

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственный редактор
А. М. ГРАЧЁВА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1994

Рецензенты Л. Н. КЕН, С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

ISBN 5-86007-024-1

© Институт русской литературы (Пушкинский
Дом) Российской Академии наук, 1994
© Издательство «Дмитрий Буланин», 1994

ДИНАМИКА СЛУХА И ЗРЕНИЯ В ПОЭТИКЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Думаю, ушатый был Достоевский,
а глазатый — Толстой. Я, наверно, ушатый...
Во мне всегда поёт.

А. М. Ремизов «Огонь вещей»

Читателям Алексея Ремизова хорошо известно, какую важную роль играл разговорный язык в творчестве писателя с самого начала его литературного пути. Установка на устную речь — ее интонацию, лексику, синтаксис, лад — стала доминантой ремизовского стиля, по которой современники безошибочно узнавали очередное произведение писателя. Этот же признак позволяет Борису Эйхенбауму в рецензии 1913 г. на повесть Замятина «Уездное» говорить об «утверждении в ней (...) школы Ремизова», где важен «не рассказчик, а сказитель».¹ Много лет спустя, в парижской эмиграции, Ремизов вспоминает начало своего творческого пути в литературной автобиографии «Иверень»: «Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится».²

В период эмиграции 1921—1957 гг. Ремизов пишет многочисленные автобиографические и критические произведения, где он продолжает размышлять о судьбе разговорного языка в русской литературной традиции. Обширные высказывания писателя на эту важную для него тему отмечены систематичностью и глубоким пониманием сложной динамики соотношений устной и письменной речи в эволюции литературного языка. Особый интерес ремизовского подхода к этому вопросу, ставшему одной из главных проблем теории слова, представляет его связь с работами М. Бахтина, а также с исследованиями современных западных ученых, таких как Жак Деррида, Джеффри Хартман, Юлия Кристева, Луи Марен и Гаретт Стюарт.

В литературной автобиографии «Подстриженными глазами», Ремизов жалуется на «русскую традицию словесного равнодушия, а вернее невежества».³ В своем творчестве он борется с этим равнодушием за освобождение языка от уз грамматики и возрождение памяти речи в культуре начала XX века. Как видно из его высказываний, потеря этой памяти связана в его сознании прежде всего с началом книгопечатания или Гутенберговской революцией,⁴ а также с влиянием чуждой природе русского языка западной грамматики на развитие словесности:

«И надо же было придумать цепи на свободное, стихийное движение слова».⁵ В начале века для Ремизова залог дальнейшего развития литературного языка — это восстановление памяти забытой живой речи.

Живое слово — многозначное понятие в ремизовской поэтике.⁶ Это прежде всего стихийное слово, свободное как от авторитета грамматики, так и от канонической традиции прошлого века. В настоящей работе нас интересует роль устной речи и особенно тот аспект ремизовской поэтики слова, где восстанавливается значение роли уха, утраченное в письменности. Ему необходимо «рассмотрение слов: на глаз и ухо». Разделяя писателей на две группы, «ушатых и глазатых», Ремизов отмечает преобладание того или другого в писательском творчестве. Себя он относит к первой группе, как и своего современника и близкого друга, Василия Розанова, язык которого Ремизов приветствовал как «живой, изустный, мимический».⁷

В размышлениях Ремизова о языке безусловное предпочтение отдано разговорной речи, которая в русском языке XVIII—XIX вв. оказалась «забытой», «запрещенной», в лучшем случае, второстепенной. Ремизова особенно интересуют те моменты истории, когда устная речь и рукописная культура подвергаются опасности. Кризис начинается в XVI веке с открытия в Москве первой русской типографии, которую сжигает писец в «Пляшущем демоне», и углубляется в XIX в. с появлением официальной русской грамматики Греча и Грота. По словам Ремизова, немцы создали «для нас, русских дураков, машинку-грамматику», которая «оболванила богатую, природную русскую речь!».⁸ А восемнадцатый век, когда начинается нормативная организация русского литературного языка, для Ремизова, — переходный период «борьбы за подлое наречие».⁹ Закончилась эта борьба победой грамматики.

