

УДК 821.161.1.09

## СЕМИОТИКА ЧУВСТВ В ЭПОХУ МОДЕРНИЗМА

© 2010 А.А. Житенев

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 9 октября 2010 года

**Аннотация:** В статье исследуется морфология чувств в поэзии «серебряного века». Автор анализирует семантику оппозиций «страсть / бесстрастие», «варварство / утонченность», «поверхность / глубина». Реконструкция словаря чувств позволяет сделать вывод о типологии ценного и профанного в модернистской «семиотике страстей».

**Ключевые слова:** семиотика страстей, модернизм, литературная рефлексия

**Abstract:** The paper investigates the morphology of feelings in the poetry of the Silver Age. The author analyzes the semantics of the oppositions «passion / phlegm», «barbarism / sophistication», «surface / depth». Reconstruction of the dictionary sense suggests that the typology of valuable and profane in the modernist «semiotics of passions».

**Key words:** semiotics of passions, modernism, literary reflection

Литературные произведения, как и любые другие явления духовной культуры, немислимы без самоотражения. Никакая литературная теория не была бы возможна, если бы, как отметил А. Михайлов, «сами литературные явления не были уже теорией, запечатлением своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя» [1, 26]. Наиболее заметно это становится в периоды перехода от одной литературной эпохи к другой, когда «материалом искусства становится само искусство» [2, 136]. Рубеж XIX и XX веков с характерной для него ситуацией волевого выбора традиции стал периодом, особенно отчетливо обозначившим логику саморефлексии. В новом контексте, по выражению Д. Сегала, литература оказалась обращена не столько к «созданию “модели” внетекстового мира», сколько к «описанию, оценке самых различных вариантов <...> этого моделирования» [3, 155]. Важнейшей составляющей такого самоописания стало моделирование новой чувствительности, создание своего «словаря» чувств, «идиолектального мира страстей» [4, 109].

Для русского модернизма, особенно в период его формирования, насыщенность высказывания переживанием была очень значима. Эмоциональность рассматривалась как возможность противостоять силам отчуждения, войти в измерение «подлинного». Чувство — орудие сопротивления нивелированию личностных различий, власти стереотипа: «Человек нынешнего дня» — пленник «системы чужих слов, мнений, привычек, чужой лжи и чужой правды»; единственное, что может сделать его свободным — искусство, зияющее на «правдивости и искренности» [5, 414, 418]. В «маскараде бытия» только «предчувствие, прозрение или желание» могут сплести «узел настоящего»; если люди новой эпохи «переросли» свою жизнь «в созерцании», то совпасть с собой можно только в поиске чувств и мыслей, которые «впереди и не воплощены» [6, 280-281]. Закономерным образом эмоциональность получила соотнесенность с представлением об уникальности, о сфере незаместимого «присутствия»: «Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной неповторимой форме единственного неповторимого эмоционального восприятия» [7, 270].

---

© Житенев А.А., 2010

Если конечная цель нового искусства — «заставить человека поверить в факт его существования» [8, 136], средством к достижению этой цели оказывается стремление к «открытости» переживания и точности его выражения в слове: «Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия, — пишет И. Анненский, — ищет точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой» [9, 206]. Попытка обозначить новые эстетические приоритеты тем самым оказалась неотделима от попытки заново структурировать всю сферу чувствительности.

Важнейшим обстоятельством, определившим размежевание модернизма с традицией, стало признание того, что «мир не дан, а задан художнику: он должен его восстановить, он не может ввести его в повествование как нечто само собой разумеющееся» [10, 196]. Эта «заданность», среди прочего, обусловила разницу в формах эмоционального освоения мира. «Мир окаменелый, кристаллизовавшийся ... дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно»; соответствующий ему «созерцательно-рассудочный» модус постижения характеризуется «ясностью и отчетливостью изображения и выражения, нелюбовью ко всему ... расплывчатому, недосказанному» [11, 283, 278]. В модернистском контексте система ориентиров перевернулась. Определяющее значение приобрела та лирика, которая «порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному», к «смутным ощущениям, которые переживаются где-то за пределами сознания» [12, 50]. Этому разграничению *отчетливости* и *недосказанности* сопутствовало знаковое противопоставление *страсти* и *бесстрастия*.

