

Эдгар Аллан По

УДК 82-821

DOI 10.22455/2541-7894-2017-2-117-133

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

ПО СЛЕДУ СЕРАФИМОВ: МЕЖДУ
ПОЭЗИЕЙ И АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПРОЗОЙ
(ЧТЕНИЕ «ВОРОНА» Э.А. ПО)

Аннотация: «Ворон» Э.А. По и анализ этого стихотворения в эссе «Философия творчества» рассматриваются как диптих, образец сложной игры с читателем. Для По-теоретика поэзия и проза разноприродны, «как масло и вода», однако их игровое сближение дает на практике результат эстетически и эвристически ценный. В статье «Язык в действии» (1949) Р.О. Якобсон реализует сходную стратегию: анализируя стихотворение вкупе с эссе, он выступает как идеальный читатель По. Предпринимаемая им «исследовательская вылазка в самое сердце речевой коммуникации» позволяет раскрыть парадоксальную природу коммуникации литературной — как процесса смыслообразования, в котором доверие уравновешено недоверием, а самоотрицание — повтором и возобновлением контакта.

Ключевые слова: эстетический опыт, коммуникация, игра, роль читателя, функциональный анализ поэтической формы, Э.А. По, Р.О. Якобсон.

Edgar Allan Poe

UDC 82-821

DOI 10.22455/2541-7894-2017-2-117-133

Tatiana VENEDIKTOVA

IN THE SERAPHYMS' FOOTFALLS: BETWEEN
POETRY AND ANALYTICAL PROSE
(READING "THE RAVEN" BY EDGAR ALLAN POE)

Abstract: "The Raven" and its analysis in "The Philosophy of Composition" form a diptych inviting its reader into a complex play. Poe's theory posits poetry and prose as obstinately irreconcilable, like "oils and waters", but their ludic mutual engagement proves, in practice, of both aesthetic and heuristic value. R. Jakobson in *Language in Operation* (1949) realizes a similar strategy and thus acts as Poe's ideal reader. His "exploratory sally into the very heart of verbal communication" helps to understand the paradox of literary communication — the meaning-generating process in which belief is coupled with disbelief and negation with repetition and renewal.

Keywords: aesthetic experience, communication, play, role of the reader, analysis of the poetic form and function, E.A. Poe, R. Jakobson.

К «прозаизации» поэтического искусства Эдгар По имел, кажется, меньше всего отношения. Не раз и не два, со всей возможной решительностью он заявлял, что поэзия и проза несовместимы, как масло и вода, — что поэзия определяется исключительно тягой к надмирному и потому выступает в неразрывном альянсе с музыкой, «в многообразных разновидностях метра, ритма и рифмы» [По 1977а, с. 138], в то время как для прозы главный ориентир — истинность и точность. Впрочем, можно ли принудить художника к последовательности? (Как не вспомнить безмятежную отповедь Уитмена, обращенную к тем, кто пытается приложить к поэтической мысли критерий систематичности: «По-твоему, я противоречу себе? Ну что же, значит, я противоречу себе».) По случалось утверждать и ровно противоположное, а именно, что прозаический импульс может быть привнесен в поэзию и даже «с выгодой», способствуя усилению общего эффекта, «как диссонансы в музыке, путем контраста» [По 1977а, с. 139; По 1977б, с. 114]. Художественные опыты не так иллюстрируют идеи, как испытывают их и могут быть полноценно теоретичны даже при наличии логических нестыковок.

Свой первый поэтический сборник По опубликовал, как известно, в восемнадцать лет на собственные деньги, анонимно, в количестве пятидесяти экземпляров. Ни эта первая, ни вторая, ни третья попытки войти в литературу с поэтического парадного, предпринятые на рубеже 1820-х–1830-х гг., не принесли ему славы. Неуспех поэтических опусов, любопытство к иным возможностям самореализации и, плюс к тому, острая нужда побудили поэта в 1830-х гг. обратиться к жанру рассказа. Выход на толковище журнальной прозы был вынужденным, но именно «поделки на продажу», рассчитанные на широкого читателя, — со временем и по ходу творческих упражнений с ними, — стали восприниматься самим автором как идеальная форма общения с аудиторией. Претерпев параллельно еще и в качестве редактора, т.е. организатора такого общения, По в зрелые годы уже вполне откровенно ассоциировал свои литературные амбиции с умением писать в два адреса, — эксплуатируя вкус простодушного потребителя популярной журнальной литературы и *одновременно* бросая вызов изощренному вкусу любителей высокой словесности. Многие из «психологических» (или «страшных») новелл по тщательности формальной выделки — те же стихотворения, в отсутствие разве что метра и явных концевых рифм. Научнообразный трактат «Эврика», над которым По трудился в последние годы жизни, вызывающе снабжен двумя подзаголовками — «Опыт о материальной и духовной вселенной» и «Стихотворение в прозе». Немногочис-