Писатель смотрит на литературную традицию XIX века через призму борьбы между устной и письменной речью. Отступая от общественной позиции критиков и русских классиков, Достоевского и Толстого, Ремизов выражает мнение, которое своей резкостью напоминает эпатаж футуристов: «Проза Пушкина — это итог XVIII в., холодная, сухая, без вдохновения».¹⁰ Но это не мешает ему призывать на помощь авторитет Пушкина в борьбе за разговорный язык вопросом, приписанным поэту: «Заговорит ли Россия по-русски?»¹¹ В то же время необходимо заметить, что Ремизовская формула русской литературной традиции подчеркивает совокупность устного и книжного начала: «От Пушкина все началось, а пошло от Гоголя».¹² Себя же он считает продолжателем линии Гоголя, Даля, Лескова.

Первенство «живого» разговорного языка как синонима выразительной и свободной русской речи в поэтике Ремизова определяет его роль в прозе начала века. Ремизов считает, что слово необходимо проверить на ухо: «надо подбросить книжную фразу, повернуть и вывернуть, проговоря ее». Синтаксис и

интонация строятся по тому же принципу: «Сочетание слов проверяется на слух».¹³ Более того, написанное «надо разрубить, встряхнуть, перевести на живую речь — выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным».¹⁴ Здесь интересна парадоксальная идея «перевода», написанного на «живую речь» и ее противопоставление речи «книжной», которую древние греки считали бледным переводом устной.

Но вопрос не в том, что важнее, ухо или глаз, или какая речь главнее, письменная или устная, а именно в их соотношении. В начале века Ремизова волнует потеря слуха в письменности и замена живого языка книжным. В письме Валерию Брюсову по случаю публикации его рассказа «Сестры» в журнале «Золотое Руно» в 1906 г., прочитанного им с восхищением, Ремизов пишет: «Проза у нас до такой степени редка, и читать ее не читаешь толком, а так только глазами пробегаешь по страницам».¹⁵ Будучи в Париже, Ремизов возвращается к этой мысли в письме к Наталии Кодрянской: «Я не читатель, который пробегает строчки глазами. А у меня и глаз, и губы, и ухо: переговаривая, слушаю, следя».¹⁶ Не удовлетворенный пассивным читательским глазом, он настаивает на необходимости активного, кинетического подхода.

Установка на устную речь в поэтике Ремизова безусловно связана с проблемой «художественного изображения языка, проблемой образа языка» в романе, которому посвящены теоретические работы Михаила Бахтина.¹⁷ Проблема сказа в теории литературы была широко освещена русскими формалистами в двадцатые годы. В своей статье «Лесков и современная проза» Борис Эйхенбаум пишет, что орнаментальный сказ имеет мало общего с живым разговорным языком.¹⁸ Его анализ сказа и особенно «звукового жеста» в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» открывает возможность нового чтения и интерпретации рассказа, которые радикально изменяют раннее восприятие этого произведения в традиции филантропической прозы. В упомянутой статье М. Бахтин замечает, что в художественном преобразовании «отбираются типические моменты языка», указывая на «процесс свободного создания в духе данного языка таких моментов, которые эмпирике этого языка совершенно чужды». Дискуссия продолжается в статье «Неклассические типы повествования» Юрия Левина: «...специфически устное вне разговорной сферы решительно меняет свою природу (...) в литературном контексте, а напротив оказывается источником речевых фигур, носящих литературный характер».¹⁹ Сам Ремизов подчеркивает, что сказ — это «обращение к читателю, слушателю», где писатель выбирает то, что характерно для данного языка.²⁰ Речь идет об активном диалоге текста с читателем, вместо обыкновенного пассивного «пробегания глазами».

