

Роман Якобсон

ДИАЛОЗИ

Фрагменти³

К. П.: Вашата фонологична теория е дълбоко свързана с поезията и с езика на поезията и този факт прави Вашия творчески път особено интересен. Сам Вие говорите за това кратко, но много красноречиво в „Ретроспект“ („Retrospect“), публикуван като притурка към първия том на Вашите „Избрани съчинения“ („Selected Writings“). Отскоро интересът още повече се засили след три значими публикации: писмата на Н. С. Трубецкой до Вас (N. S. Trubetskoy's Letters and Notes, Mouton, 1975), автобиографията на Казимир Малевич в тома със статии и материали за руския авангард, автор на чийто предговор сте Вие (Стокхолм, 1976), и най-сетне „Годишник на ръкописния отдел на Дом Пушкин“ („Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома“) от 1975 г., където е публикувана ценна кореспонденция на Малевич с представители на руския авангард. Тези свидетелства ни показват в каква степен Вашите изследвания са тясно свързани именно с изкуството на авангардизма, докато Трубецкой, струва ми се, пристъпва към същия кръг от научни проблеми и изводи, но тръгвайки по друг път – от етнологията и сравнителното езикознание. Като изключим фолклора, който заема естествено важно място за етнолога, едва много по-късно Трубецкой се заема с въпросите за литературното творчество, като прилага към тях разработената вече методология на „формалистите“. Вашите езиковедски изследвания се появяват едновременно с разработките Ви в областта на поетиката. Когато сравнява Вашата „Най-нова руска поезия“ („Новейшая русская поэзия“, 1921) със спомените на Малевич и особено с писмата му до Матюшин от 1916 г., читателят е поразен от съответствието между мисленето на учения и това на артиста и е готов да повярва, че в това има нещо преднамерено или поне че е диалог върху една и съща тема. Малевич поставя въпроси за светлината и пространството в живописата, като ги свързва с феноменологията на звука в литературното творчество. Някои от тези формулировки са така сходни с идеите, изразени в „Най-нова руска поезия“ и дори с тези от „Лингвистика и поетика“ („Linguistics and Poetics“, 1960), че сякаш са заимствани оттам. Малевич говори например за „композиция на словесния материал“, както и за факта, че до настоящия момент „не думите,

³ Предложените откъси са от Roman Jakobson, Krystyna Pomorska. Dialogues. Traduits du russe par Mary Fretz. Paris, Flammarion, 1980, 176 с., което е първото книжно издание на тези удивителни и при това последни свидетелства на Якобсон, публикувани едва след неговата смърт. Самото френско издание е превод на руския ръкопис. Избраните фрагменти имат за цел да илюстрират дълбоката интенционална връзка между теорията на Якобсон и неговото отношение към авангардизма както в Русия, така и в Чехия. – Б. пр.

а римите са се сглобявали“. Бихте ли ни разяснили по-подробно и систематично тези връзки и съвпадения?

Р. Я.: Поезията беше моята първа голяма страст, когато бях гимназист и по времето, когато следвах в Лазаревския институт за източни езици. Моите първи поетически опити бяха тясно свързани с обучението ми по поетическо изкуство. Спомням си с известно удивление, че на 9–10-годишна възраст стиховете, които четях, а също и тези, които бяха плод на недотам успешните ми усилия на поет, се опитвах да представя с помощта на метрически схеми, които сам по този повод си съчинявах.

К. П.: За коя година приблизително става дума?

Р. Я.: Това беше през моята първа година в гимназията в Москва, значи през 1906–1907 г. Преподавателите ни по руски език в института бяха изключителни хора. (...)

През 1912 г., когато поезията на руския футуризм, или в широкия смисъл на думата авангардната поезия, придобиваше все по-голям размах, В. Хлебников (1885–1922) – този велик поет на нашия век, който ме очарова завинаги, публикува цяла серия от словообразувания. Същата година се появиха завладяващите манифести в „Словото като такова“ („Слово как таковое“). Този разцвет на руската поезия беше предхождан от едно забележително развитие на новата живопис. Фигуративното изкуство на френския постимпресионизъм и кубизмът, който беше негов връх, проникваха в широк мащаб в предвоенна Москва: имаше изобилие от репродукции и анализи, оригиналите заемаха важно място в галериите и частните колекции. Аз израснах в средата на художници и въпросите, свързани с основните категории на пространството, цвета, линията и фактурата на картините, ми бяха толкова близки, колкото и въпросите за композицията на словесния материал в поезията и в ежедневния език.