ленные стихотворения, которые сам он пишет в 1840-х гг. («Ворон» принадлежит к их числу) напоминают новеллы четкой проработанностью психологического сюжета. Настойчивую мерность ритма и навязчивость рифмы, разумеется, нельзя не заметить, но сама их сверх-заметность отчасти подозрительна («a little too obvious» — говорил сыщик Дюпен в «Похищенном письме» о приеме введения в заблуждение путем отвлечения внимания).

У поэзии и прозы общий медиум — язык, над природой которого По размышляет довольно упорно. Его особенно занимает материальность и специфическая энергетичность формы слова, звуковой или графической. В этом смысле выразительно маленькое эссе «Анастатическая печать», опубликованное в «Бродвейском журнале» в 1845 году. Заявление о том, что текст есть продукт «физического труда, приложенного к физической материи», сопровождается здесь не менее интригующим замечанием о том, что этот «механический» труд куда теснее связан с духовным производством, чем полагается обыкновенно [см.: Рое 1902b: 158]. Так называемая анастатическая печать — техническая новинка, позволявшая воспроизводить написанное прямо с рукописи без (дополнительного посредования в виде) типографского набора — привлекает интерес По как возможность разрешения двойной задачи: таким образом может быть сохранена физически-зримая форма авторской индивидуальной неповторимости (что такое почерк, как не аналог голоса?) и одновременно резко расширен доступ к литературному творчеству. Теперь «даже низший получает возможность высказываться так же часто и свободно, как высший», и любое высказывание будет пользоваться вниманием соответственно своему достоинству, а не суждениям не всегда надежных авторитетов [Рое 1902b: 158]. Чем не прото-макклюэновская мечта о радикально-демократической коммуникативной среде, так непохожей на традиционно-привычную, в которой «большинство вынуждены внимать в молчании, в то время как потоки красноречия исходят от немногих, располагающих этой привилегией» [Рое 1902b: 159]? Почему, в самом деле, пространство литературного общения должно подчиняться давно отжившей сословной логике?

Чудеса и фокусы

Эстетическая теория По, по видимости более чем традиционна, но при ближайшем рассмотрении обнаруживает в себе весьма радикальные послышки. Поэзия, по определению, есть область прекрасного, но что такое «прекрасное»? — Отнюдь не свойство са-

мого предмета, как полагают многие, поясняет По, — и вообще «не качество, как принято считать, а эффект» [По 1977б, с. 113], т.е. воздействие, производимое чем-то или кем-то на кого-то. Переживание прекрасного специфично тем, что в его составе интеллектуальное и эмоциональное воздействие, не совпадая, уравновешены и подчинены чему-то третьему, что может быть приблизительно описано как «особое возвышение души» [По 1977б, с. 114]. Речь идет о таком роде душевного волнения, который преобразует и преобразует субъекта в целом, независимо от конвенций и предрассудков вкуса (категория «прекрасного» у По близка, по-настоящему, к категории «возвышенного»). В чем же состоит то максимальное воздействие, которое может произвести художник на зрителя или читателя? В том, по-видимому, чтобы передать смертному человеку откровение бессмертия, ощущение торжества над собственной природой — разумеется, «понарошку», в порядке хитроумно и вдохновенно рассчитанного действия формы, эстетической иллюзии.

В отличие от старшего собрата-романтика Кольриджа, По не склонен ранжировать творческую способность, противопоставляя воображение как привилегию гения — фантазии как низшему, чисто комбинаторному навыку. С его точки зрения, «фантазия обладает творческой способностью ровно в той же степени, что и воображение, то есть по сути ее не имеет. Все новые представления суть не более чем новые комбинации уже существовавших ранее. Разум человека не в силах вообразить то, что никогда не существовало» [Рое 1902а: 61–62]. И воображение, и фантазия лишь подводят смертного человека к границе непреходимой и являют трансцендентное, потустороннее исключительно в негативной форме — в виде сложной эмоции (жажды, тоски), генерируемой посредством неопределенного намека (“*suggestive and indefinite glimpse*” [Рое 1902с: 6]), или в порядке *игры*.

