будет интересовать не «что», а «как» – форма, стилистика изложения. Именно они, как кажется, приоткрывают дверь в лабораторию мысли, в которой мы и попробуем оглядеться по мере сил.

Лингвист «в поле»:
объект находит исследователя

Завязка размышления над текстом По происходит в знаменательное отсутствие того, с чем «нормальный лингвист» привык работать: текста в рукописной или печатной версии, книги, буквы. Статья начинается в манере бытового рассказа: «Недавно в поезде я случайно услышал обрывок разговора. Мужчина говорил молодой женщине: “Тут по радио давали ‘Ворона’. Старую запись одного лондонского актера, который давно уж умер. Слышали б вы его *Nevermore*”».

Читатель, помнящий знаменитое стихотворение (о нем уже напомнил эпиграф к статье – «Каркнул Ворон: “*Nevermore*”»), скорее всего, отзовется на смысловую рифму, отсылающую к началу «Ворона»: «Как-то ночью в час угрюмый... <я>... очнулся вдруг от звука» (*здесь и далее пер. М. Зенкевича*). В «Вороне» герой слышит звук/стук, весть откуда донесшийся, и принимается его интерпретировать: может, гость стучится запоздалый? может, ветер играет ставней? То же и Якобсон, выступающий в сцене, им моделируемой, сразу в двух ролях: обыкновенного пассажира и ученого. Сквозь железнодорожный шум как бы случайно доносится и схватывается слухом фрагмент чужого разговора. Он ничем не примечателен, – разве только тем, что содержит в себе однословную цитату, а цитата отсылает к поэтическому тексту. Возможно, – и не к тексту, а к версии его исполнения, звучанию в радиозаписи (может быть, особому тембру голоса актера? или неповторимости интонации?). Смысл, то ли заключенный в самом слове, то ли ассоциированный с его предыдущим использованием, одновременно восстанавливается и становится наново в ситуации общения: «Незнакомец прибег к литературной цитате, которая, по-видимому, намекала на некий эмоциональный опыт, общий для него и его собеседницы» (50).

Точка предполагаемого смыслопорождения как раз и привлекает внимание лингвиста (или антрополога?), путешествующего инкогнито. Из этой точки он тут же выстраивает воображаемую пунктирную линию сквозь пространство и время. «Уже покойный британский актер выступил первопосылателем сообщения, адресованного “любому, кто готов услышать”. Но он, в свою очередь, всего лишь воспроизвел литературное сообщение Эдгара Аллана По от 1845 года. Более того, сам американский поэт делал вид, что всего лишь воспроизвел признания “влюбленного, стенающего по умершей возлюбленной” – может быть, самого поэта, а может быть,

другого человека, реального или воображаемого. Внутри этого монолога слово *nevermore* приписано говорящей птице с дальнейшим пояснением, что ворон это слово *затвердил*, переняв его *от хозяина такого, кто под роком гнета злого избрал его привычным причитанием»* (50–51).

Итак, в фокус внимания попадает процесс переноса слова из одной рамки-контекста употребления и восприятия в другую, а именно: то, как «единственное слово последовательно приводилось в движение гипотетическим “хозяином”, Вороном, влюбленным, поэтом, актером, радиостанцией, незнакомцем в поезде и, наконец, автором, пишущим эти строки». Пунктирная линия коммуникации и здесь не думает прерываться, любая из точек предполагает следующие: написанным строчкам предстоит еще преобразоваться в печатный текст, и вот «теперь оно (высказывание. – Т. В.) входит в новую структуру – мое послание читателю этих страниц» (50).

Субъекты и инстанции, участвующие в коммуникативном «трансфере», все так или иначе виртуальны, воображаемы (независимо от степени вымысленности), и поведение их разнообразно. Иные лишь воспроизводят послание, как «хозяин», непроизвольно озвучивающий внутреннюю эмоцию, или ручная птица, способная лишь повторять заученное сочетание звуков, или записывающее/передающее техническое устройство. Иные осуществляют акт выбора – как актер, озвучивший стихотворение перед микрофоном, или редактор радиостанции, отобравший звукозапись для передачи в эфир. Еще иные, как герой стихотворения или незнакомец в поезде, приспособливают фрагмент чужой речи к собственным нуждам, сознательно, намеренно и даже изопренно используют слово-цитату. Особо ответственна роль поэта – того, кто «написал и опубликовал историю влюбленного, придумав, по-настоящему, все роли – влюбленного, Ворона и хозяина». Почти на равных с поэтом и в подчеркнуто близкой ему позиции выступает ученый, – тот, кто «заметил цитату, восстановив всю последовательность ее передатчиков и, возможно, даже досочинил роли незнакомца, радиоредактора и актера» (51). Получается, что Якобсон размышляет о По и его текстах *вместе с По и посредством его текстов*, и эффект этот еще усиливается тем, что фразы из «Ворона» и «Философии творчества» довольно вольно вплетаются в авторское аналитическое повествование, часто не закавыченные, а выделенные курсивом.