В навечерието на войната визуалните изкуства в Русия, а така също и търсенето на нови пътища в театралния живот на Москва и Петербург, новите проекти в архитектурата и – както вече казахме – откритията в областта на литературата, които ги последваха, бяха получили без преувеличение световно признание. Такива забележителни експерименти като абстрактната живопис и така наречената „заумна“ литература (*littérature dite „supraconsciente“*), анулираща изобразявания или означаваания обект, поставяха все по-остро проблема за характера и значението на елементите, които и в пространствените, и в словесните образи имаха семантична функция. Така се налагаше проблемът за средствата, необходими да се постигне едно ново изкуство и едно ново разбиране за елементите, означаващи смисъла (*signification*) в живописата и в езика. И именно този комплекс от проблеми ме сближи – мен, жадния за знания младеж, с Казимир Малевич – худож-

ника, който неуморно търсеше все нови и нови форми, с Велимир Хлебников, който правеше дисекция на думите, и с неговия изобретателен и находчив съмишленик Алексей Кручоних (1886–1971).

С Хлебников дискутирах вътрешните закони на глосолалията⁴ при руските разколници от XVIII в., а също и текстурата на неразбираемите магични заклинания. Кручоних пък ме насочи към коварните въпроси за взаимоотношенията и възможните връзки между рационалното и ирационалното в традиционната и в най-новата поезия. Бързо установихме с него една продължителна кореспонденция и станахме истински приятели – което изглежда не беше типично за него. Нашето приятелство беше ознаменувано от съавторско издание на заумна поезия („Заумная гнига“), което парижките антиквариати обявиха напоследък за библиофилска рядкост. Когато се върнах в Москва през 1956 г., след тридесет и шест години раздяла, Кручоних дойде при мен в хотела. При всяко от моите следващи пътувания ние се срещаме и нашето старо приятелство ставаше все по-силно. Когато умря, една жена от Москва – негова много близка приятелка, написа в едно писмо до чужбина: „Той живееше в един свой свят и въпреки своя практицизъм, дори меркантилност, не поддържаше с реалния свят близки отношения. До последните си дни той запази брилянтна памет и оригинално мислене, насочено към всичко велико и странно. Неговият здрав разум понякога приличаше на лудост. В него имаше нещо твърде бурлескно, карикатурно – това навярно му беше останало от онези далечни времена, от изложбите през 1913 г. Той беше през целия си живот футурист – за жалост твърде малко хора разбират какво означава това.“ Смятам, че отбелязаният начин на мислене и поведение на футуристите е много точно доловен.

Интересно е да отбележа, че като ученик, благодарение на дискусиите, в които участвах, успях в най-висока степен да се сближа именно с художници – с Павел Филонов (1883–1941) и особено с Казимир Малевич (1878–1935). Той с все по-отчетлива последователност се отдалечаваше от фигуралността, но след като се отказа да изобразява предмети, той си постави за цел да се предпази от порочната самоцелна орнаменталност и да открие значещите елементи в организацията на живописното пространство. Това изцяло съответстваше на моите лични разбирания. Аз от своя страна в своите текстове и теоретични разсъждения упорито се насилвах да се откъсна от думите и от тяхното значение и да се концентрирам върху основните съставни части на думата, върху звуковете на езика сами по себе си, изчистени както от всякаква съмнителна аналогия с музиката, така и без да се смесват със самото писане. Този подход, който така привличаше Малевич и задържа неговото внимание за дълъг период, ни сближи през 1913 г. Именно по това време планирахме през лятото на 1914 г. да отидем в Париж и да подготвим там изложба с неговите най-нови творби – моята

⁴ Глосолалия (гр.) – изричане на безсмислени думи или словосъчетания в състояние на екстаз. – Б. пр.

роля щеше да се състои в това, да коментирам на френски неговите картини и да запозная Запада с нашите общи идеи за перспективите на новото изкуство. Осъществяването на тези смели планове бе осуетено преди всичко от войната.

(...)

