

УДК 82.0

МЕЖДУ ФЕНОМЕНОЛОГИЕЙ И ФУТУРИЗМОМ: ПОЭТИКА РОМАНА ЯКОБСОНА ДО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ*

*П. Стайнер*¹

¹ Университет Пенсильвании 19104-6305, США, Филадельфия,
255 S 36-я ул., 745 Уильямс Холл
Поступила в редакцию 22.01.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5

Статья посвящена поэтике Романа Якобсона, сформулированной во время его пребывания в Праге с 1920 по 1938 год, и рассматривает этот предмет с эпистемологической точки зрения, выделяя три несовместимых научных / художественных направления, которые легли в ее основу: гуссерлианская феноменология, соссюровская лингвистика и русский футуризм. У Гуссерля Якобсон заимствовал понятие «выражения» (Ausdruck) — знака, самоидентичность которого абсолютна. Но он отклонился от немецкого философа, представив эту семиотическую идентичность в терминах соссюровского «общественного сознания». Якобсон далее релятивизировал ее через модернистское понятие «остранение» — беспрестанное стремление поэтических знаков к эстетической новизне. Чтобы снять противоречие между феноменологической стабильностью и футуристической нестабильностью, Якобсон основал свою поэтику на фонологии: универсальной системе дифференциальных признаков, общей для всех языков.

Ключевые слова: Роман Якобсон, Соссюр, Гуссерль, феноменология, футуризм, поэтическая функция

Предметом рассмотрения этой статьи станет поэтика Романа Якобсона, разработанная им в 1920–1938 годы — в годы его жизни в Праге. Подход, выбранный для изложения данной темы, можно назвать эпистемологическим, поскольку в его рамках якобсоновская теория литературы рассматривается с точки зрения тех трех фундаментальных принципов, которые в конечном счете ее сформировали. Будет показано, что данные принципы исходят из мало совместимых интеллектуальных традиций. В теории Якобсона сталкиваются два противоположных направления: научное, с одной стороны, и художественное — с другой. Якобсон был одновременно первопроходцем в «научном» подходе

© Стайнер П., 2021

* Авторизованный и переработанный автором перевод текста лекции, прочитанной 13 марта 2008 года в Centre d'Etudes Tchèques, Université Libre de Bruxelles; на чешском языке опубликовано в: Steiner P. Mezi fenomenologií a futurismem: Meziválečná poetika Romana Jakobsona // Česká literatura. 2008. Vol. 56, №6. P. 769–785.



к литературе и защитником авангардной поэтической практики. Цель его изысканий состояла в том, чтобы раскрыть сущность литературы, обеспечив фундамент для построения системы, позволяющей дать этому виду искусства — при всей его историко-культурной неоднородности — исчерпывающее описание. В то же время, будучи во многом адептом модернистской чувствительности, пронизанной иконоборческим духом, Якобсон рассматривал искусство как «перманентную революцию» — постоянное нарушение всех ранее установленных эстетических норм и канонов. Неудивительно, что одна из этих тенденций взяла верх над другой.

Среди философских стремлений, повлиявших на теоретические взгляды Якобсона, особое место занимала феноменология Эдмунда Гуссерля. Его понимание литературоведения отражает в себе эйдетическую феноменологию, которая «связана с постижением существенных признаков, общих для объектов одной и той же категории» (Holenstein, 1976a, p. 4). Исходя из этого, Якобсон считал, что литературовед должен отрешиться от «феноменальной», касающейся мира явлений, неоднородности поэтических произведений и сосредоточиться на глубинной сущности, наделяющей их категориальной идентичностью. Этот принцип лаконично изложен в его знаменитом определении: «Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением» (Якобсон, 1921, с. 11).

Якобсоновская идея *эйдоса* легла в основу первого принципа его новой поэтики. По его словам, «единственный, существенный для поэзии момент» — это «установка на выражение» (Якобсон, 1921, с. 41). Данный подход можно назвать феноменологическим в том смысле, что он описывает поэзию с точки зрения ее апперцептивного восприятия субъектом, что и отражает общий принцип феноменологии, согласно которому никакой объект не может быть изучен «как он есть», а только в том виде, в каком он воспринят и осмыслен переживающим или наблюдающим субъектом (Holenstein, 1976b, p. 9). Однако следует отметить, что Якобсон не шел за Гуссерлем до самого конца. Он почти полностью оставил без внимания процесс восприятия реального содержания сознания в этой особой когнитивной «установке» (то, что феноменологи называют «ноэзисом») и сосредоточился на объекте этой установки (ее «ноэме»), то есть поэтическом «выражении». То, что сам Якобсон считал это понятие основополагающим, очевидно из его предложения назвать свою модель литературных исследований «выразительной» (Holenstein, 1976b, p. 10). Отсюда возникает необходимость подойти к феноменологической природе поэтики Якобсона через концепт выражения.

Выражение (*Ausdruck*) — понятие, которое Гуссерль настойчиво продвигал в разделе «Выражение и значение» своей работы «Логические исследования», — послужило краеугольным камнем для его поисков универсальной семиотической теории. Для Гуссерля только повторяющийся знак, который способен в любых условиях сохранять сущностную идентичность, может служить инструментом логического



мышления, воплощающего истину. Господствовавшие в его время психологистические и физикалистские теории репрезентации не могли объяснить идеальную природу логического знака. Рассматривая его всего лишь как репрезентатив психических состояний, о которых он извещает, или сущей предметности / представлений о предмете, которую он обозначает, они открывали тождество знака перед лицом переменчивости мира явлений. Строго говоря, если каждое означающее действие помещает знак в точку нового и неповторимого пространственно-временного пересечения, то каждое из таких действий неизбежно превращает знак в уникальное и единственное в своем роде событие.

Дабы избежать релятивизма, присущего всей натуралистической семиотике, Гуссерль разделил знаки на две противоположные категории: знак-выражение, определяемый как «любая речь и любая ее часть» и «любой в существе своем такого же рода знак», который способен оставаться самотождественным независимо от фактического контекста; и знак-обозначение (*Anzeichen*), который лишен такой особенности и, следовательно, указывает лишь на изменяющееся положение вещей (Husserl, 1970, p. 275). Однако данное разделение носило чисто таксономический характер и никоим образом не объясняло, почему слова (а именно они в первую очередь и подразумеваются под знаками-выражениями) могут не зависеть от контекста речевого события. Поэтому Гуссерль был вынужден проанализировать внутреннюю структуру выражения, чтобы обнаружить фактор, устойчивый к контекстуальным изменениям. «В отношении любого имени (например) мы проводим различие между тем, о чем оно “извещает” (то есть о психических переживаниях), и тем, что оно значит. И опять, между тем, что оно значит (смыслом, “содержанием” именуемого представления), и тем, что оно именуется (предметом представления)» (Husserl, 1970, p. 276). И «извещение», и «именование» зависят от эмпирической реальности, поэтому, повторяясь, не могут сохранять свою тождественность. Только «содержание именуемого представления», то есть «значение» (*Bedeutung*) языкового знака, не зависит от феноменальных взаимосвязей. Поэтому именно лексическое значение, осуществляющееся в слове до того, как оно станет представлять любые другие явления, наделяет выражение идентичностью и отличает его от обозначения.