Важно заметить, что в новой системе координат «страсть» противопоставлена не просто «холодности», но чувствам как таковым. Страсть — это не «чувство в ряду других чувств», но переживание-«загадка», в котором «земной мир прикасается к иным бытиям» [13, 117]. Неудивительно, что для раннего модернизма «истинный человек — тот, кто стремится превратить все чувства в страсти» [14, 334]. Определяющее направление развития чувствительности состояло в сознательном отказе от эмоциональной «середины»: «Паника и экзальтация, ужас и восторг, не спокойствие, не уравновешенность, — вот пафос современного искусства» [15, 138]. Уход от «среднего» рассматривался как отказ от «получувств», «непрозрачных по своей природе» [16, 303].

«Страстность» была сориентирована на погружение в «тотальность» бытия, причем

эта «тотальность» должна была быть не только *пережита*, но и *выражена*. Чувство было значимо постольку, поскольку оно позволяло человеку «выявить свою душу» [17, 190]; при этом выявление призвано было раскрывать «правду всего существа» [18, 292]. Спектр форм художнического самораскрытия оказался весьма широк, поскольку понимание личностной «правды» у разных поэтов существенно разнилось. Решающее значение в этой связи приобрело знаковое противопоставление *искренности* и *подлинности*.

«Искренность», как пишет С. Гольдберг, предполагала раскрытие личностного мира в его максимальной полноте, «подлинность» была ориентирована на утверждение верности определенным ценностным установкам [19]. Блоковская «искренность», как отмечает исследователь, исповедальна и саморазоблачительна, призвана свидетельствовать о том, что в тексте поэт «*сжег себя дотла*»; мандельштамовская «подлинность» нацелена, скорее, на недвусмысленность авторского волеизъявления, на утверждение в тексте «внутренней правоты». «Искренность» / «подлинность», раскрывая новый образ человека, призвана была связывать чувство с волей. Обсуждение этой связи соотносилось с проблемой *мечтательности*. Одной из важнейших особенностей новейшей психологии Н. Бахтин считал положение, когда «*форма личности и ее содержание <...> перестали быть двумя нераздельными аспектами единого я*», а в культуре возник соблазн перехода к жизни-«сну» [20, 49, 109]. «Страстность» поэта предстала в двойственном свете: «Поэт по внешности более, чем другие люди, кажется способным отдаваться чувству» — в действительности же «по мере того, как возрастает сила воображения и созерцания, уменьшается страстность и напряжение волевой способности» [21, 371-372].

Балансирование модернистской чувствительности между «страстностью» и «созерцательностью» определило вариативность высказывания. Если текст был не столько «пережит», сколько «глубоко продуман», он, отрываясь от реальности, приобретал способность «дразнить и морочить» [22, 100]. Однако магистральным направлением поиска был все же выход к слову как средоточию воли и эмоциональности: «художник должен отказаться от переживаний в жизни для того, чтобы овладеть всею полнотою чувства; отказаться от чувства ради полноты воли, от воли ради полноты мысли, от мысли ради полноты молчания — и только из глубины молчания рождается слово, несущее в себе всю полноту мысли, воли, чувства и весь трепет жизни» [23, 362].

Жажда передать этот «трепет жизни» получила соотнесенность с несколькими метафорами. Одной из таких метафор была метафора *глубины*:

«Ночным веянием пронеслось над нашими жизнями: *die Welt ist tief* – мир глубок» [24, 81]. Ницшеанская формула напрямую сказала на интерпретации чувствительности, побудив В. Брюсова разделить все переживания на *поверхностные* и *глубокие*: «Есть два порядка чувств: более поверхностные и более глубокие, как бы внешность и глубь души. <...> Люди обычно живут поверхностными чувствами, а более глубоких, тайных боятся, закрывают на них глаза. <...> Внешние чувства красноречивы <...> Глубинные чувства – безмолвны» [25, 59-60]. Это разграничение, соотношенное с противопоставлением сознаваемого и подсознательного, в дальнейшем приобрело более широкое – экзистенциальное значение, наложившись на разграничение *внешнего* и *внутреннего* измерений личности: «Дело в том, что каждом из нас есть два человека, – пишет И. Анненский, – один – осязательный <...> другой – загадочный, тайный <...> это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность <...> Первый прежде всего стремится быть *типом*... Но только второй создает *индивидуальность*» [26, 226]. «Глубина» тем самым стала обозначать не просто «скрытое» и «неконтролируемое» чувство, но чувство, выражающее экзистенцию. Производным от этого значения стало соотношение «глубокого» с переживанием трагической разбалансированности мира, непримиримости его противоречий: «Радость и грубость. Глубина и страдание вечно встречаются в мире, – писал Б. Поплавский. – Быть глубоким и быть радостным – вот что кажется ... совершенно невозможным» [27, 175].