В новелле «Поместье Арнгейм» в качестве образца художественной формы выступает искусственный парковый ландшафт, и весь сюжет сводится к описанию воздействия этого вполне материального ландшафта на посетителя, путешествующего по парку. Пиковое переживание воплощается в финальном пассаже, который трудно назвать иначе как стихотворением в прозе¹. Стихо-

¹ «Там льется чарующая мелодия; там одурманивает странный, сладкий аромат; там сновиденно свиваются перед глазами высокие, стройные восточные деревья — там раскидистые кусты — стаи золотых и пунцовых птиц — озера, окаймленные лилиями, — луга, покрытые фиалками, тюльпанами, маками, гиацинтами и туберозами, — длинные, переплетенные извивы серебристых ручейков — и воздымается полуготическое, полумавританское

творение — это есть попытка описать-передать момент «вознесённости души», самозабвения, которое не исключает пристального внимания к подробности деталей, к формам и способам производства эффекта. Способность поддаваться волшебству, не теряя из виду инженерный расчёт, который это волшебство обеспечивает, По ценит, кажется, выше всего в современном человеке. В этом он оригинален, но отнюдь не одинок в своём времени.

Предметом внимания историков культуры XIX века в последнее время неслучайным образом стал феномен «светской магии» — в нём усматривается характерное порождение «современной» городской культуры. Всякого рода развлекательные фокусы — квази-волшебные приемы манипуляции вниманием, адресуемые не так чувству сверхъестественного, как чувству вымышленного (*fictional*), — входят в моду и в Европе, и в Америке, начиная с XVIII столетия. С романной беллетристикой, которая в это же время начинает свое восхождение к славе, они объединены общей логикой: в обоих случаях ставка делается на парадокс доверчивого недоверия и на способность зрителя/читателя распорядиться доверием, — не предоставляя его (или отказывая в нём) целостно, но находя удовольствие в сложном распределении и перераспределении этого ресурса. Именно на этом пути, считают историки и теоретики современной культуры, происходит становление нового отношения к истине, вымыслу, идеологии, а также становление современного шоу-бизнеса, эстетизированных форм продажи и маркетинга, новых модусов культурного потребления [см.: *During 2002*]. Выразительнейшей фигурой своего времени был французский иллюзионист Жан Эжен Робер-Уден (1805–1871), прозванный отцом современной магии. По образованию часовщик, он стал одним из первых фокусников, кто облачился во фрак и на сцене выступал нередко в роли профессора, осуществляющего научный эксперимент (до Удена иллюционисты выступали на ярмарках и в дешёвых кабачках). Его спектакли отсылали к новинкам науки, и отделить факт от чуда и чудо от фокуса в них было заведомо непросто. В итоге часть аудитории принимала происходящее на сцене за научный эксперимент, другая часть — за магическое, колдовское действие; а третья состояла из скептиков, пытавшихся разгадать, как устроен фокус. Но идеальным своим зрителем сам Уден считал человека, наделенного достаточной гибкостью ума, чтобы с помощью фокусника насладиться иллюзией как таковой, — мастерством ее создания и эффектом, который даже подробное разо-

нагромождение, волшебно парит в воздухе, сверкает в багровых закатных лучах сотнею террас, минаретов и шпилей и кажется призрачным творением сульфид, фей, джинов и гномов» [По 2011, с. 778].

блачение трюка не может разрушить. «Чем более [такой зритель] подвергается обману, тем большее получает удовольствие, поскольку именно за это заплатил деньги» [цит. по: Landy 2012: 76]. Отличающая такого зрителя способность к трезвому самообману опиралась на более широкий навык, высоко ценимый в буржуазной культуре, — умение «конструировать систему верований, которая признается в собственной иллюзорности» [Landy 2012: 77].

«Ворон» — образец именно такой игры автора с читателем: магический фокус с разоблачением или волшебство, предьявляющее собственную «рукодельность». Эта парадоксальная логика организует стихотворение, позволяя говорить о невидимом споре, который ведут внутри него поэзия и проза. Она же предьявляет себя в эссе «Философия творчества», где По обнажает совокупность использованных им поэтических приемов, отчего ответственность художественного «гипноза», против ожидания, не снижается, а едва ли не усугубляется. Стихотворение и его прозаический разбор вполне могут рассматриваться как диптих.