Такое разделение понятий имеет прямое отношение к исследованию Jakobsonом сущности словесного искусства. Гуссерлевские функции имени — извещение, именование и значение — в понимании Jakobsonа соответствуют трем видам целенаправленной речевой деятельности, а точнее, функциональным диалектам: эмоциональному, практическому и поэтическому. Он оспаривал манифесты основоположника итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти, утверждая, что поэтические эксперименты представителей этого движения на самом деле являются наилучшими воплощениями чувственной предрасположенности модернизма. Jakobson признает, что «в языках эмоциональном и поэтическом языковые представления (как фонетические, так и семантические) сосредоточивают на себе большее внимание, связь между зву-



ковой стороной и значением тесней, интимней». Однако «этим исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков» (Якобсон, 1921, с. 10). Якобсон считал использование эмоционального языка ярким примером осуществления коммуникативной функции. Сообщая о психическом переживании говорящего, эмоциональное высказывание ссылается на феноменальное явление в той же мере, в какой практический язык говорит об объективном положении дел. При этом «до известной степени всякое поэтическое слово беспредметно», в нем «отсутствует то, что Гуссерль называет *dinglicher Bezug* (предметная отнесенность)» (Якобсон, 1921, с. 47). Поэтический язык выделяется на фоне двух других функциональных языков, так как «функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму». Поэтому «поэзия, которая есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение*, управляется, так сказать, имманентными законами» (Якобсон, 1921, с. 10). Приостановка процесса репрезентации в словесном искусстве отражается в том, как действует поэтическое высказывание. В то время как с точки зрения коммуникативной функции слово выступает лишь средством обозначения других, неязыковых сущностей, в поэзии именно слово само по себе, то есть его внутренняя структура, занимает центральное положение.

Весьма необычным со стороны Якобсона было перенесение гуссерлевского *выражения* из логической категории в категорию эстетическую. Однако в непосредственном историческом контексте логика данного действия вполне ясна. Сделав *выражение* ключевым понятием своей поэтики, Якобсон прочертил границу между своим пониманием литературоведения и двумя противоборствующими лагерями современных ему толкований. С одной стороны, он обошел ловушки ранних формалистических теорий, которые рассматривали поэтический язык как заумь — бессмысленный набор звуков; с другой — не поддавался существовавшему еще до формализма представлению о литературном произведении как об отражении души поэта или социальной действительности, которую оно изображало. Использование понятия «*Ausdruck*» позволяло Якобсону не соглашаться с тем, что произведение искусства есть лишь психологический или общественный документ.

Тем не менее, несмотря на очевидную близость теорий Гуссерля и Якобсона, их подходы к концептуализации языка существенно отличаются. Здесь следует отметить еще одно направление научной мысли, ставшее вторым источником поэтики Якобсона, — лингвистические исследования Фердинанда де Соссюра. Такая интеллектуальная аллюзия между феноменологией и структурализмом может показаться довольно странным мезальянсом двух чужаков, но только на первый взгляд. На самом деле теория языка Соссюра решает ту же самую проблему, что и раздел «Выражение и значение» «Логических исследований», — тождество языкового знака; однако швейцарский лингвист предлагает ей несколько иное решение. Гуссерль полагал, что значение выражения воплощает его тождественность. Однако такой подход наводит на вопрос: какова природа этого значения? Чтобы ответить на



него, Гуссерль был вынужден, во-первых, найти положение, при котором слово действовало бы только как выражение, лишенное каких-либо указаний, и, во-вторых, объяснить самотождественность повторяющегося значения, то есть его идентичность в каждой фактической ситуации такого рода. Для того чтобы выполнить первое условие, Гуссерль приводит в пример мысленный монолог. Обращаясь к самому себе, субъект точно знает, что он имеет в виду; слова не служат ему указателями его мысли. Напротив, в непосредственную переживаемую единство сигнификативного поступка значение выражения сливается с интенцией значения субъекта. Однако это не означает, что Гуссерль рассматривал значение исключительно как субъективную сущность: в таком случае оно рассеялось бы во множестве предполагающих значение актах (*meaning-intending acts*) и лишилось бы всякой существенной тождественности. Помимо наглядного присутствия в сознании значение, по Гуссерлю, должно быть интерсубъективным как универсальный объект (например, число или геометрическая фигура) до его осуществления и независимо от такового. Все субъективные интенции-значения, таким образом, были бы просто «tokens of a type», их идентичность — идеальной самотождественностью членов класса.

Что связывает швейцарского лингвиста с немецким философом, так это менталистский подход Соссюра. Отправной точкой соссюровской «семиологии» было слово не в его физической форме, а его представленность в сознании субъекта. Два составных элемента языкового знака (означающее и означаемое) — это не собственно фонетическое слово и денотат, уникальные в своей материальности, а их бесконечно повторяемые психические представления — «акустический образ» и «понятие». Как и Гуссерль, Соссюр не был субъективистом, ибо такая позиция с самого начала подрывала бы вопрос о семиотической тождественности. Но в отличие от Гуссерля, который относил интерсубъективную тождественность знака к идеальной сфере универсальных объектов, Соссюр искал эту идентичность в социальной природе языка.

Основным условием соссюровской лингвистики была двойственность каждого языкового явления. С одной стороны, оно есть составная часть фактического высказывания отдельного говорящего (*parole*), а с другой — компонент потенциально закрепленной в общественном сознании языковой системы (*langue*). Конкретные высказывания — это не что иное, как частные примеры предсуществующей системы, ее воплощения в разнородной звуковой материи. В своем чисто физическом проявлении каждое высказывание неизбежно отличается от других хотя бы в незначительной мере, поэтому тождественность языкового знака не может быть фактом речи (*parole*). Однако дело обстоит совсем по-другому в случае с *langue*. Он представляет собой однородную систему исключительно лингвистических отношений, лишенных какой-либо физической субстанции, это чистая форма, члениющая звуковые представления и понятия в языковые единицы. Ценность каждой из них точно определена ее местом в этой дифференциальной системе. Более того, хотя и совершенно условная, в любой момент *langue* является закрепленным и обязательным для всех пользователей языка. Таким об-



разом, тождественность языкового знака, которую невозможно распознать в ее многообразных материальных проявлениях, — это функция языковой системы. Идентичность знака при постоянных воспроизведениях сохраняется только потому, что каждое его появление есть воплощение самотождественной единицы *langue*. Излишне говорить, что для Соссюра наука о языке должна заниматься исключительно этой внутренней системой языка. Пренебрегая традиционным увлечением филологов изучать то культурные, то природные явления, связанные с языком, швейцарский ученый утверждал: «Единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя» (Saussure, 1959, p. 232).