К. П.: Връзката, която правите между поетическия език и фонологичната теория, изглежда, задава все по-многопосочни и разнообразни перспективи. (...)

Р. Я.: Както вече казахме, проблемът за връзката между външната фонична страна на езика и неговия вътрешен план – сферата на смисъла, се открие в поетическия език с особена сила. Това беше една от основните причини, които ни накараха да преодолеем още едно препятствие – това на рязкото разграничаване между чистото езиковедско изследване и анализа на значенията. През цялото ни университетско следване това разграничаване беше непрекъснато подчертавано. Когато през 1919 г. редактирах заедно с Хлебников неговите „Събрани творби“ – те, уви, не бяха по това време издавани, – се опитвах да доловя лингвистичния аспект на различните принципи в неговото литературно изкуство. Установих, че едва ли има поет, който както в принципите си, така и на практика да е постигнал по-здравя сплав между фоничната структура и семантичния план. Бях увлечен от идеята да приложа лингвистични критерии към фоничния анализ на поетическата текстура при Хлебников. Впрочем новата светлина, която оригиналното творчество на този поет хвърли върху звуковете, неволно ме отведе към преосмисляне на традиционната концепция на лингвистиката за фоничния материал и аз я подложих на основна ревизия.

(...)

К. П.: Въпросът за бинарните опозиции и за маркираните компоненти на системата ни отвежда към темата за паралелизма, който е основен елемент, вероятно от първостепенно значение за литературното изкуство. В тази област беше и един от първите Ви научни интереси. Паралелизмът е бинарно съчетание. Вие винаги подчертавахте, че паралелизмът е еквивалентност, а не идентичност.

(...)

Сред елементите, които могат да формират еквивалентни двойки, Вие посочвате също така и граматичните категории. Учението за особената роля на граматиката в поезията е Ваш новаторски принос в поетиката. С това са свързани преди всичко годините, които прекарахте в Америка. Интересувахте се от тези въпроси още по време на своя престой в Прага най-вероятно във връзка с редакторската си работа върху чешките преводи на Пушкин. И може би тогава стигнахте до идеята за невъзможността някои категории да бъдат преведени от един естествен език на друг. (...)

Р. Я.:

(...)

През 1919 г. започнах да изучавам римата върху примери от стиховете най-напред на Хлебников, а после на Маяковски – и мимоходом, така да се каже, имах случай да разговарям с този поет за поетическите принципи съвсем непринудено в неговата „дача“ край една градинска маса. Именно в процеса на това изследване се убедих, че въпросите на стиха, на неговата звукова страна и проблематиката от граматически характер бяха неделими. Точно тогава в същото това село Пушкино, където Маяковски щеше скоро да отиде, за да започне „своя диалог със слънцето“, стигнах до идеята, че в римата няма никаква аграматичност, а има чисто и просто два полюса. Има граматична рима, основана върху съчетанието от морфологично съответствие и родство (или идентичност), и антиграматична рима, където това съчетание не съществува, а между двата полюса има различни преходни типове, където двата вида рими се съчетават. Беше важно да се разбере, че връзката с граматиката е също така силна в антиграматичната рима, както и в граматичната: опозицията също както и съпадението поражда едновременното присъствие на фоничния и на граматичния план.

(...)

К. П.: Стигаме до един от ключовите въпроси във Вашата теория – понятията за метафора и за метонимия като диаметрално противоположни явления. Въпреки че съществуването на тези полюсни езикови понятия беше открито в края на миналия век (XIX в. – б. пр.) от полския лингвист Миколай Крушевски, едва във Вашия анализ те бяха за първи път интерпретирани като основополагащи сили, действащи както в езика, така и във всички художествени форми. Прави веднага впечатление, че тези концепти Вие разработихте, и при това в продължение на дълги години, най-напред във връзка с поезията и теорията на изкуството и не толкова с лингвистиката. Този въпрос Вие поставяте за пръв път, ако не се лъжа, в статията „Футуризмът“ (1919), която е една от първите Ви публикации, а после – в началото на 30-те години – в изследването си „Упадъкът на киното“ и в двете версии – чешката и немската, на „Бележки върху прозата на поета Пастернак“. По-късно – вече в Америка, този въпрос отново се появява, когато изучавате афазията и детския език в „Два аспекта на езика и два типа на афатични отклонения“ („Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances“, 1956). Накрая, в синтезираната студия „Лингвистика и поезика“ („Linguistics and Poetics“), Вие поставяте този въпрос отново във връзка с литературното изкуство. Едва когато се установяват в Америка, анализирате метафората и метонимията от чисто лингвистична гледна точка на основата на физиологията и неврологията, докато другите изследователи разглеждат този комплекс като проблем на семиотиката. Бихте ли ни обяснил причините, които Ви накараха да изберете именно този контекст за своите наблюдения?