Проза о поэзии, поэзия в прозе

Каждому читателю «Ворона» при каждом прочтении приходится сталкиваться с загадкой происходящей в нем метаморфозы: мистическое и трагическое переживание производится здесь по ходу развития ситуации, объективно говоря, абсурдной и комической, к тому же легко опознаваемой в ее вторичности, цитатности: в популярной готической прозе чтение в библиотеке, в уединении часто становится завязкой сюжета, связанного со смертью, ужасными воспоминаниями, общением с духами, сверхъестественными явлениями [см.: Lynch 2015, ch. “Haunted Reading”: 202–209]. В сущности, описывается довольно гротескный случай: в кабинет книжника залетает ворон, хозяин заводит с ним шуточную беседу, ворон, как и положено «говорящим» птицам, «поддерживает контакт». Драма возникает в силу того, что автоматизм вороньих реплик оттеняет последовательность поведения героя, который озвучивает собственные тайные страхи, от меньшего к наибольшему, заведомо зная, что любой из них будет усугублен. По ходу псевдиалога с вороном тот слепляется «на смерть» с ореолом примысливаемых ему символических значений, и к шестнадцатой строфе слово «Nevermore» звучит в ушах героя уже как откровение, пророческая весть. Таким образом человек сам продвигает себя шаг за шагом от начального состояния неопределенности и

относительного уюта, промежуточного между грезой и явью, забвением и памятью, к финальному состоянию гиперопределенности и отчаянной уязвимости, невозможности освободиться от мучительной травмы воспоминания. Финал помещает героя в самодельный ад (как в финале «Поместья Арнгейм» посетитель чудопарка попадал в рукодельный, искусственный рай): фактически, это состояние создано его умом и свободно-несвободной волей, поэтому ему нельзя не верить, хотя и верить тоже нельзя.

История упорного самоистязания, искусной и расчетливой, притом что полубессознательной, манипуляции собой рассказана гипнотически звучным стихом, и в этом отчасти вся соль. Именно стих извлекает ситуацию из сферы случайного, создавая эффект, описанный в свое время Бахтиным: ритм, писал он, «предполагает некоторую предопределенность», и наоборот, свобода воли и активность самосознания несовместимы с ритмизацией. «Найти себя самого в ритме нельзя» [Бахтин 2003, с. 191], — не потому ли процесс самоутверждения в «Вороне» оказывается одновременно процессом самоутраты? Сопереживая герою, читатель колеблется между зоркой приметливостью здравомыслия и самозабвенной подверженностью гипнотической иллюзии, которые, предъявляя друг другу встречные логики, как бы состязаются друг с другом. Выразительнейшим примером может служить упоминание о незримых серафимах, чьи шаги «звенят» по ковру — в четырнадцатой строфе. На несуразность, нелогичность этого образа поторопились указать автору уже первые читатели. Но По в ответном письме одному из них, Дж. Эвелету, признался (или, по крайней мере, предложил рассмотреть как возможность то), что явное нарушение правдоподобия здесь вовсе не случайный огрех, а своего рода встроенный тест: при достигнутой к этому моменту степени вовлеченности читающего в текст звон шагов по ковру *должен быть* воспринят как нечто само собой разумеющееся. В письме Эвелету (от 15 декабря 1846 года) говорится буквально следующее: «Ваши возражения по поводу звенящей поступи очень уместны, по ходу сочинения они возникали и у меня, — сомнения были настолько серьезны, что я думал отказаться от этого слова. Но в итоге решил его сохранить, потому что его использование, с самого начала, было подсказано мне чувством сверхъестественного, которого оно, в тот момент, для меня было исполнено. Никакая поступь, человеческая или иного физического существа, конечно, не могла бы звенеть по мягкому ковру, именно поэтому упоминание звенящих шагов может передать — и очень остро — впечатление сверхъестественного. Таков был замысел, и сам по себе он хорош, — однако, если это ощущение не сообщается не-

посредственно и всем (а я боюсь, что это так), стало быть, оно недостаточно хорошо передано или выражено» [Рое 1902d: 270]. Иначе говоря, по замыслу По, «спорная» деталь функциональна как обозначение порога или одного из порогов на пути погружения в двойственное, рационально-иррациональное состояние, которым читатель может насладиться, не отрекаясь от критического здравомыслия, но временно забирая его «в скобки».

Подобные эффекты одновременной принадлежности и непринадлежности себе По очень последовательно разрабатывает в «страшных» или «психологических» рассказах: постепенное и всегда частичное осознание героем-рассказчиком собственного безумия определяет динамику восприятия, интеракции с читателем: по мере нарастающей ненадежности повествователя, углубляется читательская вовлеченность в текст и острота переживания. Сходная двойственность пафоса характеризует и детективные новеллы: здесь также нам дана интригующая загадка, с которой неспособен справиться заурядный рассудок, затем — гениальное, «чудесное» в нее проникновение, а сразу следом — подробно-аналитическое объяснение, в котором, при желании, можно заподозрить элемент шарлатанства (месяе Огюст Дюпен, как известно, соединял в себе достоинства серьезного ученого, поэта и шутника, — по примеру, надо думать, своего создателя мистера Эдгара По).