Несмотря на то что Jakobson и был согласен с положением Соссюра о социальной природе языка как системы (*langue*), к рассмотрению его как абстракции он относился неоднозначно. С его точки зрения, языковой знак представляет собой не произвольное сочетание звука и смысла, а скорее орудие для выполнения определенных задач. Иными словами, язык, по его мнению, — в первую очередь телеологическая структура, позволяющая пользователю достичь своей цели. И именно анализ внутренней структуры языкового знака Гуссерлем в его «Логических исследованиях» дал Jakobsonу классификационный ключ для разграничения трех основных лингвистических функций: эмотивной, практической и поэтической.

Следуя положению о языке как о средстве для достижения целей, Jakobson решил поспорить с утверждением Соссюра о том, что лингвистика должна изучать язык исключительно «в себе и для себя». «Язык, — писал Jakobson в 1925 году, — согласно точному определению современных французских лингвистов представляет собой систему условных ценностей, очень похожую на колоду карт. Но поэтому было бы ошибочно анализировать его без учета множества возможных задач, без которых система не существует. Универсальное понятие языка есть фикция. Так как нет правил общей карточной игры, действующих и для Черного Петра, и для покера, и для построения карточного домика, точно так же и лингвистические правила могут быть установлены только для системы, определенной ее целью» (Jakobson, 1925, p. 1).

Здесь объектом полемики выступает не столько *langue* как таковой, сколько соссюровское понятие языка как однородной системы, регулирующей любое речевое высказывание. Jakobson же рассматривает язык как набор функциональных диалектов, каждый из которых имеет свою собственную систему правил, структурированную так, чтобы наилучшим образом соответствовать конкретным целям. Данный тезис ставит перед литературоведом новую задачу. «Развитие теории поэтического языка, — заявляет Jakobson, — будет возможно лишь тогда... когда будет создана своего рода поэтическая диалектология» (Jakobson, 1921, с. 5). Отсюда второй принцип Jakobsonовской поэтики, который можно назвать функционалистским: «Поэзия есть язык в его эстетической функции» (Jakobson, 1921, с. 11).

Разделение *langue* на функциональные диалекты подрывает основную соссюровскую концепцию языковой системы как однородного ко-



да, в равной степени воплощаемого в каждом высказывании. Вместо этого язык понимается как «система систем», иерархически организованная структура функциональных диалектов, каждый из которых имеет свой собственный *langue*. В рамках такой структуры каждый диалект автономен лишь относительно. Практический язык является базовым или, согласно более поздней терминологии Jakobsona, немаркированным диалектом. Каждый член речевого сообщества владеет практическим языком, поскольку с его помощью осуществляется повседневное общение. Будучи наиболее универсальным функциональным диалектом, практический язык создает фон для восприятия высказываний на остальных диалектах. Как утверждал Jakobson в «Тезисах Пражского лингвистического кружка» 1929 года, «поэтическая речевая деятельность с синхронической точки зрения принимает форму речи, то есть индивидуального творческого акта, приобретающего свою значимость, с одной стороны, на основе современной поэтической традиции (поэтический язык), а с другой — на основе современного практического (*sdělovací*) языка»¹ (Jakobson et al., 1970, p. 47).

Поэтическое высказывание воспринимается «на фоне» практического языка, потому что они оба являются не иностранными языками, а функциональными диалектами. Они по большей части располагают общими языковыми элементами и механизмами, которыми, однако, по-разному пользуются. Чтобы объяснить это, Jakobson употребляет понятие «прием». Характерное для поэзии выразительное конструирование языкового материала (будь то паронимазия, стихотворный размер или различные виды параллельных конструкций) происходит не из необъяснимой случайности или от причуд поэтического ума — это средство достижения конкретной цели. Они нарушают коммуникативную функцию слова и таким образом перенаправляют внимание с субъективной или объективной реальности, означаемой знаком, на внутреннюю структуру его самого. *Langue* поэтического языка — «имманентные законы», регулирующие этот диалект, — можно, таким образом, рассматривать как систему поэтических приемов. Отсюда следует и часто цитируемый девиз Jakobsona: «если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”» (Jakobson, 1921, с. 11).

Каковы же тогда основные приемы, определяющие каждое поэтическое высказывание? Поскольку «установка на выражение» выносит на передний план внутреннюю структуру слова, словесное искусство оперирует составными элементами этой структуры (фонетикой и просодикой, морфемами всех типов, семантическими признаками), которые при выполнении коммуникативной функции языка играют лишь вспомогательную роль. С этой точки зрения пойнсис — это перестрой-

¹ Чтобы сохранить прежнюю терминологию Jakobsona, я перевел «*sdělovací*» как «практический» вместо более правильного «коммуникативный». Однако к концу 1920-х годов Jakobson расширил свою функциональную диалектологию, и «практический язык» стал подкатегорией более общего «коммуникативного языка».



ка высказывания с целью выведения на первый план конститутивных элементов языка. Это назначение достигается в ходе двух взаимосвязанных процессов: разъединения речевой цепи на основные лингвистические элементы и их повторной сборки в новые модели, определяемые той или иной формой эквивалентности. Как писал Якобсон, «в поэзии роль механической ассоциации сведена к минимуму, между тем как диссоциация словесных элементов приобретает исключительный интерес. Дробь диссоциаций легко комбинируются в новые сочетания» (Якобсон, 1921, с. 41).

Такое поэтическое перестроение не только разрушает коммуникативную функцию высказывания, но и влияет на поэтическое восприятие, согласно третьему фундаментальному принципу якобсоновской поэтики, который можно назвать «футуристическим» (Holenstein, 1976б, р. 9). Поэтический язык, лишенный референциальности, трансформирует отношение реципиента к языку: казавшееся некогда хорошо знакомым становится странным и непонятным. Согласно «футуристическому» принципу отличительной чертой словесного искусства как языкового действия является остранение языка и создание затрудненной формы. По словам Якобсона, «(поэтическая) форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивление материала, пока мы колеблемся: что это — проза или стихи» (Якобсон, 1921, с. 5). Но самое главное, что остранение — это исторический процесс, в котором взаимопроникают все три измерения времени — прошлое, настоящее и будущее. Как «лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое» (Якобсон, 1921, с. 41), так и остранение не может существовать без прошлого: на фоне старых «автоматизированных» форм может появиться новое восприятие. В то же время новые поэтические формы не могут оставаться таковыми вечно. «Наступает момент, — писал Якобсон, — когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст, самые описки коего мыслятся священными... Форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, мрет» (Якобсон, 1921, с. 41). В этот момент появляется необходимость создания новых необычных форм для «оживления» поэтического языка. Однако будущее остранение языка контрастно связано с теми формами, которые в этот момент проходят процесс автоматизации. Эти нынешние формы по причине последовательного развития содержат в себе ростки будущего.

Более того, Якобсон полагал, что остранение происходит не в отдельных поэтических произведениях, но и в их объединениях в структуры более высокого уровня: литературные школы, группы, движения или даже личности. Таким образом, *langue* поэтического языка не может быть однородным, поскольку он заключает в себе различные подсистемы, переплетенные в непрерывной исторической борьбе. Якобсон описывает этот процесс в рамках географической лингвистики. «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, центры тяготения коих принадлежат прошлому» (Якобсон, 1921, с. 41).