В своей работе «Устная речь в историко-культурной перспективе» Юрий Лотман поясняет, что «письменная речь — это

результат перевода синкретической системы устной речи, куда входит жест, мимика, вид, и т. д., в языковую лингвистическую структуру». ²¹ В процессе этого перевода неизбежна потеря элементов этого синкретизма, который, как мы заметили выше, Ремизов желает заново ввести в литературный контекст способом обратного перевода книжной речи на устную во имя восстановления потерянной связи уха и глаза. Писатель приходит к выводам, близким современной теории языка Фердинанда де Соссюра в его «Курсе общей лингвистики» (1915). Ремизов утверждает, что письмо само по себе неадекватно выразительности речи: «Запись — силуэт, или только скрепленные знаками строчки». ²²

Как показывают современные исследователи, сложная проблема взаимоотношения письменной и устной речи является традиционным вопросом поэтики. Теоретики литературы различают две главные стадии в истории слова: переход к письменности и книгопечатанию. Одним из первых текстов западной философии, посвященных видам речи, является известный диалог Платона «Федр» (Phaedrus), где Сократ выражает недоверие к письменности, опасаясь, что она будет способствовать потере памяти: «В душе научившихся им [предметы искусства] они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память». ²³ Платона волновала дистанцированность от конкретного источника слова, отчуждение от него в письме, которое он сравнивает с молчащим изображением действительности в живописи: «В этом, Федр, дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их — они величаво и гордо молчат. То же самое и с сочинениями: думаешь, будто они говорят, как разумные существа, но если кто спросит о чем-нибудь из того, что они говорят, желая это усвоить, они всегда отвечают одно и то же». ²⁴ Аристотель также считал, что устное слово — это знак интеллектуального опыта — а письменное — просто знак устного.

Вера в приоритет устной речи и недоверие к письму, характерные для западной философской традиции, ярко выражены в XVIII веке Жан Жаком Руссо в «Опыте о происхождении языков», где он смотрит на письменность как на «приложение» или «придаток» к устной речи и как на ее изображение. ²⁵ Но для Руссо существует возможность «естественного» письма, связанного с голосом и с дыханием говорящего. Именно такое письмо Ремизов видит в «выканыи» «Жития» Аввакума, замечательном примере «живого» письма в русской письменности. Для Ремизова «слово — это дыхание живой, неписанной речи», а «книжный» язык оживает только в «переводe» на устную речь. ²⁶

Подобно древним грекам, Ремизов смотрит на письменность как на подражание (mimesis) устной речи: «ухо и глаз выбирают не то, что характерично, а то что поддается имитации». ²⁷ Платонизм Ремизова выражен в многочисленных высказываниях на эту тему. Так, например, в книге о театре и культуре

слова «Крашенные рыла», он пишет: «Слово есть только бледная тень вещей и мыслей. Но слово есть знак. И как заклинательный знак, оно так же ярко и живо как живые вещи и разгоряченная мысль». ²⁸ Вместе с Платоном, считавшим, что письмо — это лекарство (pharmakon), которое может быть как хорошим, так и опасным, Ремизов верил «в исцеляющую силу слова». ²⁹

Для греков, как поясняет современный французский ученый Жак Деррида в своем труде «О грамматологии», большое значение имело присутствие говорящего и его ответственность за слово. ³⁰ Поэтому, согласно Дерриде, в письме невозможна иллюзия прямой связи слова с авторитетом говорящего — Логос. Американский ученый Джеффри Хартман продолжает дискуссию в своей книге «Спасая текст», где он предлагает интересную постановку вопроса: «почему письменность нам кажется настолько опасной, что мы стараемся свести ее к голосу?» (What threat does writing pose that we should try and reduce it to the function of voice?) ³¹ Дело в том, что идея прозрачности или нейтральности устной речи (the idea of transparency, of the discourse of the voice) является фундаментальной для нашей культуры, само слово не нейтрально! Хартман замечает, что ухо так же уязвимо и ранимо, как глаз, что его в отличие от глаза нельзя закрыть и, что существует жажда не только зрения, но также и слуха. ³²