«Nevermore» – слово вне контекста (word out of context), к тому же само по себе звучное, самодостаточное, как маленькое стихотворение, – интригует Якобсона своей необыкновенной подвижностью, способностью путешествовать в историческом времени и

социальном пространстве. Стихотворение «Ворон» написано для массового потребления, – напоминает Якобсон, – сам По признавался, что писал «специально с целью распространения, и распространялось оно поистине на зависть» (51). Во фразе из письма По, которую Якобсон цитирует слегка переворачивая⁶, используются слова *gun/gunning*, заимствованные из жаргона издателей (которому в XX в. наследует жаргон кинопрокатчиков). Слова эти акцентированы и в тексте Якобсона, где получают значение более широкое: но по сути речь идет о способности текста привлекать и удерживать внимание, за счет этого расширять охват, переходить границы, одолевая препятствия, т. е. создавать «на том же месте» все новые диалогические ситуации, посредством их – новые смыслы, идентичности новых субъектов.

Это и есть коммуникация – интригующе сложный процесс передачи (*relay*) одновременно формы и смысла по «цепочке реальных и вымышленных отправителей и получателей сообщения» (51), которые своей активностью искупают в какой-то степени, преодолевают неизбежную разделенность пространством и временем.

Интерпретативный диалог Романа Якобсона со стихотворением похож на матрешку и тем исключительно выразителен: он включает в себя и рефлектирует разнообразные ситуации общения, как отображенные в анализируемом тексте, так и возникавшие или способные возникнуть по его поводу.

Разговор 1: влюбленный – ворон

Разговор влюбленного и птицы, по Якобсону, – пример «аномальной коммуникации о разрыве коммуникации как таковой» (57), т. е. о принципиальной невозможности ее в отсутствие общего контекста. Очевидно, доминирующий мотив стихотворения связан с утратой контакта: «лучезарная Линор» – увы, недоступна и безымянна. В этом – соль ситуации, настаивает Якобсон, и если сам По настаивал на важности мотива смерти («смерть прекрасной женщины!»), то не иначе, как в порядке уступки популярному вкусу (58).

В пространстве одиноких грез влюбленному являются крылатые вестники двоякого рода, можно сказать, «на выбор»: невидимые серафимы, чьи шаги «звенят», вопреки всякому правдоподобию, по ковру, несут божью милость забвения, так сказать, полного обезболивания; черный ворон, несуразно взгромоздившийся на бюст

Паллады, являет другую возможность, одновременно пугающую и влекущую. Ситуация общения с вороном абсурдна, – а Якобсон еще и заостряет абсурд иронией: куда как нелепы двуногие смертные существа, «одно без перьев, другое в перьях» (52), толкующие о вечности. Конечно, двуногое существо в перьях вообще неспособно толковать: ворон молчит до тех пор, пока его собеседник не проявит речевую инициативу, а потом только поддерживает контакт, повторяя единственное звукосочетание, которое научен воспроизводить. Так ведут себя все говорящие птицы, – Якобсон ссылается в этой точке своих рассуждений на исследования психолога Орвела Моурера, занимавшегося попугаями.