С футуристическим принципом в систему языка включается еще один аспект, отрицаемый Соссюром, — время. В «Курсе общей лингвистики» Соссюр определяет *langue* как вневременную систему и говорит о бессистемности языкового изменения, что вполне понятно, учитывая его беспокойство относительно тождества знака. Как только различные стадии развития *langue* включаются в одну систему, точная значимость языковых единиц ставится под сомнение. Одновременное включение в различные сетки отношений делает их идентичность неоднозначной. Более того, Соссюр утверждал, что толчок к изменениям исходит снаружи, а не изнутри однородной языковой системы, став результатом случайного разрушительного вмешательства внеязыковых факторов. В связи с этим швейцарский ученый выделил две ветви в науке о языке: *синхроническую* и *диахроническую*, связав изучение *langue* исключительно с первой.

Но можем ли мы действительно лишить языковую систему исторического ракурса? Если рассматривать этот вопрос с точки зрения отстранения поэтического языка Якобсона, то он является спорным, поскольку отстранение неизбежно сводит состояния системы в прошлом, настоящем и будущем воедино. Более того, возникающие в результате изменения вызваны внутренней потребностью системы в постоянном обновлении, а не случайными внешними факторами. По мнению Якобсона, действительно, импульс к изменению в поэтическом языке проявляется значительней, чем в других функциональных диалектах, однако синхрония и диахрония взаимно переплетены и в остальных языковых системах. Следовательно, было бы неверно утверждать, что *langue* лишен временного измерения. В каждой синхронной языковой системе «существуют такие стили произношения, грамматические варианты, фразы, которые рассматриваются языковым коллективом как принадлежащие старшему поколению, и такие, которые считают прерогативой молодежи и последней модой» (Jakobson, 1929, p. 15). Помимо характерных для определенного поколения и времени вариантов диахрония, как утверждает Якобсон, смешивается с синхронией вследствие неоднородности функциональности языковой системы. «Наиболее характерной формой отражения диахронии в синхронии является приписывание различной функции двум периодам изменений; таким образом, две фонологические стадии рассматриваются как атрибуты двух функциональных диалектов, двух “стилей”. Характерная форма отражения синхронии в диахронии, с другой стороны, — обобщение стиля; два стиля становятся двумя стадиями [развития]» (Jakobson, 1929, p. 15).



Различие между представлениями Соссюра и Якобсона о системе языка можно отобразить при помощи следующего рисунка:

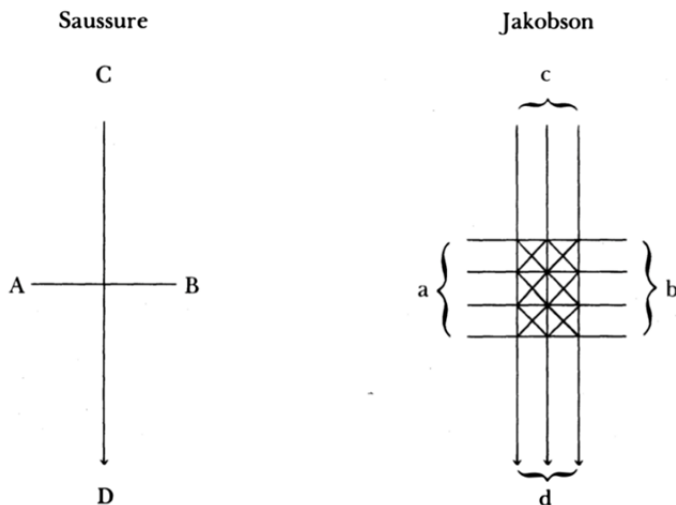


Диаграмма Соссюра содержит следующие оси координат: «(1) ось одновременности (AB), которая отражает отношения между сосуществующими явлениями, где исключено всякое вмешательство времени, и (2) ось последовательности (CD), на которой никогда нельзя рассматривать больше одного явления одновременно и по которой располагаются все явления первой оси со всеми их изменениями» (Saussure, 1959, р. 80). Таким образом, система языка — это точка, в которой две эти оси пересекаются.

У Якобсона, исходя из представленной диаграммы, ось одновременности (ab) тесно связана с историей, поскольку в языке в любой временной промежуток можно обнаружить ряд элементов, характерных для определенного времени (архаизмы, неологизмы). Точно так же ось последовательности (cd) содержит более одного элемента одновременно. Язык состоит из нескольких систем функциональных диалектов, каждая из которых включает в себя ряд подсистем, связанных как синхронно, так и диахронически. Таким образом, лингвистическая система Якобсона представляет собой не точку, характеризующую ее состояние здесь и сейчас, а, скорее, поле, состоящее из однородных и неоднородных элементов.

Однако то, что не учитывается в этой схеме, — это глубоко диалектическая природа лингвистики Якобсона, благодаря которой рассмотрение системы в отрыве от истории невозможно априори. Согласно этой точке зрения язык рассматривается не как гармоничное и симметричное целое, а как непрекращающаяся борьба между революционными стремлениями, направленными на изменение статус-кво, и консервативными тенденциями, нацеленными на его сохранение. В любой определенный момент времени система находится в состоянии равновесия и неравновесия, устойчивости и изменчивости. Разрывы в предыдущих состояниях равновесия сосуществуют с состояниями, в которых



эти разрывы устранены, и все они указывают на последующие преобразования, которые изменят данную ситуацию в будущем. Такая диалектическая концепция языка также противоречит утверждению Сосюра о том, что причины языковых изменений неизбежно носят внесистемный и, следовательно, случайный характер. Согласно Jakobson, развитие языка вызывается внутренними противоречиями и поэтому подчинено правилам системы. Следовательно, внешние факторы не являются ни случайными, ни разрушительными для *langue*. Они могут проникать в систему языка и воздействовать на нее только в том случае, если удовлетворяют некоторым ее внутренним требованиям — то есть если они соответствуют течениям развития самой системы.

Возвращаясь к словесному искусству, отметим, что остранение, согласно Jakobson, действует на трех уровнях. «Мы неизбежно воспринимаем каждое явление современного поэтического языка во взаимосвязи с тремя факторами: существующими в настоящее время традициями поэтики, современным использованием языка и поэтическими тенденциями, существовавшими до этого» (Jakobson, 1921, с. 4). В творчестве Хлебникова — поэта, о котором шла речь в очерке Jakobson, в качестве поэтического направления ближайшего прошлого выступает русский символизм. Поскольку поэзия символизма стремилась подражать музыке, Хлебников считал слово единственно подходящим материалом словесного искусства. Его заумь — речь, выходящая за рамки утилитарной рациональности практического языка, — не имела аналога в символической поэзии. Столь же новаторской была его склонность к использованию того, что формалисты называли «обнажением приема», то есть к развертыванию словесного материала в поэтических конструкциях, лишенного какой-либо психологической, естественной или метафизической мотивировки. И вопреки преобладанию лирического уклона в поэзии символизма Хлебников возвращается к эпическому жанру. По оценке Jakobson, «Велимир Хлебников дал нам новый эпос, первые подлинно-эпические творения после многих десятилетий безвременья» (Jakobson, 1921, с. 8).