Эссе «Философия творчества» как своего рода приложение к «Ворону» похоже на стихотворение сочетанием безусловной, почти неотразимой убедительности и специфической требовательности к читателю, — в нем предполагается настороженное двоемыслие, противоположность доверчивой наивности. «Ворон» начинается с того, что герой слышит звук/стук и принимается толковать его гипотетическое значение: гость стучится запоздалый? или просто ветер играет ставней? Эссе о «Вороне» начинается сходно — с упоминания о только что пришедшем письме. В нем Чарльз Диккенс со ссылкой на Уильяма Годвина развивает мысль о возможности сочинять «в обратном порядке», придумывая сначала целостный эффект произведения и достойную его развязку, а уж потом — все предшествующее развязке и подготавливающее ее. Эту идею По начинает интерпретировать, тут же подвергая 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...» [По 1977б, с. 110]), а затем объявляет... *небуквально верной*, т.е. верной в идеале, но неосуществимой в общепринятой практике сочинительства. Большинство, если не все рассказчики не используют регрессивный ход, поскольку подражают уже предзаданным

или привычным «фактам и действиям», т.е. строят на готовом фундаменте. По претендует на куда более радикальное творческое действие и в подтверждение предлагает нам *опыт об опыте творчества* на примере «Ворона». «Я часто думал, — заявляет он в преамбуле к эссе, — 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» [По 1977б, с. 111].

Любопытно само то, что экспериментальная реконструкция творческого процесса предпринимается на материале стихотворения, в котором речь идет как раз о сознательном усилии вспомнить/забыть. И в стихотворении, и в эссе воспоминание развертывается как внутренний диалог, последовательность вопросов к самому себе и ответов на них. Для сравнения в «Философии творчества»: «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?”» [По 1977б, с. 116] и т.д. Этот разговор с самим собой, как и разговор с вороном, странен тем, что задающий вопрос как будто уже заранее знает на него ответ, а потому и находит его молниеносно, с поразительной точностью: «Я сразу же решил, какой объем будет наиболее подходящим для задуманного стихотворения [...] Это сразу же навело меня на мысль [...] И тогда немедленно возникла идея [...] и тут я сразу увидел возможность [...]» [По 1977б, с. 114–116] и т.д. Между посылкой и выводом — что-то, похожее то ли на мгновенный скачок интуиции, то ли на хорошо отрепетированный акробатический этюд. Хаотичности, грубости поиска, колебаний и мук, непременно сопутствующих (на этом настаивал сам же По²) творческому поиску и выбору, нет в помине. Так верить

² В преамбуле к эссе он характеризует процесс творчества как полный мучительной неопределенности, неуверенности и противоречивости и именно поэтому столь трудный для отображения «в подробностях, шаг за шагом»! Мало кто из поэтов готов допустить публику за кулисы игры воображения, — 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» [По 1977б, с. 111] и т.д. А те, кто не одержим тщеславием, слишком часто беспамятны — просто не в силах вспомнить всех капризных перипетий творческого процесса. Самого

или не верить этому квази-воспоминанию? признать «последовательность и причинность», руководившие, якобы, творческим процессом, фактом или трактовать их сцепку как чистой воды артефакт? Это вопросы, по поводу которых у многочисленных критиков и читателей «Философии творчества» не было, нет и не будет согласия. Собственно, у По имеется хитрая — и легко ускользающая от внимания оговорка³: он столько же раскрывает нам секрет «последовательности и причинности», сколько демонстрирует приемы создания видимости той и другой.

В «Философии творчества» показано, фактически, что стихотворение «Ворон» — *ни о чем*, или *обо всем*, или *о чем хотите*. Искомый эстетический эффект предшествует и теме, и сюжету, подобно тому, как счастливое сочетание звуков, найденное поэтом (долгое «о» как наиболее звучная гласная в сочетании с «р» как наиболее сочетаемой согласной [По 1977б, с. 115]) предшествует слову «Nevermore», несущему конкретное значение. Благодаря «самочинной» сверх-активности языка включаются механизмы суггестии, в отношении которых ограничительные стратегии здравого смысла почти перестают действовать. Результат похож на театрально-цирковой фокус, но отмахнуться от него как чего-то сугубо легкомысленного было бы опрометчиво. Хотя бы потому, что «эффект» фокуса глубок, стоек и более чем успешно сопротивляется разоблачениям любого рода. После анализа, предложенного самим автором, кажется, уже невозможно сказать что-либо новое о форме и содержании стихотворения, — оно бесконечное число раз спародировано, пересказано и пере-переведено. И тем не менее продолжает оказывать действие на читателя, — как ворон, оставшийся сидеть на бюсте Паллады в бесконечно длящемся настоящем («И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья...»), — вызывая живые и яркие, порой и взаимоисключающие читательские реакции.