По ходу малообещающего как будто диалога происходит тем не менее знаменательная метаморфоза: случайное стечение обстоятельств трансформируется в необходимость. Черная птица слепляется «насмерть» с ореолом примысливаемых ей символических значений, и в шестнадцатой строфе «Nevermore» звучит уже не как курьез, а как роковое откровение. Разделяя эту субъективную убежденность героя, читатель в то же время не может не заметить ее искусственности: ведь убежденность эта «производится» буквально на глазах. Каждый следующий вопрос влюбленного строился навстречу уже известному ответу, – таким образом, при посредстве ворона он озвучивал тайные страхи, от меньшего к наибольшему, и тем самым сам себя подвергал манипуляции, – двигался шаг за шагом из начального состояния неопределенности (между грезой и явью, забвением и памятью) в финальное состояние гиперопределенности. В финале разрыв с утраченной Линор, оставшись непреодоленным, становится незабываемым. Ключ ворона, засевавший в сердце, – сильная метафора само-сознания человеческой конечности. Помнить о ней мучительно, но эта мука оказывается предпочтительней самозабвения. Горестное бессилие субъекта в последней строфе неотлично от полноты владения собой, – и именно из этого парадоксального состояния рождается лирический рассказ. (Стоит отметить, что подобные парадоксальные эффекты принадлежности-непринадлежности себе, пребывания одновременно и вне и внутри некоторого душевного состояния, – например, *частичного* осознания собственного безумия, – По нередко использует в так называемых «страшных» рассказах.)

Получается, что коммуникация необходима именно потому, что невозможна: воля к коммуникации определяет человека в не меньшей мере, чем ограниченность его жизни смертью. Возможно, это своего рода экзистенциальная компенсация...

Разговор 2: По – По

«Ворон» начинался со стука, т. е. возможного сигнала о приходе гостя, – эссе «Философия творчества» начинается с упоминания о письме, случайно, но кстати легшем на стол автора. В нем Чарльз Диккенс со ссылкой на Уильяма Годвина высказал мысль о возможности сочинять «в обратном порядке», придумывая сначала целостный эффект произведения и развязку, а потом уже все, предшествующее ей. Эту идею По тут же подвергает сомнению («Я не думаю, чтобы Годвин действовал в точности этим способом, да и то, что он сам об этом рассказывает, не вполне совпадает с предположением мистера Диккенса...»), а затем объявляет *небуквально верной*, т. е. верной в идеале, хотя и неосуществимой в общепринятой практике сочинительства. Для «общепринятого способа построения повествования» регрессивный ход как раз нехарактерен: большинство рассказчиков подражают уже предзаданным или привычным «фактам и действиям» и, таким образом, строят на готовом фундаменте, лишь восполняя работой воображения частные пробелы. Однако творческий жест может быть и более отважным, сильным, радикальным, – если исходит из желаемого «эффекта», оригинально и целостно вообразенного, и обратным ходом моделирует отвечающие ему сюжетное действие и тональность.

Именно такой акт *идеального* художественного миротворчества По и намерен продемонстрировать читателю, притом именно любому любопытствующему читателю. Эссе «Философия творчества» писалось, как и «Ворон», в расчете на массовое распространение: «Я часто думал, – говорится в преамбуле, – какую интересную статью мог бы написать любой литератор, если бы он захотел, то есть если бы он смог в подробностях, шаг за шагом проследить те процессы, при которых любое его произведение достигло окончательной завершенности». Экспериментальное воспоминание о творческом процессе предпринимается на материале «Ворона», где речь, как мы помним, также идет о манипуляции с воспоминанием об «утраченной Линор». По эмоциональному спектру воспоминания сильно разнятся, но в обоих случаях разворачиваются как внутренний диалог, последовательность вопросов самому себе и ответов на них.

«Перевернутая игра в вопросы и ответы типична для внутренней речи, где субъект заранее знает ответы на вопросы, которые себе задаст» (53), – обобщает Якобсон, и это относится в равной мере к диалогу внутри «Ворона» и к диалогу, которым, если верить По, автору «Философии творчества», сопровождалось сочинение этого

стихотворения. Ср., например: «тогда... я спросил себя: “Из всех меланхолических тем какая, в согласии с универсальными представлениями рода человеческого, является самой меланхолической?” Смерть – гласил очевидный ответ. “А в каких случаях, – продолжал я, – эта меланхоличнейшая из всех тем наиболее поэтична?”» и т. д.