Центральное место в противостоянии Хлебникова традициям символизма занимало использование им русского просторечия. Как отмечал Jakobson, «большая часть работ Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный» (Jakobson, 1921, с. 30). Введение в поэзию разговорных выражений бросало намеренный вызов убеждению символистов о несовместимости грубого языка простонародья со священным языком поэтов. Как утверждал выдающийся поэт и теоретик символизма Вячеслав Иванов, «во все эпохи, когда поэзия как искусство процветала, поэтический язык противоплагался разговорному и общепринятому, и как певцы, так и народ любили его отличия и особенности и гордились ими — те как своею привилегией и жреческим или царственным убранством, толпа — как сокровищем и культом народным» (Иванов, 1909, с. 355).

Конечно, Хлебников был не единственным русским поэтом, выступившим во втором десятилетии двадцатого столетия против канона



символизма. В русской постсимволистской поэзии наблюдались по крайней мере два противоположных направления: архаизирующий стиль акмеистов, таких как Н.С. Гумилев и О.Э. Мандельштам, искавших вдохновения в поэтической традиции прошлых веков, и иконоборчество футуристов, таких как Хлебников, утверждавших, что они изобретают искусство грядущей эпохи. И даже внутри футуризма шла явная борьба между старым и новым, что проявилось в произведениях трех ведущих личностей этого движения — Маяковского, Пастернака и Хлебникова. Якобсон описывал этот конфликт следующим образом: «В эволюции русской поэзии постсимволизма Маяковский — само воплощение эпохи "Sturm und Drang", Хлебников — самое оригинальное и явное ее завоевание, а творчество Пастернака в целом перекидывает мост от символизма к последующей школе» (Jakobson, 1969, p. 387).

Подобное описание футуризма хорошо иллюстрирует диалектику понимания Якобсоном языковой (поэтической) системы как системы в синхронном состоянии, где консервативные тенденции, направленные в прошлое, сосуществуют с более прогрессивными, направленными в будущее. Остранение в словесном искусстве представляет собой не просто однонаправленное развитие, при которой появление нового произведения автоматизирует все предыдущие. Взаимодействие старого и нового — это колебание, движение качелей, что подтверждается тем, как принимало литературный мир трех русских футуристов. «И даже если поэтическая зрелость Хлебникова наступила раньше, чем у Маяковского, а у Маяковского — раньше, чем у Пастернака, читателю тем не менее, отправляясь от символизма, придется сперва приступить к Пастернаку; затем, не миновав засады Маяковского, он выйдет к цели, к осаде мощных крепостных стен Хлебникова» (Jakobson, 1969, p. 387).

Запоздалое признание творчества Хлебникова критиками, красноречиво описанное Якобсоном, есть следствие того, что можно назвать диалогичностью литературного процесса, а именно пространственно-временным разрывом между автором и читателем. При этом возникает существенное противоречие, поскольку понимание поэтического высказывания как диалогического идет вразрез с семиотическими концепциями Гуссерля или Соссюра, лежащими в основе якобсоновской модели выразительности. Отношение Гуссерля к диалогической форме языка было в высшей степени непримиримым. Как только адресованное кому-либо слово покидает безопасную гавань сознания отдельного индивида, его тождество полностью скомпрометировано, поскольку «все выражения в коммуникативной речи выступают в качестве обозначения» (Husserl, 1970, p. 277). Лингвистика Соссюра столь же монологична. Любое настоящее языковое общение он низводит до категории *parole* и внимание уделяет исключительно *langue* — системе всех языковых элементов, сложившейся на определенный момент времени и одинаково усвоенной речевым сообществом. И поскольку Соссюр считал, что язык предшествует мышлению, языковая система представляет собой не только бесшовную семиотическую сеть, скрепляющую все индивидуальные сознания, но и их одинаковое содержание. И так, несмотря на то что «Курс» Соссюра начинается с рассмотрения наброска



речевой схемы диалога между А и В, в конечном итоге эти лица представляют собой не более, чем два одинаковых случая гипостазированного социального сознания, два взаимозаменяемых голоса в едином монологе, два терминала, семиотический вход и выход которых являются одним и тем же.

В определенной степени поэтика Якобсона отклоняется от открытого монополизма Гуссерля и Соссюра, поскольку признает диалогическое отношение между художником и его публикой. Но она пытается преодолеть этот разрыв через общую для них систему художественных соглашений. Различие между субъектами, участвующими в художественном процессе, рассматривается Якобсоном в эссе «О художественном реализме» (1921). Понятие реализма, в силу своей кажущейся простоты, давало особенно благодатную почву для развенчания монологического взгляда на искусство. В наиболее расхожем определении реализм представляет собой «художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия». Но в рамках диалогического контекста понятия «передача действительности» и «правдоподобие» приобретают любопытную двойственность. С одной стороны, «речь идет о стремлении, тенденции, то есть под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором как правдоподобное (значение А)». С другой — «реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю как правдоподобное (значение В)» (Jakobson, 1925, p. 301).

Тем не менее различие между автором и читателем, описанное Якобсоном, не обязательно влечет за собой разрушение поэтического кода. Степень художественного правдоподобия не определяется строго индивидуальным восприятием, а устанавливается на основании сложившейся художественной традиции, социально значимых норм отображения действительности в искусстве. Таким образом, авторский реализм можно разделить на «А1 — тенденцию к деформации данных художественных канонов, осмысленную как приближение к действительности» и «А2 — консервативную тенденцию в пределах данной художественной традиции, осмысленную как верность действительности». То же самое относится и к читателю. В случае «значения В1 — (он) революционер в отношении к данным художественным навыкам, и деформация оных воспринимается им как приближение к действительности». В «значении В2 — (он) консерватор, и деформация данных художественных навыков воспринимается им как извращение действительности» (Jakobson, 1925, p. 302).

Благодаря своему диалектическому мировоззрению Якобсону удалось приспособить пространственно-временной разрыв между участниками художественного процесса в рамках понятия системы. Как было отмечено ранее, он понимал систему не как однородный *langue*, а как непрерывную борьбу между противоположными тенденциями и разнородными элементами. Более того, не все субъекты овладевают языковой системой в равной степени и во всей полноте — напротив, каждый человек усваивает лишь ее определенную часть. С этой точки



зрения автор не тождественен читателю, но и не отличается от него радикально. Несмотря на то что между автором и читателем знак равенства не ставится, но в той мере, в какой они разделяют общее отношение к художественным канонам прошлого, они ближе друг к другу, чем два автора-современника, принадлежащих к разным художественным течениям. При этом не исключена взаимосвязь между консерваторами и революционерами, хотя она и имеет отрицательный характер. Они воплощают тезис и антитезис одного художественного состояния и потому неразрывно связаны друг с другом в рамках существующей системы.