Хартман показывает, что проблематика соотношения слуха и зрения — одна из постоянных тем в европейской поэзии и приводит несколько известных примеров из английской литературы: Король Лир Шекспира говорит: «Смотри своими ушами!» А английский поэт Эндрю Марвелл считал, что «письмо — это хитрое искусство, дающее слух глазам.» В одном из «Сонетов Орфею» Райнер Мария Рильке пишет о «les yeux sonores». Так как в культуре чтения наблюдается разрыв между графемой и фонемой. Хартман находит, что «активное чтение — это не только восприятие, но и понимание ухом. Безусловно, что переход от молчащего глаза к активному уху частью внушен, а также и порожден культурой книгопечатания» (critical reading is not only reception, but conception through the ear. No doubt the crossover from silent eye to reactivated ear is partly inspired, partly necessitated by print culture). ³³ Этот подход к сложному процессу чтения близок ремизовскому, где необходимы «и глаз, и губы, и ухо».

В этом контексте интересно заметить, что несмотря на внимание, которое уделяет М. Бахтин роли устной речи в диалогической поэтике прозы, он признает безусловный авторитет графемы. В статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», Бахтин пишет, что «В романе, вообще в более крупных прозаических словесных целых, фонема почти совершенно уступает свои служебные функции — обозначать значение, вызывать движение, быть базой для интонации — графеме». ³⁴

Гаретт Стюарт продолжает изучение динамики отношений устного и письменного слова в недавно опубликованной книге с многозначным названием: «Чтение звучит», «Читающие голоса» или «Читая голоса» (Reading Voices). Он обращает внимание на «диалектику уха и глаза» (dialectic between eye and ear) и на «постоянное столкновение графического и фонического в письме» (continual confrontation, within writing, of the phonic and the graphic).³⁵ Стюарта особенно интересует роль фонемы, как минимального смыслообразительного звукового элемента. Он анализирует роль фонемы, а также голоса в чтении, но не вслух, а в беззвучном произношении печатного слова в том виде активного чтения, который известен со времен древней письменности. Его особенно интересует роль фонемы в «игре молекулами языка», так как буквы алфавита не равны звукам языка. Это несоответствие и привлекает внимание критика к диалектике уха и глаза, иногда превращающейся в конфликт фонемы с графемой. В комментарии к теории Деррида, настаивающего на «оппозиционной игре между устной речью и письменной», Гарретт Стюарт приходит к выводу, что драматический конфликт состоит в том, что «пакт между устной и письменной речью никогда не может быть устойчивым», и, хотя «весь смысл устной речи подчинен письму — это вдруг аннулируется при чтении» (their bond is a never stabilized compact... by which all sense of the spoken is subordinated and contained by script... is suddenly abrogated in the act of reading).³⁶

Как известно, Ремизовский подход к тексту глубоко связан с средневековой рукописной традицией и культурой чтения: «Книга не развлечение, а наука. Не пробегать строчки глазами, а глотая слова следить за строчкой».³⁷ «А у меня и глаз, и губы, и ухо: переговаривая, слушаю, следя».³⁸ В своих рассуждениях о необходимости перевода книжного языка на «живую речь», Ремизов подчеркивает связь между ними: «выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным».³⁹ В то же время, он признает диалектику видов слова: «Надо научиться говорить двумя голосами».⁴⁰