Не менее значимым для эпохи было противопоставление *простоты* и *сложности*. Сложность – это обертоны переживания, говорящие о присутствии *иного*. «Если личность разлагается, если надо воззывать я из не-я, то значит, во мне чужие, – пишет Е. Герцык. – Пока не раздробиться, в сущности, только пассивен» [28, 374-375]. «Демоническое» в этой связи рассматривается как непереносимое условие самостроения: дух «не может успокоиться ни на чем одном, ни на каком однородном и цельном состоянии»; ему «нужна совокупность бесчисленного хора разногласных ощущений» [29, 107-108]. «Сложность» воспринимается как характеристика, выражающая человеческую суть: «Природа человека двойственна: воля его не может остановиться ни на чем, не может отдаться всецело ни пороку, ни добродетели. – пишет Д. Мережковский. – Она жаждет успокоения и вечно колеблется, потому что мы – дети двух миров» [30, 334]. Но если «жажда полноты мгновения никогда не может быть утолена», поскольку «каждое мгновение распадается на бесконечное число ощущений» [31, 81], то высшая «мудрость» состоит в том,

чтобы уметь сохранять баланс в самом этом разноречии, именно на нем основывая личностную самоидентичность. «Вместо того чтобы связывать свое желание с чем-либо определенным и конкретным», *мудрый*, – замечает М. Волошин, – «обнажает все нервы своих желаний и всей сферой хотенья досыта пьет то, что несет ему неиссякаемое изобилие жизни» [32, 699].

«Глубина» и «сложность» дополнились оппозицией *варварства* и *утонченности*. «Утонченность», делающая переживания резко очерченными и лично окрашенными, рассматривалась как важное психологическое завоевание: «Русская литература была всегда литературой темперамента. Достоинство “тонкости” ей почти неизвестно» [33, 577]. Закономерным образом в новом контексте лиризм и утонченность нередко отождествлялись: «лирика – искусство передачи тончайших ощущений» [34, 164]. Утонченность – свидетельство потребности заново одухотворить мир, ценой художественного «исступления» вновь «разбудить» вещи: «Смысл утонченности изживаемого до конца эстетства в том, что оно снова связывает наш дух с плотью земною (связь, нарушаемая интеллектом), – свидетельствует Е. Герцык, – связывает судьбы наши в грехе и муке, делая то преобразителями и творцами ее, то рабами (страдающими от всего грубого). И потому, в конце концов, если дух растет, или освобождает, приобщает к этому и материальный мир, или изобличает лживость маски его» [35, 701]. Художник – *genus irritabile* – оказывается жертвой сверхразвития восприимчивости; впечатление, приобретая максимальную выпуклость, одновременно испытывает дух на прочность. Новая чувствительность – «неисчерпаемая ... болезненно-утонченная» – улавливает «каждый трепет жизни», «стремится к новому и неиспытанному, ищет <...> невиданных оттенков» [36, 209]. Однако именно это делает ее несоизмеримой с человеческими возможностями: у нового художника чувства нередко «так тонки, что переходят предел боли, предел осязаемого», проникают «сквозь эпидерму природы» [37, 397].

Сверхчувствительность соотносилась с измененными состояниями сознания, с поисками выхода за пределы психофизических возможностей человека. *Утонченность* оказывалась весьма близка к *опьяненности* «вином духа». Призыв Ш. Бодлера: «Опьяняйтесь! <...> Вином, поэзией или добродетелью, чем угодно» [38, 362] – в контексте эпохи получил самый широкий отклик, поскольку совпал со всеобщим увлечением «дионисийством». В интерпретации Вяч. Иванова «опьяненность» была значима своей оргиастичностью, тем, что размыкала границы индивидуального сознания: «В священном хмеле