Но данная предпосылка ставит серьезную проблему. Взаимодействие тождественности и различий осуществляется в рамках системы. Но каковы пределы системы или, другими словами, насколько велика может быть пропасть, разделяющая автора и читателя, прежде чем они перестанут иметь что-либо общее (как в положительном, так и в отрицательном плане)? Этот вопрос осложняется спецификой модальностей художественного дискурса — то есть его письменной формой. Как только некое произведение внедрено в постоянную материальную субстанцию, оно способно выйти за временные рамки своего создания и стать доступным для удаленного во времени читателя, существуя на фоне поэтической системы, кардинально отличающейся от породившей ее. Когда Якобсон и Петр Богатырев, еще один приехавший из Москвы член Пражского лингвистического кружка, сопоставляли высокую литературу и народную поэзию, они обнаружили, что их главное различие заключается в использовании постоянных и мимолетных лингвистических субстанций — письма и речи.

Основные выводы их исследования, опубликованные в статье «Фольклор как особая форма творчества», можно вкратце изложить следующим образом. Литературное произведение, как правило, написано, и его бытование не совпадает с восприятием его читателями — оно может быть не признано современниками автора и стать известным спустя десятилетия и даже столетия. Это объясняет значительную свободу автора от необходимости подчиняться поэтическому канону своего времени. Писатель может не просто решить, следовать ли канону или нет, но также и полностью пренебречь им. Как отмечают Богатырев и Якобсон, «отношение между литературой и ее потребителем находит себе близкую параллель в области экономики, а именно в так называемом “производстве на сбыт”, тогда как фольклор приближается к “производству на заказ”» (Jakobson, 1966, p. 7). Фольклорное произведение, облеченное в преходящую устную форму, начинает свое существование только с момента его принятия коллективом. В сущности, это лишь потенциальный набор норм, существующая художественная традиция, которая хранится в коллективной памяти данной группы и реализуется в каждом отдельном исполнении. Любые новшества, вносимые в эти исполнения, могут продолжить существование только в случае их соответствия присущим данному коллективу тенденциям развития нормативной структуры, а также удовлетворения коллективного спроса. Неприемлемые для коллектива отклонения отвергаются и, не



будучи письменно зафиксированными, бесследно исчезают. Это особое свойство фольклорной формы отражается в отношении исполнителя к его варианту исполнения: он проходит «предварительную цензуру» и добровольно соблюдает коллективную традицию. Выражаясь языком Соссюра, разница между письменными и устными поэтическими произведениями соответствует оппозиции *langue* и *parole*. В связи с этим Богатырев и Якобсон писали:

«Роль исполнителя фольклорного произведения никоим образом не должна отождествляться ни с ролью читателя или чтеца литературного произведения, ни с ролью автора. С точки зрения исполнителя фольклорного произведения эти произведения являются фактом *langue*, то есть внеличным, существующим независимо от исполнителя, хотя и допускающим деформацию и введение нового творческого и злободневного материала фактом. Для автора литературного произведения оно является фактом *parole*; оно не дано а priori, а подлежит индивидуальному воплощению. Дан только комплекс действенных в настоящий момент художественных произведений, на фоне которых, то есть на фоне их формального реквизита, создается и воспринимается новое художественное произведение (при этом оно одни из этих форм присваивает, другие преобразовывает, а третьи отбрасывает)» (Jakobson, 1966, p. 6–7).

Это достаточно радикальное заявление, которое, кажется, вступает в противоречие с пониманием Якобсоном словесного искусства как социальной институции. Как «факт *parole*» поэтическое произведение представляет собой в первую очередь уникальный и неповторимый продукт, по определению выходящий за рамки языковой системы отдельной общности. Можно было бы возразить, что мое толкование работы Богатырева и Якобсона превосходит поставленные в ней задачи: как следует из ее названия, она не претендует на рассмотрение всего литературного процесса, а посвящена лишь творчеству. И подобное сужение фокуса вполне допустимо, поскольку основной темой статьи является фольклор, в котором этапы создания и восприятия совпадают. Если бы авторы рассматривали проблематику *восприятия литературного произведения*, то неизбежно возник бы вопрос о поэтическом *langue*. Тем не менее данное замечание не противоречит сказанному ранее. Если, как утверждают Богатырев и Якобсон, «высокая» литература отличается от фольклора в том, что процессы ее создания и восприятия читателем разделены, то письменное произведение должно со временем пережить породившую его систему только для того, чтобы будущие читатели, следующие совершенно иным поэтическим канонам, «ошибочно прочли» его. И учитывая актуальные условия литературного процесса, можно задаться вопросом, могло ли быть иначе. Очерк о творчестве Хлебникова показывает, что Якобсон осознавал эту проблему, когда обличал эстетический эгоцентризм отживших критиков, которые «обычно навязывают прошлому свои эстетические навыки, перебрасывают в прошлое текущие способы поэтического производства» (Якобсон, 1921, с. 60).



Сдерживая проникновение релятивизма в свою модель выразительности, Якобсон вынужден был считаться с двумя трудностями: необходимостью преодолеть разрыв между автором и читателем, то есть найти обязательную для обеих сторон систему, и необходимостью нейтрализовать письменную природу литературной формы, постоянство которой открывает тождественность литературного произведения превращениям истории. Оказалось, что эти проблемы представляют собой две стороны одной медали, и Якобсону удалось разрешить их одновременно.

Стоит рассмотреть путь, который привел Якобсона к этой проблеме. Отправной точкой его поэтики было понятие выражения — знака, чья самотождественность является абсолютной. Однако Якобсон отклонился от Гуссерля в понимании этой семиотической идентичности, переосмысливая ее в ракурсе «социального сознания» Ф. де Соссюра. Впоследствии он более релятивизировал ее, разбив *langue* на меняющиеся в ходе истории функциональные диалекты. К их числу был отнесен и поэтический язык: движимый необходимостью постоянно отстраняться, он проявлял самую высокую степень изменчивости и, парадоксально, был наименее надежным гарантом долгосрочной семиотической тождественности.

Чтобы снять напряжение между стабильностью феноменологии и неустойчивостью футуризма в эстетическом знаке, Якобсон обратился к функционалистическому понятию языка. Он полагал, что литературные произведения следует рассматривать с точки зрения современного практического языка: как только система практического языка перестанет быть общей для автора и читателя, тексты утратят свою поэтическую функцию. Эту мысль Р. Якобсон раскрыл во вступительной части работы, посвященной проблематике чешских поэтических текстов начала XIV века: «Поэтические сочинения настолько связаны с языком, они есть языковой факт до такой степени, что расстояние между языковой структурой, из которой выросли средневековой поэмы, и современным языковым употреблением является серьезным препятствием для живого восприятия. Легче осознать эстетическую ценность древней живописи или зданий, нежели вжиться в языковое сознание писателя того времени. Это и может объяснить, почему воскрешение средневекового поэтического сочинения как эстетически переживаемого факта отстает при сравнении с преодолением чисто археологической трактовки средневекового художественного производства» (Jakobson, 1927, p. 9). Этот взгляд уходит корнями в телеологическую модель Якобсона, согласно которой каждое лингвистическое явление выступает прежде всего как выполняющий определенную задачу носитель интерсубъективного смысла. Поэтическое высказывание как выражение — яркий пример знака, наделенного значением. То же самое и с коммуникативными высказываниями. Они отличаются от поэтических не тем, что лишены значений, а только тем, что подчиняют их выполняемым ими референциальным целям. Исконная связь между этими двумя функциональными диалектами ограничивает возможность пространственно-временного сдвига литературного произведения, которая угро-



жает его тождеству. Поэтому пока автор и читатель пользуются общим языком, они никогда полностью не отделены друг от друга: они могут придерживаться разных литературных норм, но более устойчивая система практического языка будет для них общей. Таким образом, даже неадекватное прочтение (*misreading*) произведения, его проекция на набор совершенно чуждых ему поэтических норм все же подразумевают, что произведение не утрачивает смысл как высказывание. В то же время такое «ошибочное прочтение» качественно отличается от невяtnости, возникающей, когда произведение написано на незнакомом читателю языке.