Р. Я.: С проблема за метафората и метонимията се сблъсках много рано в научната си работа. Още в гимназията се опитах да си изясня някои основни аспекти на този проблем. Нашите учебници по теория на литературата даваха твърде ограничени и шаблонни дефиниции на тези две понятия и на другите тропи и фигури. Традиционните формулировки бяха очевидно твърде безплодни. Бях убеден, че трябва да се пристъпи към ревизия на целия този остарял арсенал, за да се превърне той в истинско оръдие на научния труд. И днес все още вярвам, че това е първостепенна задача на науката за поетическия език – и не само за поетическия. Установих, че в класическата реторика има немало здрави принципи, които целият легион от учебници беше задушил под слой от нечисти примеси. Информатиката върна на лингвистиката термина и понятието за редундантност и това беше ценен принос – но той дойде с посредничеството на математиката и малцина от нашите съвременници си спомнят, че има антични корени и е свързан с реториката на Квинтилиан. Поезията отдавна се е отклонила от пътя, начертан от метафорично ориентирания символизъм, и изведе на преден план антитезата метафора – метонимия. В удивителните решения на художниците кубисти се прояви семантиката на метонимията, и особено на синекдохата (частта, представяща цялото), която силно се родее с метонимията.

За нас, младите лингвисти, семантиката беше „хляб наш насущний“, докато проблемът за означаването (signification) беше все още „тера инкогнита“, на която хиляди художници и литератори израстваха под хипнозата на външната форма. През 1919 г. издателският отдел за изобразително изкуство към Комисариата по просветата в Москва обсъждаше проект за енциклопедия на изящните изкуства и ме помолиха да участвам и аз. Щом предложих на комисията статия върху семантиката на живописца, Василий Кандински (1866–1944) трябваше да обясни на своите слисани колеги що за животно е „семантиката“.

(...)

Същинската стойност на метонимичната структура успях още по-добре да си изясня в началото на 30-те години. Поради тежката икономическа криза министерството забави доста дълго потвърждението за поканата ми в Масариковия университет в Бърно и моят близък приятел Владислав Ванчура (1891–1942) – майсторът на чешката проза, ме ангажира да работя по един филмов сценарий. Имах случай да се запозная отблизо с особеностите на кинематографичното изкуство, което по своята природа е дълбоко метонимично, т. е. използва по един интензивен и вариативен начин играта на сходства. Живителният нерв на тогавашното филмово изкуство се проявяваше твърде релефно особено на фона на спорадичните очевидни отклонения в посока към метафората, която ясно е заложена в забавения кадър, където образите се заменят не поради вътрешно сходство, а поради външно подобие – например изсветляващият силует на гората от фабрични комини е заменен от образа на стапяща се в мъглата тайга. Тази азбука на

кинематографичната техника позволяваше да се улови несравнимата игра на съизмеримости, където не се сервилничи на клишета за пространствена близост и механична хронологическа последователност; тази проникновена игра, която ни удивляваше с гениалните експерименти на Бъстър Китън (1895–1966), Чарли Чаплин (1889–1977) и Сергей Айзенщайн (1898–1948). Ние дължим на тези автори това, че освободиха метонимията от нейното робуване на асоциации, родени от чисто механично сходство, както и това, че посредством принципите на метафората отхвърлиха баласта на прекалено повърхностното и натрапливо уподобяване.

(...)