В собеседовании поэта с самим собой удивительнее всего то, как молниеносно и с какой безупречной точностью на каждый из формулируемых им вопросов находится единственно возможный ответ: «Я сразу пришел к представлению о подходящем объеме задуманного мною стихотворения... Это сразу же навело меня на мысль... немедленно после этого явилась мысль... и здесь я сразу же увидел возможность...» и т. д. Между посылкой и выводом – что-то, похожее больше на мгновенный скачок интуиции, фаза поиска отсутствует начисто, и творческий процесс становится подобен хорошо отрепетированному акробатическому этюду. В натуральность его невозможно поверить, – особенно учитывая преамбулу, где процесс творчества характеризовался как полный мучительной неопределенности, неуверенности и противоречивости – и именно потому столь трудный для отображения «в подробностях, шаг за шагом»! Мало кто из поэтов готов допустить публику за кулисы игры воображения, – допустить, чтобы все увидели, «как сложно и грубо работает мысль, бредущая на ощупь... как сам автор постигает свою цель только в последний момент; как вполне созревшие плоды фантазии с отчаянием отвергаются ввиду невозможности их воплотить; как кропотливо отбирают и отбрасывают; как мучительно делают вымарки и вставки» и т. д. А те, кто не одержим тщеславием, слишком часто беспамятны – просто не в силах вспомнить всех капризных перипетий творческого процесса: «Как правило, идеи возникают хаотично, подобным же образом их и выполняют и забывают». Самого себя, однако, По провозглашает счастливым исключением среди своих собратьев: «Что до меня, то я не сочувствую подобной скрытности и готов в любую минуту без малейшего труда восстановить в памяти ход написания любого из моих сочинений».

Восстановление в памяти принимает вид перформанса – великолепной демонстрации того, как «работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жесткостью последовательностью, с какими решают математические задачи». Сложности, хаотичности, грубости поиска, колебаний и мук, сопутствующих выбору, нет в помине. Собственно, их и не разглядишь в уже завершеном, опубликованном тексте, который на любые расспросы отвечает единообразно и даже без интонации, – как Ворон. Отсюда спор, в котором у критиков и читателей «Философии творчества» не было, нет

и не будет согласия: признать ли торжество «последовательности и причинности» честно отображенным, восстановленным фактом или хитро спроектированным артефактом? Собственно, у По идет речь о кажимости, видимости (air of) «последовательности и причинности»⁷, и получается, что именно кажимость претендует на статус истины? Камнем преткновения для большинства критиков становится именно эта, парадоксальная и невероятная претензия.

Свою любимую мысль о несовместимости истины и поэтического вымысла По повторяет многократно, во многих произведениях – иногда в варианте жестком (как в «Маргиналиях», «Поэтическом принципе»), иногда – в мягком (как в «Философии творчества»). В последнем случае получается, что, хотя истина и противопоставлена поэзии, она может тем не менее быть в поэзию привнесена и даже «с выгодой», ибо способна «прояснить общий эффект или помочь ему, как диссонансы в музыке, путем контраста». Можно предположить, что с такую же «выгодой» может быть осуществлена и обратная операция привнесения научной, математической логики в искусство. Не стоит ли усмотреть в «Философии творчества» как раз такого рода гибрид – стихотворение в прозе, составляющее диптих с собственно стихотворением? Этот жанр сам По провозгласил теоретически невозможным, но тем азартнее штурмует его творческое воображение. Тому примером «Эврика», откровенный жанровый оксюморон, соединение «поэмы» и научного «трактата». Оксюморонность не менее ощутима в эффектных отчетах месье Огюста Дюпена о проведенных им детективных расследованиях: этот гениальный господин, alter ego своего создателя, соединял в себе достоинства серьезного ученого и поэта, а также свойства несколько более сомнительные – шутника и шарлатана⁸.

Разговор 3: Якобсон – По

Якобсон работает с текстом По на манер детектива и буквально в каждой строке обнаруживает невидимые для непрофессионального, невооруженного глаза следы ключевого слова «nevermore» – россыпи грамматических фрагментов (more, ever, no), еще более мелкие фракции, частички звучания (сочетание n+гласная, распадаемое more на корень и отдельно «гуляющий» суффикс, обнаруживаемый то здесь, то там в сравнительных формах прилагательных, и т. д.). Губные и носовые звуки сами по себе лишены значений, но, всплывая в разных сочетаниях, в конечных рифмах и внутрискрипных созвучиях, они работают на предвосхищение и неуклонное со-

бирание, производство конечного «nevermore» как формы, в которой соединяются «воспоминание и ужасное предвосхищение» (60). Смысловая функция компонентов звуковой текстуры обнажается в анализе как некая скрытая сущность, создавая эффект открытия, даже откровения. Интересно, что, описывая природу и цель осуществляемого им анализа – выявление, обнаружение, обнажение, – Якобсон использует фразу «lay bare», ассоциирующуюся с названием книжки, написание которой По считал апогеем творческих мечтаний и познавательных амбиций (своих и любого вообще человека): «Мое обнаженное сердце» – «My heart laid bare».