Может показаться, что Якобсон хочет одним выстрелом убить двух зайцев. С одной стороны, он пишет: «...по существу, всякое слово поэтического языка — в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано», что позволяет ему говорить о «языке в его эстетической функции» как о специфическом диалекте, «подчиненном своим внутренним законам» (Якобсон, 1921, с. 47). В то же самое время он утверждает, что в некоторых отношениях поэтические высказывания не полностью отличаются от тех, которые выполняют коммуникативную функцию.

В конечном счете, однако, Якобсон встает на позицию не-уникальности. Если словесное искусство есть «организованное насилие поэтической формы над языком», то такое насилие неизбежно ограничивается определенными рамками, которые задает язык (Якобсон, 1922, с. 16). Поэтическая форма не может исказить материал до такой степени, чтобы он утратил саму лингвистическую природу. Все функциональные диалекты зиждуются, таким образом, на нерушимой и неприкосновенной структуре, творящей из членораздельных звуков (включая футуристическую заумь) языковые факты. Этой структурой является фонологическая система данного национального языка. Таким образом, именно фонологию Якобсон выбрал в качестве ключа к самотождественности литературного знака.

Ф. де Соссюр считал раздел фонологии, изложенный в «Курсе общей лингвистики», одним из важнейших разделов языкознания. Главной задачей этой дисциплины провозглашалось изучение означающего вне его исторического развития. Он исходил из предпосылки, которую Жак Деррида назвал «фоноцентризмом», а именно — убеждения, что звучащая речь — это первичная и подлинная форма языка (Derrida, 1974, р. 27–44). Фоноцентризм противостоит бесконечной пространственно-временной дислокации знака, которая релятивизирует его тождество, устраняя причину этого смещения — письменный язык. В лингвистике Ф. де Соссюра полная самотождественность словесного знака обеспечена его включением в синхронную систему *langue*, усвоенную одинаково всеми членами языкового сообщества. Голос, из-за своей быстротечности, неосязаемости и абсолютной близости к говорящему субъекту, гораздо лучше, чем письмо, подходит для воплощения означающего. Зафиксированная в постоянной и осязаемой материи, надпись выходит за пределы чисто духовного языка и потому подвержена произволу внешних сил. Многочисленные расхождения между



произношением и орфографией, по мнению Ф. де Соссюра, свидетельствуют о неспособности графической субстанции доподлинно представить внутреннюю организацию языка. «Из всего сказанного нельзя не сделать того вывода, что письмо скрывает язык от взоров: оно его не одевает, а рядит» (Saussure, 1959, p. 30).

Очевидно, однако, что в своей физической неоднородности *phoné* не может быть частью языковой системы в понимании ее Соссюром. Ее бесформенная множественность должна свестись к ограниченному перечню элементов, уместяемых в связующую сетку *langue*. И здесь фоноцентризм Ф. де Соссюра сливается с его логоцентрическим убеждением, согласно которому звуки языка являются воплощением разума и вне его не имеют никакой ценности. Ф. де Соссюр определяет звук как «элемент материальный, который не может сам по себе принадлежать языку», а потому «для языка он нечто вторичное, лишь используемый языком материал» (Saussure, 1959, p. 8). Таким образом, фонема — как минимальная означающая единица языка — определяется через ее отношение к означаемому, рациональному значению, выражающемуся им. «В слове важен не звук сам по себе, а те звуковые различия, которые позволяют отличать это слово от всех прочих, так как они-то и являются носителем значения» (Saussure, 1959, p. 118). Поэтому фонема есть не что иное как звук речи, способный различать морфемы. Ф. де Соссюр изъяснил эту мысль на примере звука русского языка [т]. Его можно произносить по-разному — с аспирацией, палатализацией и пр. При аспирации звук будет акустически достаточно отчетлив, однако не выделяет никакой лексемы, и поэтому такой звук нельзя считать фонологической единицей русского языка. Палатализация, напротив, может быть определяющей для значения слова: смягченный звук [т'] как глагольное окончание сигнализирует о неопределенной форме глагола, тогда как твердый звук [т] в таком же положении означает третье лицо единственного числа — следовательно, [т'] — фонема.

Благодаря данному фонологическому подходу Якобсону удалось справиться с двумя источниками релятивизма, намечающегося в его модели выразительности. Объявив голос исконной сутью языка, фонология устранила одну причину пространственно-временного сдвига литературного произведения — его письменную форму. Будучи лишь вторичным представлением звука, письменный текст всегда должен относиться к первичной субстанции — голосу, основополагающая внутренняя организация которого определяется фонологической системой данного языка.

Фонология также не оставляет без внимания и вторую причину семиотического сдвига — расстояние между участниками литературного процесса. Из всего множества норм, управляющих языком, фонологическая система наиболее обязательна — она должна быть общей для участников общения, чтобы оно могло состояться. Этот постулат вытекает из соссюровского понимания языка как семиотической системы, сигнификативное устройство которой по определению является двухуровневым. Полноценные знаки, или осмысленные означающие, предполагают существование меньших звуковых элементов, которые сами по себе ничего не означают, но служат для дифференциации означа-



ющих с разными значениями. Эти минимальные смысловоразличительные единицы, то есть фонемы, таким образом, составляют самый фундаментальный уровень языковой системы, необходимый для осуществления семиотической функции языка. Другими словами, язык в понимании Р. Jakobsona не может существовать без фонологической системы. А поскольку он считает литературу «социальным диалектом» (использованием языка с определенной целью), то именно фонология устанавливает окончательные пределы насилия поэтической формы над языком. Словесное искусство не способно исказить эту систему до такой степени, чтобы она полностью разрушилась. Иначе оно бы утратило свою языковую природу и, по словам Р. Jakobsona, стало бы «разновидностью вокальной музыки, и притом музыки ущербленной», и перестало бы быть словесным искусством (Jakobson, 1921, с. 48).

