

ПИСЬМО И УСТНАЯ РЕЧЬ В ДИСКУРСАХ О ЯЗЫКЕ 1930-Х ГОДОВ: Н. МАРР

Юрий Мурашов

Феноменология перехода от авангардно-революционной установки на устную речь к соцреалистическому культу письма

С феноменологической точки зрения существует очевидная разница между авангардно-революционной культурой 1920-х годов и сталинской культурой. Владимир Паперный убедительно показал этот процесс трансформации и перекодировки авангардно-революционной Культуры-1 в Культуру-2. Этот процесс охватывает и сферу языка. Мы имеем дело с очевидным сдвигом от ориентации на устность в революционной культуре 1920-х годов к доминантной установке на письмо в 1930-е годы. Эта сплошная установка на письмо как своеобразная графомания соцреализма¹ показательна в двух отношениях.

Во-первых, в количественном отношении, в смысле распространения основной культурной технологии письма, которую необходимо осмыслить и в связи с алфавитизацией и латинизацией многих языков в ранний советский период. К концу 1920-х и затем в 1930-е годы нарастает не только печатное производство (издание газет, журналов и книг), но и массовое литературное движение, исходящее еще из авангардно-пролеткультовской эпохи и разрастающееся «под надзором» Максима Горького в разных организационных формах: литкружки и рабкоровские активы и печатные органы для начинающих писателей (журналы «Литературная учеба», «Колхозник», «Подъем» и др.). Несмотря на процессы «огосударствления»², профессионализации и становления «советского писателя»³, литературное движение снизу представляет собой феномен массовой графомании, которая возникает в 1920-е годы и продолжается на протяжении всей советской эпохи⁴.

Во-вторых, с распространением письма как цивилизационной технологии общественной коммуникации и как средства самоопределения культурной системы связана определенная идеологическая и нравственная оценка самого медиума письма. В той мере, в какой распространяется технология письма, общественно-культурное пространство насыщается не только печатными произведениями, но и «шрифтом» в форме лозунгов и надписей. На рубеже 1930-х годов возникает своеобразный дискурс о письме.

Этот дискурс манифестируется довольно четко в сюжетно-мотивном строе искусства и художественной литературе, где письмо трактуется как проблемная и амбивалентная форма коммуникации.

Сдвиг от авангардно-революционной установки на устную речь к соцреалистическому культу письма 1930-х годов особенно очевиден в визуальных искусствах, в кино и живописи, где парадигма этой переоценки связывается со сменой политической власти. Так, в изображениях Ленина преобладают жесты устности, а фигура Сталина контекстуализируется атрибутами письма⁵. В рамках этой парадигмы работает и аксиология письма и устности, когда они, т. е. письмо и устная речь, выдвигаются как самостоятельные мотивы/сюжеты, вокруг которых развиваются комические или трагические действия. В фильмах 1920-х годов доминирует пафос устной речи — как, например, в «Броненосце Потемкине» Эйзенштейна, где жесты устности непосредственно связаны с пафосом революции⁶. В фильмах сталинской эпохи сюжет письма является источником комических недоразумений, как

например, в фильмах «Свинарка и пастух», или (в связи с фигурой почтальона⁷) — в фильмах «Волга-Волга» или «Трактористы». В трагическо-отрицательном плане письмо интерпретируется как средство/повод преступных, вредительских действий в фильме «Партийный билет» или как затрудненная и «невероятная» форма коммуникации, которая нуждается в особой защите от контрреволюционных действий в фильме «Клятва».