На основе созвучий, впрочем, возникают и «псевдоэтимологические фигуры» (60) – сближения, при всей убедительности чисто иллюзорные. Что общего между tempter и tempest? Ничего. Однако в контексте стихотворения они ведут себя как однокоренные слова – и начинают представляться нам двумя разновидностями силы зла. То же касается соседствующих Pallid и Pallas, beast и bust и т. д. Смысловая связь всякий раз выстраивается на основе звуковой близости, что иллюстрирует, конечно же, действие поэтической функции языка. Она участвует не только в семантическом сближении, но и в материализации слов и самих даже «главных героев» стихотворения. Ворон не потому уместен в данном сюжете, что черен и зловещ, – предполагает Роман Осипович, – а потому что *raven* звучит как *never* наоборот. Также и *lady* фигурирует не как реверанс в отношении романтической возлюбленной, а потому что в рифму – <eidi> – разве не слышно (60)?

Not the least obeisance *made he*; not a minute stopped or *stayed he*;
But, with mien of lord or *lady*...

Объективность слышимых и наблюдаемых глазом созвучий во всех этих случаях не отменяет произвольности ассоциаций, в итоге трудно сказать с полной определенностью, действует ли на нас доказательность научных доводов или напор поэтического внушения... Может быть, эти виды речевого воздействия не так посторонни друг другу, как нам привычно (и спокойно) думать?

По жанру «Язык в действии» точнее всего было бы определить как эссе. Налицо – эссеистическая вольность композиции, ассоциаций, стиля, построения аргументов. К разговору об Эдгаре По привлекаются Уинстон Черчилль, Эдуард Сепир, Федор Достоевский и менее известные, но столь же неожиданные фигуры. Порой автор статьи готов проигнорировать очевидное, если очевидность не согласуется с развиваемым им тезисом, – например, утверждает,

что говорящая птица, по причине выраженного автоматизма речи, «даже кажется бесполой» (52), хотя местоимения мужского рода применяются к Ворону довольно последовательно. Отдельные детали додумываются, досочиняются, – например, Якобсону (как и некоторым ранним биографам По) хочется думать, что действие «Ворона» происходит «в той мрачной комнате в верхней части Манхэттена», где жил сам поэт, хотя в самом тексте на это нет никаких указаний. С необыкновенной щедростью Роман Осипович проецирует на По собственные, самые лестные характеристики: этого поэта, читаем мы, отличает «проникновенное понимание “колес и шестеренок” словесного искусства и словесной структуры» («insight into “the wheels and pinions” of verbal art and of verbal structure”)⁹, а также «поразительная чуткость в отношении множественных функций, реализуемых одновременно в акте коммуникации» (53), способность почти безупречно осуществлять перевод речи поэтической на «мета-язык научного анализа» (56). По оценивается как единомышленник («По прав», 54), едва ли не как коллега по ученому цеху.

Зато в отношении тех (многочисленных) критиков, которые подозревают в аналитических опытах По художественную игру с читателем, Якобсон занимает позицию резкого неприятия: свою убежденность в их неправоте он высказывает решительно, но никак особенно не мотивируя, подчеркивая лишь, что «упорное недоверие к самоанализу По, подозрения в хитрой мистификации, намеренном фарсе, оскорбительном эпатаже или озорстве с целью привлечь внимание критиков совершенно невозможно понять» (55). Если сам По признавался в чем-то подобном одной собеседнице¹⁰, то такое признание не могло быть ничем иным с его стороны, утверждает Роман Осипович, кроме как утешительной данью ее дамской сентиментальности (56). В развитие и подкрепление этой идеи приводится косвенный довод биографического свойства: довольно большая цитата из письма Джорджу Эвелету, написанного По спустя несколько месяцев после смерти Виргинии. Поэт описывает ужасное состояние, в которое впал, сопереживая долгому угасанию жены: катастрофы горловых кровотоков и перемежались иллюзорными выздоровлениями, и именно эти неконтролируемые колебания между знанием неминуемого и иллюзорной, всегда преходящей надеждой рассудок отказывался выносить. «Я почти оставил всякую надежду на окончательность исцеления, пока не нашел его в *смерти* своей жены. Ее я могу перенести и переношу как подобает мужчине – но ужасное, бесконечное колебание между надеждой и отчаянием, вот чего я не мог уже более переносить

без полной потери рассудка». О чем свидетельствует эта психологическая деталь, скорее суггестивная, чем что-либо разъясняющая прямо? Jakobsonу она представляется исключительно важной для понимания природы словопользования у По и для уяснения значения «Nevermore» в поэтическом тексте. Как кажется, здесь «играет» символическая оппозиция: встреча с истиной, которая требует мужества, – и плен чувствительности, неопределенности, опасный и даже гибельный для рассудка.