и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, чудесного могущества», поскольку оргиазм означает «иступление из граней эмпирического я» [39, 31]. В ранних заметках Б. Пастернака «опьянение» — это особый «вид чувственности»: «Это уже не степень эмоции. Это уже иные формы ее. <...> Это уже не та чувственность, которой человек живет. Вероятно, это чувственность, которою он бессмертен» [40, 245]. «Винно-завлекательное», однако, не ограничивалось лишь тем, что было связано «с вольной игрою чувства». «Бессубъектность» переживания, низведение переживающего до статуса «ведомого» обусловили соотношенность дионисийского «хмеля» с категориями *соблазна* и *одержимости*. При этом, как ретроспективно отмечал В. Ходасевич, «разрешалось быть одержимым чем угодно — требовалась лишь *полнота одержимости*» [41, 244].

Переход от модернизма к авангарду знаменовал изменение всей системы координат. Сфера переживания стала рассматриваться как сфера моделирования «аттракциона», рационального программирования читательской или зрительской реакции [42]. Движение в сторону «дегуманизации искусства» своим следствием имело компрометацию чувствительности, отказ рассматривать ее как сферу эстетически «подлинного». На момент перехода от модернизма к постмодернизму эта проблема осложнилась новым видением субъектности. Неверие к субъекту переросло в идею, что субъект есть явление, зависимое от дискурсивных структур разного происхождения. Образ человека распался, а тем самым было поставлено под вопрос традиционное представление об искусстве как сфере «фокусировки и кристаллизации эмоций» [43, 73]. В новой ситуации, где «искренность» стала казаться лишь функцией дискурсивного контекста, «как бы» предъявлением личностного мнения, в поле профанации попало все «психологическое» — «отказ художнику в праве на личное чувство, эстетическое переживание разорвал во всех мыслимых местах традиционный цикл художественной психосоматики» [44, 197]. Тем самым устоявшаяся модернистская схема, в соответствии с которой рефлексия служила «феноменологическому» снятию «патины» с чувства — «деавтоматизации» восприятия — оказалась достоянием невозвратимого прошлого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи / А.В. Михайлов // Михайлов А.В. Языки культуры. — М. : Языки русской культуры, 1997. — С. 17-48.

2. Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко. Литература. Литературоведение / И.А. Чернов. — Тарту : Тартус. гос. ун-т, 1976. — 172 с.

3. Сегал Д. Литература как охранная грамота / Д. Сегал // *Slavica Hierosolymitana*. — 1981. — Vol. V/VI. — P. 151-244.

4. Греймас А.Ж. Семиотика страстей / А.Ж. Греймас, Ж. Фонтаний. — М. : Изд-во ЛКИ, 2007. — 336 с.

5. Сологуб Ф.К. Искусство наших дней / Ф.К. Сологуб // Сологуб Ф.К. Собр. соч.: В 6 т. — М. : НПК «Интелвак», ГНПК «Вакууммаш-прибор», 2002. — Т. 6. — С. 411-444.

6. Гиппиус З.Н. Дневники: В 2-х кн. / З.Н. Гиппиус — М. : НПК «Интелвак», 1999. — Кн.1. — С. 280-281.

7. Кузмин М. Декларация эмоционализма / М. Кузмин [и др.] // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 270-271.

8. Тынянов Ю. [Статья из сб. «Как мы пишем»] // Как мы пишем. — М. : Книга, 1989. — С. 136-146.

9. Анненский И. Что такое поэзия? / И. Анненский // Анненский И. Книги отражений. — М. : Наука, 1979. — С. 201-207.

10. Адамович Г. Сирин / Г. Адамович // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве В. Набокова. — М. : Симпозиум, 1999. — С. 190-201.

11. Анненский И. А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии / И. Анненский // Анненский И. Книги отражений. — М. : Наука, 1979. — С. 271-304.

12. Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьева / В. Брюсов // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М. : Сов. писатель, 1990. — С. 49-58.

13. Брюсов В. Вехи. 1. Страсть / В. Брюсов // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М. : Сов. писатель, 1990. — С. 114-120.

14. Эллис. Дневник 1905 г. / Эллис // Писатели символистского круга. Новые материалы. — СПб. : Д. Буланин, 2003. — С. 333-349.

15. Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве / М. Кузмин. — Томск : Водолей, 1996. — 160 с.

16. Волошин М. Жестокость в жизни и ужасы в искусстве / М. Волошин // Волошин М. Собр. соч. — М. : Эллис Лак, 1997. — Т. 6. Кн. 2. — С. 290-320.