себя, однако, По провозглашает счастливым исключением среди собратьев: он способен «в любую минуту без малейшего труда» восстановить в памяти ход написания любого из собственных сочинений».

³ В «Философии творчества» мы читаем: «It is only with the denouement 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» [Пое 1984: 13]. В существующих русских переводах (В. Рогова, а также А. Георгиева и В. Чередниченко) интересующий нас фрагмент фразы звучит единообразно: «[...] мы сможем придать сюжету необходимую последовательность или причинность» [см.: По 2009, с. 134]. Важный, как кажется, акцент на иллюзорности рационализации, которая носит не объективный, а «рукодельный» характер, при этом ослабляется, фактически перестает считываться.

Образцовый разговор с «Вороном»

Мы рассмотрим здесь только один пример «читательского исследования» стихотворения По, как кажется, в высокой степени адекватного авторскому послы. Небольшая работа Романа Якобсона «Язык в действии» [Jakobson 1987b]⁴ предполагалась им как введение к обширному (так и не состоявшемуся) труду о природе взаимосвязи звука и смысла, однако посвящена «Вороны» вкупе с «Философией творчества» от самого первого до последнего слова. Можно даже предположить, что Якобсон настолько увлекся чтением любимого текста⁵, что «забыл» о необходимости подчинить его разбор эксплицитному тезису-обобщению. Забыл настолько, что редакторы англоязычного сборника, в который статья была впоследствии включена, сочли необходимым уточнить-акцентировать этот тезис за автора: «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» [Jakobson 1987: 16]. Спрашивается, однако, — зачем было «раскрывать» то, что, в общем, и так очевидно? Демонстрация взаимосвязи звучания и значения, т.е., по Якобсону, поэтической функции на примере «Ворона» получается «чуть-чуть слишком очевидной». 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, нанизавшем на каждый палец по богатому перстню. Но Якобсон и не ограничивается констатацией самоочевидного. Если герой «Ворона» одержим проблемой смерти и бессмертия, а По разбирает стихотворение, размышляя над проблемой творчества, то Якобсон делает то же самое, имея в виду отнюдь не менее обширную проблему коммуникации.

Начало статьи не только выдержано в вызывающе «ненаучной» манере бытового сказа, но и указывает на отсутствие того, с чем «нормальный филолог» только и работает, — текста-объекта: «Недавно в поезде я случайно услышал обрывок разговора. Муж-

⁴ Статья была написана в 1949 году и предполагалась как введение к несостоявшейся в итоге книге «Звук и смысл»; впервые была опубликована по-французски в 1964 году, в сборнике памяти А. Койре.

⁵ Якобсон был неравнодушен к творчеству По, и к разбору строк из «Ворона» обращался не раз (хрестоматийный пример — в статье «Лингвистика и поэтика»).

чина говорил молодой женщине: “Тут по радио давали ‘Ворона’. Старую запись одного лондонского актера, который давно уж умер. Слышали б вы его ‘Nevermore’”» [Jakobson 1987: 50]. Сквозь железнодорожный шум как бы случайно доносится и схватывается слухом фрагмент чужого разговора⁶, примечательного разве только тем, что содержит в себе однословную цитату, а цитата отсылает к поэтическому тексту, и не к тексту даже, а к версии его исполнения, звучанию в радиозаписи (может быть, особому тембру голоса актера? или неповторимости использованной им интонации?). Посредством цитаты незнакомец в конкретной ситуации намекает, по-видимому, «на некий эмоциональный опыт, общий для него и его собеседницы» [Jakobson 1987: 50].