Работая далее с этим главным словом, Jakobson отмечает колеблющийся характер его значений в контекстах, – и противопоставляет им значение общее, от контекста не зависящее, обусловленное самой внутренней формой слова, в которой неразрывны конец и бесконечность, отрицание и утверждение, уже бывшее и предстоящее. Метафизическая нагруженность «вызывающего оксюморона» (*challenging goxumoron*) разительно контрастирует с материальной, животной природой его двуногих «пользователей». Видимо, не случайно, – развивает далее мысль Jakobson, – это страшное и емкое слово влекло и влечет к себе поэтов (из числа современников По упоминаются Уланд и Бодлер), а обычные люди его избегают, пытаются предохраниться от грозной силы «безграничного отрицания (*unlimited negation*) при помощи клишированных околичностей: они скорее скажут – “когда рак на горе свистнет”, “после дождичка в четверг”, “когда свиньи полетят”, “когда черт ослепнет”». В ряд опасливых замещений, наряду с перечисленными идиоматическими оборотами, помещена строчка «жаме, жаме, жаме» – причитание попугая из песенки Александра Вертинского, популярной во времена молодости Романа Осиповича. Едва ли англо- или франкоязычные читатели статьи могли опознать аллюзию к дореволюционному российскому шлягеру, поэтому трудно сказать, почему и как эта деталь вообще «забрела» в текст статьи. Можно предположить, что ее присутствие мотивировано психологически – как подкрепление имплицитруемой оппозиции, обсуждавшейся в предыдущем абзаце: уклончивости, стереотипности, феминности бытового словоупотребления Jakobson склонен противопоставлять бесстрашную точность, которой предан знаток и властелин слова, будь то ученый или поэт.

Компоненты звуковой текстуры Jakobson умеет обнажить (*lay bare*) как никто, подчеркивая, что именно в них скрыта душа поэзии. Звуковая форма ассоциируется с силой, энергией, потенцией, способностью чаровать и транслировать чару во времени (ее коннотирует в тексте слово *haunt*) и способностью заражать, распространять (ее коннотирует слово *run*). Наличие в высказывании

поэтической функции делает его неисчерпаемым и «авто-мобильным», – самодостаточным и влекущим, но в то же время продуктивно несоответствующим себе, способным к движению из контекста в контекст. Коммуникации – глубоко субъективный, предсказуемо-непредсказуемый, негарантированный, но потому и возобновляемый снова и снова смылосозидательный процесс, которым движет столько же потребность передать информацию, сколько воля к установлению контакта.

Очевидно, что Якобсон как ценитель позитивного, точного научного знания, способного удостоверять законы и сущности языковых явлений, и он же как сочинитель смелых моделей и гипотез, рассчитанных, как стихи, на небуквальную реакцию «добровольного воздержания от недоверия» (*willing suspension of disbelief*), не могли во всем соглашаться друг с другом. В данном случае мы «застаем» их в диалоге, даже – споре. Спор этот напоминает о том, что «подводные течения» характеризуют движение не только поэтической мысли (об этом писал По применительно к «Ворону»), но и мысли научной.

«Язык в действии» сочинялся в городке Хантер в штате Нью-Йорк в пору, когда Роман Якобсон готовился приступить к обязанностям профессора славянских языков и литературы в Гарварде. В Гарварде ровно в то же самое время молодой Томас Кун размышлял над природой «революционной» науки, которая, в отличие от науки «нормальной», не оперирует готовой рамкой-парадигмой, не представляет заранее ответы на все возможные вопросы (не заполняет буквами клеточки для уже готовых слов, как при решении кроссворда), но пытается переобразить всю систему вопросов-ответов, продуцировать радикально новое видение предмета. И в то же самое время в университете Торонто Маршал Маклюэн раздражал коллег крайне спорными, но в чем-то неожиданно близкими Якобсону гипотезами о природе коммуникации, в том числе научной. С точки зрения Маклюэна, коммуникация – это не передача дискретных концептов, идей или чувств, но соучастие в переживании, разделение опыта, конструирование отношений. Поэтому современная (пост-романтическая и пост-символистская) поэзия как наиболее сложная, зрелая, тонко отрефлексированная форма передачи человеческого опыта, с точки зрения Маклюэна, есть «сущностный тип всякой человеческой коммуникации», через который открываются пониманию менее сложные ее виды, в том числе обусловленные новейшими технологиями. Поэтому же в современной науке, замечает Маклюэн в знаменитом письме Г.А. Иннису от 14 марта 1951 г.¹¹, так актуальны познавательные стратегии,