К. П.: Стремехът към ново разбиране на ролята на биографията в литературните изследвания се оказва в началото на века един от основните въпроси на науката. (...) Все пак трябва да отбележим, че през тридесетте години Вие се обърнахте към биографията на двама големи поети – Пушкин и Маяковски. След самоубийството на Маяковски Вие публикувахте в Берлин известната статия некролог „За поколението, което пропилява своите поети“ („О поколения, растратившем своих поэтов“), която излезе в една книга със статията на Д. С. Мирски, съпоставяща смъртта на Маяковски с трагичния край на Пушкин. Макар Вашият текст да не отвежда пряко натам, самият факт, че е възможна тяхната съизмеримост (*contiguïté*) – да използваме категорията, която обичате, – ясно показва, че тези двама поети, живели в „жестоко време“, имат обща съдба, независимо че ги разделя цял век. Това сравнение между тях ли Ви накара после да изследвате биографията, и то най-вече тази на Пушкин? И сигурно не е случайно, че през тридесетте години, особено след смъртта на Маяковски – така трагична и значеща, – започнахте да разсъждавате върху живота на поета, върху неговата съдба, а не само върху символиката или ритмиката на неговите стихове, които да изследвате без връзка с неговото битие. Именно оттук тръгва Вашето изследване върху Маяковски.

Р. Я.: През 1919 г. заедно с Хлебников подготвих за печат сборник с негови произведения. Към този сборник написах предговор, който първоначално беше озаглавен „Подстъпи към Хлебников“ („Подступы к Хлебникову“) и в който проследявах две характерни негови черти: „оголването на метода“ с цел неговата обосновка и „реализацията на метода“, неговата „проекция в художествения свят, трансформацията му от поетически троп в знак за интрига, в елемент на сюжета“, например трансфигурацията на метафората в метаморфоза. Искях да покажа как „думата в поезията на Хлебников губи своята материалност, след това вътрешната и накрая дори и външната си форма“ и се стреми към онази граница, която представлява всъщност заумният език (*langage supraconscient*). Именно тук, стигайки до последното изречение в своята студия, аз преминах от словесните експерименти на автора към емоцията, която те бяха предизвикали у него. В лите-

ратурната си автобиография „Свояси“, която предложих на Хлебников да напише за изданието на своите избрани съчинения, той разказва как, пишайки заумните думи на умирация Ехнатен (героя на неговия поетически разказ⁵): „Манч, манч!“, самият той изпитва болка: „Не можех да ги прочета, между мен и тях имаше светкавица. Сега те не са нищо за мен, защо – не знам.“ Именно с алюзия за емоциите на поета аз завърших своята студия.

Първоначалната ми теза, че всеки факт на поетическия език в съответния момент ние възприемаме, като неизбежно го съпоставяме с „поетическата тенденция, свързана с даденото явление“, се основаваше, разбира се, на признанието на Хлебников: „Установих, че старите стихове изведнъж започнаха да бледнеят, че тяхното скрито съдържание ставаше днес реалност, и разбрах, че родината на творчеството е бъдещето. Оттам духа вятърът на боговете на словото.“ Поетите живеят с това признание от незапомнени времена – достатъчно е да припомним думите на Пърси Биши Шели (1792–1822) от неговата „Защита на поезията“ („Defense of Poetry“): „Поетите са огледала на гигантски сенки, които бъдещето проектира върху настоящето; думите изразяват това, което те самите не разбират.“ Тази формулировка е много близка на футуризма, чиято патетика беше изцяло обвързана към бъдещето – затова и думите на руския поет, изпълнени с бъдеще, скриваха от нас неговия минал живот.

Но през 1930 г., след смъртта на Маяковски, написах: „Ние се устремихме към бъдещето с прекалена стръв и жажда, без да пазим миналото. Връзката между епохите се разкъса. Ние живяхме прекалено много с бъдещето, прекалено много мислехме за него, прекалено вярвахме в него и нямахме вече усещането за актуалните неща такива, каквито са, изгубихме чувството за настояще... Имахме само завладяващи песни за бъдещето и изведнъж тези песни, които бяха далече от динамиката на днешния ден, се превърнаха в литературна история.“

В тази атмосфера на преден план излизаше въпросът за загубата на поета и за изгубения поет. Маяковски беше казал неведнъж, че реализмът на поета не се състои в това, да събира трохите на миналото, нито да отразява действителността, а като творец да предхожда бъдещето. И наистина се оказа, че поетът беше разказал предварително своята съдба, своя трагичен край и че съвсем точно беше почувствал и предсказал абсурдния и жесток начин, по който неговите съвременници щяха да реагират на „неочакваната“ му смърт. Още по-смайващ и по-чудовищен е фактът, че читателите на

⁵ Ехнатен – по думите на Хлебников означава Дух на слънчевия диск. Той е герой от повестта „Ка“, написана през 1915 г. и публикувана след една година в алманаха „Московские мастера“. Произведението се определя като връх в творчеството на Хлебников и като най-странното и загадъчно явление в руската проза. Повестта е писана с образи на божества, с исторически личности от различни епохи, както и съвременници на поета, с литературни цитати, събития от бита на петербургската литературна бохема и в завоалиран план с епизоди от живота на самия автор. – Б. пр.