17. Гиппиус З.Н. Дневники: В 2-х кн. / З.Н. Гиппиус. — М. : НПК «Интелвак», 1999. — Кн.1. — 736 с.

18. Цветаева М. Нездешний вечер / М. Цветаева // Цветаева М. Собр. соч. : В 7 т. — М. : Терра, 1997. — Т. 4. Кн. 1. — С.281-293.

19. Гольдберг С. Соотношение искренности и подлинности в поэтике Манделштама и Блока / С. Гольдберг // Миры О. Манделштама. IV Манделштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь. – Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 277-285.
20. Бахтин Н.М. Из жизни идей / Н.М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 1995. – 152 с.
21. Мережковский Д.С. Флобер / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2-х т. – М. : Искусство, Харьков : Фолио, 1994. – Т.1. – С. 370-373.
22. Коневской И. Стихотворная лирика в современной России / И. Коневской // Писатели символистского круга. Новые материалы. – СПб. : Д. Буланин, 2003. – С. 89-149.
23. Волошин М. Предварение <к книге «Иверни»> / М. Волошин // Волошин М. Собр. соч. – М. : Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн.2. – С. 362-363.
24. Герцык Е. Из воспоминаний / Е. Герцык // Герцык Е. Лики и образы. – М. : Молодая гвардия, 2007. – С. 21-250.
25. Брюсов В. Истины / В. Брюсов // Брюсов В. Собр. соч. : В 7 т. – М. : Худож. лит-ра, 1975. – Т. VI. – С. 55-61.
26. Анненский И. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье / И. Анненский // Анненский И. Книги отражений. – М. : Наука, 1979. – С. 225-233.
27. Поплавский Б. Из дневника. 1932. Париж / Б. Поплавский // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М. : Христианское изд-во, 1996. – С. 173-200.
28. Герцык Е. Записные книжки (1903-1915) / Е. Герцык // Герцык Е. Лики и образы. – М. : Молодая гвардия, 2007. – С. 251-416.
29. Коневской И. Стихотворная лирика в современной России / И. Коневской // Писатели символистского круга. Новые материалы. – СПб. : Д. Буланин, 2003. – С. 89-149.
30. Мережковский Д.С. Кальдерон / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2-х т. – М. : Искусство, Харьков : Фолио, 1994. – Т. 1. – С. 320-338.
31. Брюсов В. Бальмонт / В. Брюсов // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 77-86.
32. Волошин М. <Наброски. Фрагменты> / М. Волошин // Волошин М. Собр. соч. – М. : Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн. 2. – С. 694-705.
33. Волошин М. 1907 год в русской литературе / М. Волошин // Волошин М. Собр. соч. – М. : Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн. 2. – С. 577-578.
34. Блок А. О драме / А. Блок // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – М., Л. : ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – С. 164-194.
35. Герцык Е. Эдгар По / Е. Герцык // Герцык Е. Лики и образы. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 695-797.
36. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2-х т. – М. : Искусство, Харьков : Фолио, 1994. – Т.1. – С. 137-226.
37. Волошин М. Одилон Рэдон / М. Волошин // Волошин М. Собр. соч. – М. : Эллис Лак, 1997. – Т. 5. – С. 397-399.
38. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / Ш. Бодлер. – Томск: Водолей, 1993. – 400 с.
39. Иванов Вяч. Ницше и Дионис / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. – М. : Астрель, 2007. – С. 27-39.
40. Пастернак Б. Из студенческих тетрадей / Б. Пастернак // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М. : Искусство, 1990. – С. 239-247.
41. Ходасевич В. Некрополь / В. Ходасевич // Ходасевич В. Тяжелая лира. – М. : Панорама, 2000. – С. 241-413.
42. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов / С. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. Монтаж. – М. : ВГИК, 1998. – С. 19-24.
43. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Дж. Р. Коллингвуд. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
44. Файбисович С. Русские новые и неновые / С. Файбисович. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 288 с.

*Житенев А.А.  
Воронежский государственный университет.  
Доцент кафедры русской литературы XX века.  
e-mail: superbia@mail.ru*

*Zhitenev A. A.  
Voronezh State University.  
Associate Professor of the Department of Russian  
Literature of XX century.*