В менее четкой форме такую же феноменологическую ориентацию на устную речь в Культуре-1 и на письмо в Культуре-2 (и даже позже) мы встречаем и в словесном искусстве. Поэтика авангарда и футуризма строится на жесте устности — не только в творчестве поэта-оратора Владимира Маяковского, но и в таких сложных произведениях, как например, сверхповести Хлебникова, где установка на устность проявляется в форме сюжетно реализованной фонологизации алфавита, т. е. в форме превращения букв в звуки, рассматриваемом как сюжетное событие (например, в сверхповести «Зангези», где «Эр, Ка, Эль и Ге — воины азбуки» в конце концов побеждены воинами-звуками, которые выступают как некая стихийная сила революции: «Войны даем вам / И гибель царств / Мы, дикие звуки, / Мы, дикие кони. / Приручите нас: / Мы понесем вас / В другие миры, / Верные дикому / Всаднику / Звука. / Лавой беги, человечество, звуков табун оседлав. / Конницу звука взнуздай!»⁸). В продолжение второй половины 1920-х годов этот революционный (звуковой) жест устности исчезает и — в связи с перестройкой жанровой системы — в рассказах, очерках и романах вырабатывается мотив письма. Как и в фильмах, в прозе 1930-х годов разные сюжетные линии, комические и трагические действия, разворачиваются из мотива письма. В соцреалистической прозе (включая и его позднейшие дериваты как, например, прозу Солженицына), дневники, записки, таблицы, письма, т. е. разные формы письменно-знаковой репрезентации языка, приобретают важную сюжетную функцию.

В немного иной форме переход от устности к письму проявляется и в развитии театра. С одной стороны, установка на устность доминирует в театре авангарда и в массовом театре 1920-х годов, поэтика которых направлена на то, чтобы элиминировать именно ту структуру, которая является основополагающей для театрального жанра: рампа между театральным пространством и публикой разрушается, сфера театральной репрезентации отождествляется со сферой реального события и зрители превращаются в (со)действующих лиц⁹. Эти формы революционного «Театрального Октября» в второй половине 1920-х годов все более подвергаются критике и полностью исчезают в начале 1930-х годов. Вновь преобладает традиционная форма театра, во многом основанная на письменном тексте, театральная реализация которого тщательно соблюдает границу между театральным событием и публикой, т. е. отделяет пространство имажинации от реальной действительности¹⁰. Эта установка на письмо манифестируется не только в медиальной прагматике, но и в сюжете театра 1930-х годов. Так, например, показательна деталь в «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского: главная героиня пьесы, женщина-комиссар, посланная партией на Балтийский флот, выступает против бунтующего анархиста, зачитывая приговор от имени партии, «(читая) текст, который она тут же на ходу составляет»; когда оказывается, что лист бумаги на самом деле пуст, Алексей, главный матрос, поддерживая партийную линию, подтверждает реальность *невидимого* письма партии: «Написано, как сказано. Сам дал согласие: слушать общий голос...»¹¹ В такой легитимации устной речи посредством письма как некоторой магической инстанции власти революционеры-ораторы 1920-х годов не нуждались¹².

В искусстве, как и в художественной литературе, вырабатывается некоторая общая тенденция: в той мере, в какой мотив письма приобретает сюжетные функции, сам медиум письма оказывается проблемной, амбивалентной формой коммуникации: с одной стороны, письмо — это опасный, ненадежный, двурушничес-

кий медиум; с другой, (как в приведенном выше примере из «Оптимистической трагедии») именно письмо является гарантией магической связи с самим центром власти.

Эта сложная амбивалентность на рубеже 1930-х годов проникает и в самый дискурс о языке. Все концепции языка отражают в более или менее явной форме проблему амбивалентности медиума письма. В этой перспективе может быть проанализирована концепция «внутренней речи» Льва Выготского, как сдвиг от устности к письму, как немая, интернализированная форма языковой репрезентации¹³. В этой же перспективе можно осмыслить и концепцию Михаила Бахтина, который еще в 1919 году, в самом разгаре революционного авангардизма и последних вспышек символизма откликается на автономность эстетической сферы, призывая автора к «ответственности», и который в 1920-е годы, изучая творчество Достоевского, находит *именно в письме* особенную диалогически-полифоническую структуру. Как раз этот ответственный диалогизм письма является одним из главных «советов», с которыми Волошинов обращался со страниц «Литературной учебы» к начинающим писателям, обучая их работе на опасной территории письма¹⁴.

В целом спектре литературо- и языковедческих концепций, которые возникают на рубеже 1930-х годов, в наиболее четкой форме проблема письма ставится в работах Николая Марра, где она, с одной стороны, связывается с конкретными, практическими вопросами алфавитизации и латинизации языков и, с другой стороны, формулируется на основе далекого от традиции «нового учения о языке». В яфетической теории Марра перед нами совершенно новый подход к статусу письма.