Маяковски не разбираха или не искаха да забележат профетизма, който така детайлно се съдържаше в стиховете му и който дословно се реализираше. И когато поета вече го нямаше, те изпълниха всички карикатурни роли, които неговата унищожителна сатира им беше отредила преди това. В поемите си Маяковски беше очертал монолитния мит за поета, воюващ за революцията на духа, който обаче е осъден да бъде мъченик, жестоко неразбиран и враждебно отхвърлян: „Касапницата свърши... Само над Кремъл дрипите на поета пламтяха на вятъра като червено знаме.“ Щом този мит влезе в живота, стана невъзможно – без да се направи свръхчовешко усилие – да се разграничи поетическата митология от *curriculum vitae*⁶ на автора; завещанието на Маяковски изцяло се потвърди – в автентичния живот на поета от значение е единствено това, което е „вложено в думите“.

Да, именно това е от значение, но често пъти критиците се оказват съвсем неспособни да проникнат в него, да го схванат и разберат. В една недовършена поема, озаглавена най-напред „Четвъртият“, а после „Петият интернационал“, над която Маяковски работи с голяма страст и упоритост от 1921 до 1922 г., поетът говори за това, как „в комунистическото общество, което идва“, революцията на духа видимо и неизбежно „ще се издигне от самото време“, по думите на поета: „Ще го направя, защото освен мен няма кой да мисли за това.“ Така поемата на Маяковски определя основната задача на „футуристите комунари“. В черновите на поемата, които нахвърля в навечерието на 1922 г., Маяковски очертава в основни линии диалога с Ленин, предопределен от историята: Ленин не желае да се срещне с този новодошъл натрапник под претекст, че „никога не го е виждал на събрание на Совнаркома“, при което Маяковски остро го репликира: „Не се измъквайте, днес аз съм председателят на Совнарком.“ В хода на този разказ за предстоящия сблъсък между двамата Ленин е дълбоко убеден, че Маяковски „говори абсурдни неща и заслужава камшик“. Без никакво съмнение Маяковски познава и се отнася с презрение към една бележка на Ленин, датирана от 6 май 1921 г.; в тази бележка Ленин яростно се противопоставя на съгласието на комисаря по просветата – Луначарски, да бъде публикувана поемата „150 000 000“. Кулминацията на тази поема, която Маяковски пише през 1919–1920 г., е следната: „Стихът ми не се умилява пред Ленин. Възхвалявам в техния бой милионите, виждам милионите, милионите възпявам.“⁸ В своята остра бележка Ленин определя тази могъща поема на Маяковски като „безсмислица, глупава простотия и претенциозен снобизъм“ и заявява в заключение: „Бой с пръчки за Луначарски заради футуризма.“

⁶ Curriculum vitae (лат.) – Биографична справка – Б. пр.

⁷ Совнарком (рус.) – Съвет на народните комисари – Б. а.

⁸ „Не Ленину стих умиленный./ В бою/ славлю миллионы./ вижу миллионы./ миллионы пою.“ – Б. пр.