Тем не менее у фонологии есть ахиллесова пята, из-за которой она не годится стать надежным якорем полной самотождественности поэтического знака. А именно: фонологическая система, по Р. Jakobsonу, неустойчива к превращениям времени. Вопреки взглядам швейцарского коллеги, который считал систему *langue* полностью устойчивой, Jakobson утверждал, что она существует в развитии. Подобный взгляд явно противоречит феноменологическому принципу, лежащему в основе теории Jakobsona. Множественность диахронических языковых кодов, сосуществующих в одном «сейчас», неизбежно подвергает сомнению однозначность семиотической значимости соответствующих языковых единиц, в данном случае фонем. Для исправления этого несоответствия Р. Jakobson радикально пересмотрел одно из основных положений фонологии Ф. де Соссюра. Отделив системное от исторического, он разделил фонему (минимальную единицу лингвистического звука в понимании Ф. де Соссюра) на более дробные «дифференциальные признаки», реализованные в том или ином виде в каждой фонеме. И хотя фонологическая система каждого языка со временем изменяется, набор иерархически организованных бинарных признаков, присущих всем языкам, является универсалией, притом абсолютной, лежащей в основе их всех. Излишне напоминать, что, по Jakobsonу, именно это снабжает язык его квинтэссенциальной структурой. Однако это уже выходит за рамки темы настоящей статьи — поскольку теория Р. Jakobsona о дифференциальных признаках (Jakobson et al., 1952, p. 76) была закончена уже после того, как автор покинул Прагу в 1939 году.

Список литературы

Иванов В. Спорады // Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 338–376.

Jakobson P. O. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921.

Jakobson P. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1922.

Jakobson P. O. О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 7–44.

Derrida J. Of Grammatology / transl. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, 1974.

Holstein E. Einführung: Linguistische Poetik // Roman Jakobson, Hölderlin. Klee. Brecht. Frankfurt a/M, 1976. P. 7–25.



Holenstein E. Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism. Bloomington, IN, 1976a.

Husserl E. Logical Investigations / transl. J.N. Findlay. N. Y., 1970. Vol. 1.

Jakobson R. Dvě staročeské skladby o smrti // Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti. Prague, 1927. P. 7–36.

Jakobson R. et al. Teze předložené Prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929 // U základů pražské jazykovědné školy / ed. J. Vachek. Prague, 1970. P. 35–65.

Jakobson R. Konec básnického umprumáctví a živnostnictví // Pásmo: Revue internationale moderne. 1925. №13/14. P. 1–2.

Jakobson R. Kontury Glejtu // Jakobson R. Slovesné umění a umělecké slovo. Prague, 1969. P. 386–39.

Jakobson R. O realismu v umění // Červen IV. 1921. №22. P. 300–304.

Jakobson R. Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves // Travaux du cercle linguistique de Prague II. Prague, 1929.

Jakobson R., Bogatyrev P. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens // R. Jakobson. Selected Writings: Slavic Epic Studies. The Hague, 1966. Vol. 4. P. 1–15.

Jakobson R., Fant G. M., Halle M. Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and Their Correlates. 2nd print. Cambridge, 1952.

Saussure F. Course in General Linguistics / transl. and ed. W. Baskin. N. Y., 1959.

Об авторе

Питер Стайнер, доктор филологии, заслуженный профессор Университета Пенсильвании, США.

E-mail: psteiner@sas.upenn.edu

Для цитирования:

Стайнер П. Между феноменологией и футуризмом: поэтика Романа Якобсона до Второй мировой войны // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 86–106. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5.

BETWEEN PHENOMENOLOGY AND FUTURISM: ROMAN JAKOBSON'S POETICS BEFORE THE WW 2

P. Steiner¹

¹ 255 S, 36th Str., Philadelphia, 19104-6305
USA University of Pennsylvania
Submitted on January 22, 2021
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5

The article is based on a chapter from the author's book *Russian Formalism: A Metapoetics* (1984). It deals with the poetics of Roman Jakobson formulated during his stay in Prague from 1920 to 1938 and treats this subject from an epistemological perspective outlining three incompatible scholarly/artistic trends which informed it: Husserlian Phenomenology, Saussurian linguistics and Russian Futurism. From Husserl, Jakobson borrowed the concept of "expression" (Ausdruck) – the sign whose self-sameness was absolute. But he departed from the German philosopher by conceiving of this semiotic identity in terms of a Saussurian "social consciousness." And he further relativized it through the modernist notion of "defamiliarization" – an incessant drive of poetic signs for an aesthetic rejuvenation. To miti-



gate the tension between Phenomenological stability and Futurist instability, the essay concludes, Jakobson grounded his poetics in phonology: the universal system of distinctive features common to all languages that is impervious to any violations.

Keywords: Roman Jakobson, Saussure, Husserl, phenomenology, futurism, poetic function

References

- Derrida, J., 1974. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore.
- Holenstein, E., 1976a. *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism*. Bloomington, Ind.
- Holenstein, E., 1976b. Einführung: Linguistische Poetik. In: R. Jakobson, ed. *Hölderlin. Klee. Brecht*. Frankfurt a/M, pp. 7–25.
- Husserl, E., 1970. *Logical Investigations, Vol. 1*. Translated by J.N. Findlay. New York.
- Ivanov, V., 1909. Sporades. In: V. Ivanov, ed. *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy* [By the stars. Articles and aphorisms]. Saint Petersburg, pp. 338–376 (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1921. *Noveishaya russkaya poeziya: Nabrosok pervyi* [The newest Russian poetry: The first sketch]. Prague (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1922. *O cheshskom stikhe preimushchestvenno v сопоставлении s russkim* [About Czech verse mainly in comparison with Russian]. Berlin (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1931. "About the generation that squandered its poets". In: *Smert' Vladimira Mayakovskogo* [The death of Vladimir Mayakovsky]. Berlin, pp. 7–44 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1925. *Konec básnického umprumáctví a živostnictví. Pásmo: Revue internationale modern*, 13/14, pp. 1–2.
- Jakobson, R., 1921. *O realismu v umění*. Červen IV, 22, pp. 300–304.
- Jakobson, R., 1927. *Dvě staročeské skladby o smrti*. In: R. Jakobson, ed. *Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti*. Prague, pp. 7–36.
- Jakobson, R., 1929. *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*. In: *Travaux du cercle linguistique de Prague II*. Prague.
- Jakobson, R., 1969. *Kontury Glejtu*. In: R. Jakobson, ed. *Slovesné umění a umělecké slovo*. Prague, pp. 386–39.
- Jakobson, R., Bogatyrev, P., 1966. *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. In: R. Jakobson, ed. *Selected Writings: Slavic Epic Studies*, 4. The Hague, pp. 1–15.
- Jakobson, R., et al., 1970. *Teze předložené Prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929*. In: J. Vachek, ed. *U základů pražské jazykovědné školy*. Prague, pp. 35–65.
- Jakobson, R., Fant, G.M., Halle, M., 1952. *Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and Their Correlates*. 2nd ed. Cambridge.
- Saussure, F., 1959. *Course in General Linguistics*. Translated by W. Baskin. New York.

The author

Dr Peter Steiner, Professor Emeritus, University of Pennsylvania, USA.
E-mail: psteiner@sas.upenn.edu

To cite this article:

Steiner, P. 2021, Between phenomenology and futurism: Roman Jakobson's poetics before the WW 2, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 86–106. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5.