Внимание Jakobsona занимает стихотворение как процесс, перенос высказывания «из уст в уста», из одной рамки употребления и восприятия в другую: единственное слово последовательно приводилось в движение гипотетическим “хозяином” Ворона, потом Вороном, потом влюбленным, потом поэтом, потом актером, выступающим на радиостанции, потом незнакомцем в поезде, потом соседом-пассажиром, случайно его подслушавшим. На этом процесс не останавливается, так как услышанному предстоит еще быть записанным, а написанному — преобразоваться в печатный текст: «[...] теперь оно [высказывание. — *Т.В.*] входит в новую структуру — мое послание читателю этих страниц» [Jakobson 1987: 50]. Субъекты и инстанции, участвующие в «трансфере», все так или иначе воображаемы (хотя в разной степени вымышлены) и в этом смысле равны. На удивление разнообразны ситуации и способы отношения к поэтическому посланию: одни лишь производят слово, как предполагаемый «хозяин» ворона, произвольно озвучивающий собственную навязчивую эмоцию, или сама ручная птица, повторяющая заученное сочетание звуков; иные осуществляют акт профессионального 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 для собственных экспрессивных нужд, намеренно и даже изощренно используют слово-цитату. Разумеется, особо ответственна роль поэта, — того, кто «написал и опубликовал историю влюбленного, придумав, по-настоящему, все роли — влюбленного, Ворона и хозяина» [Jakobson 1987: 50]. Почти

⁶ Читатель, помнящий знаменитое стихотворение, скорее всего, опознает смысловую рифму, отсылающую к началу «Ворона»: «Как-то ночью в час угрюмый... [я]... очнулся вдруг от звука».

на равных с поэтом и в подчеркнуто близкой ему позиции стоит читатель (он же в данном случае и писатель, автор анализа) — тот, кто «заметил цитату, восстановив всю последовательность ее передатчиков и, возможно, даже досочинил роли незнакомца, радиоредактора и актера» [ibid].

Якобсон характеризует свое прочтение «Ворона» как «исследовательскую вылазку в самое сердце речевой коммуникации», под последней имея в виду совсем не только перенос некоторого объема информации от адресанта к адресату⁷, — а «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» [Jakobson 1987: 51]. Пытая текст По о тайне общения, Якобсон-читатель работает с ним на манер вдохновенного детектива: буквально в каждой строке обнаруживает невидимые для невооруженного глаза следы ключевого слова «nevermore» — россыпи грамматических фрагментов (*more, ever, no*), еще более мелкие фракции, микроскопические частички звучания. Разумеется, губные и носовые звуки, сами по себе лишены значений, но, всплывая в разных сочетаниях, в конечных рифмах и внутрисклочных созвучиях, они работают на предвосхищение и неуклонное собирание (буквальный смысл слова, использованного По в названии эссе — composition!) конечного «nevermore». На основе созвучий возникают и «псевдоэтимологические фигуры» [Jakobson 1987b: 60], иллюзорность которых не мешает им — в контексте — быть убедительными. Что общего между *tempter* и *tempest*? По сути ничего. Однако в стихотворении 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. 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 в силу подхватываемой рифмы [eidi]:

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

⁷ Стоит напомнить, что статья писалась в пору, когда в ходу были относительно простые семиотические модели коммуникации, безразличные к литературе и эстетике, а в англо-американской критике господствовало сильное убеждение в том, что поэзия и коммуникация — вещи несовместные.

Форма слова ассоциируется Jakobsonом со способностью чаровать и транслировать чару, заражать, порождать новые смыслы, с необыкновенной свободой путешествовать в историческом времени и социальном пространстве. Очевидно, что наличие в высказывании поэтической функции делает его неисчерпаемым и «автомобильным», самодостаточным и в то же время продуктивно несоответствующим себе. Коммуникация толкуется здесь, фактически, как негарантированный, но потому и возобновляемый снова и снова смылосозидательный процесс. Трансляция информации полагает читателя получателем сообщения, — трансляция опыта полагает его же соучастником творчества.

Тема разрыва и невозстановимости коммуникации, с точки зрения Jakobsonа, центральная в «Вороне». Не исключено, что глубокая коммуникация как раз и осуществляется под знаком собственного отрицания, т.е. как противоположность ее бытовой, чисто информационной функции⁸. Именно таков разговор самого Романа Осиповича с «Вороном» — в сущности, очень литературный, если не сказать — поэтический разговор. Автор статьи выступает в ней как идеальный читатель По — читатель-сочинитель, скептический и вдохновенный одновременно. Человеческая, художественная и научная загадка, обогащенная талантливым в ней со-участием, передается дальше, тому или тем, кто продолжит над ней трудиться.

ЛИТЕРАТУРА

[Бахтин 2003] — *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69–263.

[По 1977а] — *По Э.А.* Поэтический принцип // Эстетика американского романтизма / Сост. А.Н. Николюкин. М.: Искусство, 1977. С. 132–152.

[По 1977б] — *По Э.А.* Философия творчества // Эстетика американского романтизма / Сост. А.Н. Николюкин. М.: Искусство, 1977. С. 110–121.