адресованные не статике предполагаемо универсальных законов и всеобъемлющих систем, а процессуальности, историчности: стратегии, связанные с реконструкцией опыта, «детективным» восстановлением следа. В качестве одного из первопроходцев по этой части называется, между прочим, Эдгар Аллан По.

Разговор Jakobson с «Вороном», Эдгаром По и самим собой косвенно адресован возможностям, которые вынашивала современная ему гуманитарная наука. Наверное, поэтому статья «Язык в действии» читается неровно и разнообразно: местами – кредо убежденного структуралиста, местами – этюд становящегося медиолога, местами – полет поэтического воображения. Эта эффектная и отчасти загадочная импровизация больше всего напоминает репортаж из зреющей научной революции. Впрочем, разве не было все научное творчество Романа Осиповича Jakobson перманентным революционным усилием?

Примечания

- ¹ Jakobson R. Six Lectures on Sound and Meaning. Cambridge; Mass. & L., 1978. P. 2.
- ² Jakobson R. Language in Operation / Ed. by K. Pomorska, S. Rudy. Cambridge, MA, 1987. P. 50–61 (далее в тексте номера страниц указаны по этому изданию).
- ³ Вполне вероятно, что этим отчасти и объясняется тот факт, что за полстолетия никому не пришла в голову мысль перевести статью на русский язык.
- ⁴ См. об этом: Tate A. Tension in Poetry // Tate A. The Man of Letters in the Modern World. Selected Essays, 1928–1955. L.: Meridian Books, 1955.
- ⁵ Jakobson R. Language in Literature. P. 16.
- ⁶ У По: «“The Raven” has had a great “run”, but I wrote it for the express purpose of running» (The Letters of E.A. Poe / Ed. J.W. Ostrom. Cambridge, MA, 1948. Vol. 2. P. 287).
- ⁷ В «философии творчества» мы читаем: «It is only with the *dénouement* constantly in view that *we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation*, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention». Любопытно, что в существующих русских переводах (В. Рогова, А. Георгиева и В. Чередниченко) интересующий нас фрагмент фразы звучит единообразно: «...мы сможем придать сюжету необходимую последовательность или причинность» (см.: По Э.А. Ворон. М.: Наука, 2009. С. 134); важный, как кажется, акцент на иллюзорности рационализации при этом ослабляется, почти перестает считываться.
- ⁸ В «Убийствах на улице Морг» мысль о том, что в монологах-моноспектаклях, предлагаемых нам Дюпеном в порядке разъяснения его творческих догадок,

присутствует то, «что французы называют *charlatanerie*», высказывается повествователем, – она, правда, отмечается как недостойная, но вездливый читатель может найти в тексте немало аргументов в ее пользу.

- ⁹ Характерный (для статьи в целом) пример монтирования цитаты из По в собственную фразу.
- ¹⁰ Якобсон имеет в виду Сьюзен Арчер Телли Вайсс, ее известные воспоминания 1877 г., связанные с «Философией творчества»: «Обсуждая “Ворона”, мистер По уверял меня, что обнародованная трактовка метода этого сочинения не была искренней и что он не предполагал, что ее таковой воспримут... Он предложил эту трактовку единственно как оригинальный эксперимент и был удивлен и развеселен тем, что ее с такой готовностью приняли как добросовестное утверждение» (цит. по: *По Э.А.* Указ. соч. С. 379).
- ¹¹ McLuhan – Innis Letter March 14 1951 [Электронный ресурс] // McLuhan on Maui. URL: <http://www.mcluhanonmaui.com/2011/04/mcluhan-innis-letter-march-14-1951.html> (дата обращения: 12.03.2015).