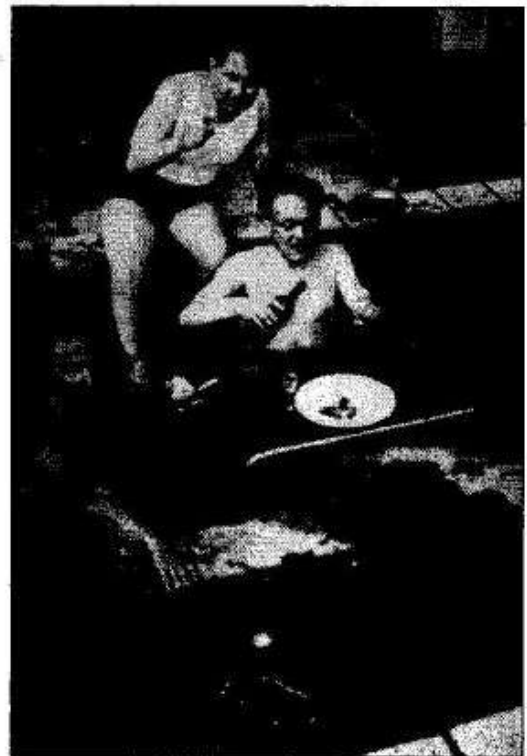
В черновите на „Петият интернационал“ поетическите образи на Ленин, който бавно вдига своите „огромни клепачи“ и отпуска своите „чугунени устни“, тенденциозно свързват щрихираната за бъдещата поема фигура на Ленин с Вий – демонично същество, което се появява неколкократно в стиховете на Маяковски и което той заимства от един разказ на Гогол със същото име, – това е създание с желязно лице, което не вижда нищо изпод огромните си клепачи, стигащи чак до земята. Маяковски, както добре си спомняме, беше обещал на комсомолците⁹ в стихотворението си от 1923 г. „За новата религия“ („О новой религии“), че отсега нататък „вещиците и Виевците няма да правят повече сцени за сметка на духа“. През 1921 г. Ленин призовава М. Н. Покровски¹⁰: „Моля незабавно да ме подкрепите в борбата против футуризма и т. н. Трябва да се сложи край на това.“

(...)

През тридесетте години – моето последно десетилетие в Чехословакия, бях очарован от чешката поезия и в частност от творчеството на двамата големи романтици – Карел Хинек Маха (1810–1836) и Карел Яромир Ербен (1811–1870), които, макар и слабо известни извън чешката среда, са поети от световна величина. Бях възторжен свидетел на великолепия разцвет на чешкия междувоенен авангардизъм – също малко познат в чужбина. Младите чешки поети и художници ме направиха член на техния съюз и с някои от тях станахме близки приятели. Повтори се моят жизнен опит от Москва: поради нашите общи идеи и търсения ние станахме много по-близки,



Л. Ю., Осип М. Брик, Р. О. Яковсон,
В. В. Маяковски, юли 1923



Витезслав Незвал, Карел Тайге,
Роман Яковсон, Бърно, 1933

⁹ Комсомол (рус.) – Комунистически съюз на младежта – Б. а.

¹⁰ Михаил Николаевич Покровский (1868 – 1932) – историк, съветски политик, застъпник на болшевишките идеи в живота и изкуството. – Б. пр.

отколкото бяхме те и аз с пражките учени на нашата възраст. Витезслав Незвал (1900–1958) – блестящ поет от нашето поколение, говори за това в своите произведения. Не бих искал да забравя един голям художник от тази група – Йозеф Шима (1891–1971), бродещ по това време между Париж и Прага, който беше писал в своя личен дневник от 20-те години за нашите дискусии за бинарната структура на лингвистичните знаци и за семантиката на паралелизма, които по това време бяха моята голяма страст. Там той казва, че тези дискусии са намерили отражение и в неговите собствени търсения в областта на живописата.

(...)

В навечерието на Първата световна война имаше оживени дискусии с млади художници от Москва по проблема за връзките и различията между отделните художествени форми, и по-конкретно между живописния знак като елемент на рисуването и вербалния знак като елемент на езика, също така по въпроса за проявите на тези две знакови разновидности в абстрактната живопис и в заумната поезия. Темите и терминологията на въпросите за знака привличаха от дълго време младите експериментатори. Когато се запознахме с разсъжденията на Сосюр, въпросът за науката за знаците (или за семиологията, според думите на Сосюр, който искаше да създаде от нея нова дисциплина) навлезе в нашите разговори и проекти и беше разгърнат от току-що създадения (1926 г.) Пражки лингвистичен кръжок. На критичната граница между двадесетте и тридесетте години важна крачка в тази посока направи естетикът Ян Мукаржовски (1891–1975). От всички типове знаци и художествени форми езикът и литературата се наложиха като фундаментална и предпочитана тема в дейността на кръжока в периода между двете войни.

Превод от френски: **Жоржета Чолакова**
Редактор на превода: **Малина Дичева-Николова**