Современные французские ученые обращают особое внимание на присутствие голоса в письменном тексте. Луи Марен назвал свою книгу о автобиографии Стендаля «Отлученный голос. Эссе о памяти» (La voix excommuniée: essais de memoire).⁴¹ Он пишет о том, что в тексте книги голос сохранен как «реликвия». Стендаль пишет о значении музыкального звука в композиции этой книги: «Случай устроил так, что я пробовал записать *звуки моей души* на печатных страницах... Когда произносят итальянское слово из «Дон Жуана», нежное воспоминание музыки сразу же возвращается и тут же оставляет меня. У меня есть только один неясный вопрос: нравится ли мне музыка, как *знак*, как воспоминание счастливой молодости, или сама по себе?...» (Le hasard a fait que j'ai cherché à noter les sons de mon âme par les pages imprimées... Si l'on prononce un mot italien

de «Don Juan», sur-le-champ le souvenir tendre de la musique me revient et s'empare de moi. Je n'ai qu'une objection mais peu intelligible; la musique me plaît-elle comme *signe*, comme souvenir du bonheur de la jeuneuse, ou *par elle-même*?).⁴² Марен приводит слова Фридриха Ницше из книги «Рождение трагедии», где тот пишет о значении музыкального начала в лирической поэзии, которое и есть связь поэта с первой болью и сердцем мира.⁴³ Марен задает следующий вопрос: «Как писать с голоса, голос, мой голос, так, чтобы он был именно мой, чтобы ты после первой же фразы сказал: «А, это ты...» (Comment écrire de la voix, la voix, ma voix pour qu'elle soit mienne, pour que tu dises, dès la première phrase, «Ah! c'est toi...»)).⁴⁴

Ролан Барт считал, что качество голоса, его звучание, тембр, «образ голоса» именно в тот момент, когда язык встречается музыку, так же важны для читателя печатного текста, как и для слушателя, который по голосу узнает любимого певца.⁴⁵ Ремизов часто говорит о лирическом источнике своей прозы, он также придает большое значение музыкальному началу и голосу в тексте, которые пробудили его к письму: «Все, что я писал и пишу не надумано — а по вызову. Ровно бы меня окликнули и на голос отвечаю». Ремизов настаивает, что «надо сберечь зазвучавшие первые слова».⁴⁶

Заключение:

Новый подход к литературному языку, открытие насыщенной изобразительной способности речи характеризуют эстетику модернизма и авангарда, как в Европе, так и в России. Некоторые, как например, Юлия Кристева в книге «Революция поэтического языка» (*La révolution du langage poétique*) возводят эту эстетику к творчеству Малларме и его современников. Гаррет Стюарт подтверждает, что «загадка слова» стала важной темой в современной поэзии, начиная с Малларме. В России эта тема, и особенно звуковая сторона слова, приобретает важное значение в творчестве Андрея Белого, в поэзии Марины Цветаевой, а также в теории и практике футуристов. Здесь можно отметить роль фонемы в теории «зауми», а также в «словотворчестве» Велимира Хлебникова.⁴⁷

Звуковая (auditory) игра становится смыслопровождением в поздней прозе Джеймса Джойса — она уничтожает или меняет смысл напечатанного слова. Слово динамизируется (дестабилизируется) и через частые каламбуры. Они включены как важный прием в «поток сознания» в «Улиссе». В самой неудобочитаемой книге Джойса «Поминки по Финнегану» или (на слух) «Финнеганы просыпаются» (*Finnegan's Wake*), произношение воздействует на написание и направляет внимание читателя прежде всего на игру между ними, между ухом и глазом — то есть, по словам писателя, создает «ухозримый вид» (*earsighted view*) или утопическое ощущение полноты бытия, предшествующей Вавилонскому столпотворению.⁴⁸

В заключение приведем два примера игры «молекулами языка» в книге Ремизова «Пляшущий демон», посвященный исторической судьбе русской речи. В первом примере, звуковой каламбур основан на замене фонемы: «Рафли — гадальная книга. Этими рафлями я питался, как вафлями»(67). Во втором более сложная игра семантикой слова основана на столкновении фонического и графического элементов:

Разбить имя —

чело — вѣкъ

и на его мѣстѣ воздрузить

свинь — я.

И это будет то, что есть,

И это надо помнить человекѣку и разъ навсегда
сказать себѣ:

либо ты человекѣкъ, либо ты свинья.

Примечания

¹ Русская молва, 17 июля. //Русская литература XIX—нач. XX в. Девяностые годы. М., 1968.