⁸ «Гамма не-коммуникации богата, — писал, развивая сходную мысль и тоже применительно к литературе Жан-Поль Сартр, — она охватывает широкий спектр от резонанса (сложное явление, порождаемое эгоцентризмом: читатель озабочен не так пониманием текста, как резонированием, он проецирует себя в книгу, чтобы объективировать собственный образ и почувствовать заранее волнующее удовольствие его ре-интериоризации) до герменевтики (читатель интерпретирует сообщение в соответствии с по меньшей мере двумя кодами одновременно, из которых один эксплицитно использован автором, а другой — автору неведомый, возможно, и изобретенный уже после его смерти — применяется вполне произвольно, помимо всяких предварительных соглашений (en rupture de connivance)» [Sartre 1972: 428].

- [По 2009] — По Э.А. Ворон. М.: Наука, 2009.
- [По 2011] — По Э.А. Полное собрание рассказов в одном томе. М.: Эксмо, 2011.
- [During 2002] — During, S. *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2002.
- [Jakobson 1987] — Jakobson, R. “Language in Operation.” In Jakobson R. *Language in Literature*, eds. K. Pomorska, S. Rudy. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1987: 50–63.
- [Landy 2012] — Landy, J. *How to Do Things with Fictions*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- [Lynch 2015] — Lynch, D.S. *Loving Literature. A Cultural History*. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2015.
- [Poe 1902a] — Poe, E.A. “Alciphron: A Poem [T. Moore].” In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. X: Literary Criticism. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 60–70.
- [Poe 1902b] — Poe, E.A. “Anastatic Printing.” In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. XIV: Essays and Miscellanies. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 153–159.
- [Poe 1902c] — Poe, E.A. “[Marginalia — Part I].” In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. XVI: Marginalia — Eureka. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 1–27.
- [Poe 1902d] — Poe, E.A. “Poe to G. W. Eveleth. Dec. 15th, 1846.” In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. XVII: Poe and His Friends. Letters Relating to Poe. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 269–272.
- [Poe 1984] — Poe, E.A. “Philosophy of Composition.” In *Edgar Allan Poe Essays and Reviews*, ed. G.R. Thompson. N.Y.: The Library of America, 1984: 13–25.
- [Sartre 1972] — Sartre, J.-P. *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. T. 3. P.: Gallimard, 1972.

REFERENCES

- Bakhtin, M.M. “Avtor i geroi v esteticheskoi deyatel'nosti.” In Bakhtin M.M. *Sobraniye Sochineniy*. 7 vols. V. 1. Moscow: Jazyki Slavianskoj Kul'tury Publ., 2003: 69–263.
- During, S. *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2002.
- Jakobson, R. “Language in Operation.” In Jakobson R. *Language in Literature*, eds. K. Pomorska, S. Rudy. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1987: 50–63.
- Landy, J. *How to Do Things with Fictions*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Lynch, D.S. *Loving Literature. A Cultural History*. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2015.
- Poe, E.A. “Alciphron: A Poem [T. Moore].” In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. X: Literary Criticism. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 60–70.

Poe, E.A. "Anastatic Printing." In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. XIV: Essays and Miscellanies. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 153–159.

Poe, E.A. "Filosofia tvorchestva." In *Estetika amerikanskogo romantizma*, ed. A.N. Nikoliukin. Moscow: Iskustvo Publ., 1977: 110–121.

Poe, E.A. "[Marginalia — Part I]." In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. XVI: Marginalia — Eureka. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 1–27.

Poe, E.A. "Poe to G. W. Eveleth. Dec. 15th, 1846." In *The Complete Works of E.A. Poe*. 17 vols., ed. J.A. Harrison. Vol. XVII: Poe and His Friends. Letters Relating to Poe. N.Y.: Thomas Y. Crowell & Company, 1902: 269–272.

Poe, E.A. "Poeticheskiy printsip." In *Estetika amerikanskogo romantizma*, ed. A.N. Nikoliukin. Moscow: Iskustvo Publ., 1977: 132–152.

Poe, E.A. *Polnoe sobranie rasskazov v odnom tome*. Moscow: Eksmo Publ., 2011.

Poe, E.A. "Philosophy of Composition." In *Edgar Allan Poe Essays and Reviews*, ed. G.R. Thompson. N.Y.: The Library of America, 1984: 13–25.

Poe, E.A. *Voron*. Moscow: Nauka Publ., 2009.

Sartre, J.-P. *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Vol. 3. P.: Gallimard, 1972.