² Иверень. Предисл. и коммент. Ольга Раевская-Хьюз. Berkeley, 1986.

³ Подстриженными глазами. Париж, 1951. С. 83.

⁴ О истории перехода от устного к печатному слову, см.: *Walter Ong. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* London. New York, 1982.

⁵ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 141.

⁶ О его роли в эволюции литературного языка и традиции, см.: *Greta Slobin. Remizov's Fictions: 1900—1921. Ch. 4. De Kalb. Illinois, 1991.*

⁷ Встречи. Париж, 1981. С. 112.

⁸ Пляшущий демон. Берлин, 1922. С. 22—23.

⁹ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 144.

¹⁰ А. Ремизов. Встречи. С. 256.

¹¹ А. Ремизов. Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж, 1954, С. 123. См.: *Olga Raevsky Hughes. Aleksei Remizov's Defense of the Russian Language. // Language. Literature. Linguistics. In Honor of Francis J. Whitfield. Edited by Michael S. Flier and Simon Kartinsky. Berkeley, 1987. P. 203.*

¹² Огонь вещей. С. 123.

¹³ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 140—141.

¹⁴ Там же. С. 134.

¹⁵ Письмо 17 ноября, 1906. — ГБЛ. Ф. 386. Ед. хр. 100.

¹⁶ Н. Кодрянская. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977, С. 114.

¹⁷ Слово в романе. // Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 149.

¹⁸ Б. Эйхенбаум. Лесков и современная проза // *Texte der Russische Formalisten.* Ред. Ю. Штридтер. Т. 1. 1969. С. 234.

¹⁹ Ю. Левин. Неклассические типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка. // *Slavica Hierosolymitana.* 1981. Vol. 5—6. С. 252-3.

²⁰ Огонь вещей. С. 174.

²¹ Ю. Лотман. Русская речь в историко-культурной перспективе. // Труды по знаковым системам. 9. Тарту, 1977. С. 177.

²² Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 134.

²³ Платон. Сочинения в 3-х т. Т. 2. М., 1970. С. 216.

²⁴ Там же. С. 217.

²⁵ Jacques Derrida. *Of grammatology.* Trans. by G. Spivak. Baltimore; London, 1980. P. 17.

²⁶ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 144.

- ²⁷ Огонь вещей. С. 21.
- ²⁸ Крашенные рыла. Берлин, 1922. С. 16.
- ²⁹ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 93.
- ³⁰ *Jacques Derrida*. Of Grammatology. P. 235.
- ³¹ *Geoffrey Hartmann*. Saving the Text: Literature (Derrida) Philosophy. Baltimore; London, 1981. P. XXII.
- ³² Там же. С. 123.
- ³³ Там же. С. 141.
- ³⁴ Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве. // Вопросы литературы и эстетики. С. 67.
- ³⁵ *Garrett Stewart*. Reading Voices: Literature and the Phonotext. Berkeley; Los Angeles, 1990. P. 24.
- ³⁶ Там же. P. 106—108.
- ³⁷ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 137.
- ³⁸ *Н. Кобрянская*. Ремизов в своих письмах. С. 174.
- ³⁹ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 134.
- ⁴⁰ Там же. С. 135.
- ⁴¹ *Louis Marin*. La voix excommuniée: essais de memoire. Paris, 1981.
- ⁴² Там же. С. 157.
- ⁴³ Там же. С. 161.
- ⁴⁴ Там же. С. 158.
- ⁴⁵ *Roland Barthes*. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation. Trans. by Richard Howard. New York, 1985. P. 269.
- ⁴⁶ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 127—128.
- ⁴⁷ См.: *Bernice Glatzer Rosenthal*. A New Word For a New Myth: Nietzsche and Russian Futurism. // The European Foundations of Russian Modernism. Edited by Peter I. Barta with Ulrich Goebel. Lewiston (Queenston) Lampeter, 1991. P. 245.
- ⁴⁸ См.: *G. Stewart*. Reading Voices. Ch. 6.