

## ФИЛОЛОГИЯ

УДК 17.01.33

А.А. Житенев

## ИНТИМИЗАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ: ОПЫТ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Модернистский текст, как правило, строится по законам автокоммуникации. Различия между адресантом и адресатом представляются малосущественными. Формой реализации этой модели оказывается стратегия интимизации. Интимизация предполагает посвящение читателя в «тайное», «запретное», «личное», снимает дистанцию между автором и реципиентом.

**Ключевые слова:** прагматика текста; интимизация; автокоммуникация.

К настоящему времени и литературоведением, и искусствоведением в полной мере осознана исключительная роль прагматики в построении авангардных текстов. Как замечает М.И. Шапир, «в авангардном искусстве *прагматика выходит на первый план*. Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию» [1. С. 4]. Не в последнюю очередь это было связано с жизнетворческим стремлением преобразить мир средствами искусства и с вызванным этим стремлением переосмыслить категории модальности. Как пишет В. Руднев, в XX в. «происходит размывание границ между художественным текстом и реальностью», а ситуация «референтно-непрозрачного контекста» превращается в семантическую норму [2]. При всем многообразии вариантов осмысления проблемы в понимании конечных целей семантических игр разные ветви авангарда совпадают. Прагматические установки творчества вписываются в глобальный авангардный проект трансцендирования данности и ориентируются – безотносительно к различиям авторских стратегий – на логику экстатического «преодоления» коммуникации. Потребность «сказаться сердцем» трансформирует законы художественного высказывания, определяя принципы построения и «текстов искусства», и «текстов жизни».

Знаковость видится существенным препятствием на пути коммуникации, в связи с чем выдвигаются самые разные варианты ее редукции, усечения, сведения к нулю. В русском символизме стратегии такого рода были соотносимы с концепцией «дионисийства»: «Дионисийство является особой формой коллективного общения, которое происходит как бы вне знаково-коммуникативной посредственности и тем самым претендует на некую *нерукотворность* коммуникации» [3. С. 445]. В постсимволизме, хотя и в иной форме, реализуется та же самая логика: в этой семиотике «коммуникация в привычном смысле этого понятия вообще невозможна <...> Информация должна... получить материальный, вещественный вид. Она не может быть отделена от своего носителя <...> В данном мире можно обмениваться лишь вещами» [4. С. 249]. Общим знаменателем модернистской прагматики текста выступает нарушение постулатов «нормальной коммуникации». Я. Друскин, анализируя тексты А. Введенского, замечает, что характеризующее лирику поэта «понимание соответствия текста контексту... вне... нормальной коммуникации» – это тексты, в которых постулат истинности не действует, что, в свою очередь,

влечет разрушение «детерминизма, общей памяти, информативности» [5. С. 84]. Читатель должен «с нуля» реконструировать смысловые отношения в тексте, и это новая норма.

Преодоление знака, выход к непосредственности как своего рода эквиваленту абсолютного определили типологическое схождение самых разных, на первый взгляд, моделей диалога. Художественная коммуникация последовательно сближается с сакральной, рассматривается как своего рода «общение в Боге». Закономерными в этой связи оказываются многочисленные параллели между новейшей поэзией и молитвенными практиками. «Поэзия вообще, стихосложение, – пишет в 1904 г. З. Гиппиус, – одна из форм, которую принимает в человеческой душе молитва <...> Удачны или неудачны стихи, – поэт всегда берет все свое данное “я” данной минуты (таково условие молитвы и поэзии)» [6. С. 240]. К этой оценке довольно близок взгляд В.Ф. Ходасевича, относимый уже к самому концу эпохи, к 1937 г.: «Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру и к Богу» [7. С. 389]. В свою очередь, тот факт, что новая поэзия была обращена к поиску «точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни, и *настроений*, т.е. той формы духовной жизни, которая более всего роднит людей между собой», был мотивирован переходом от «романтизма к эгоизму», переосмыслением субъектности как «безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины» [8. С. 206].

За точку отсчета при характеристике моделей коммуникации традиционно принимается схема, предложенная Р. Якобсоном, в соответствии с которой всякий коммуникативный акт представляет собой контакт адресанта и адресата в связи с определенным образом закодированным сообщением, указывающим на некий контекст [9. С. 198–200]. Как убедительно показано Е. Фарыно, в модернистском контексте эта модель оказывается «перевернута», сориентирована не на передачу сообщения, а на его «дешифровку». В связи с этим контакт проблематизируется; контекст, как и эстетический код, подлежит рефлексивному реконструированию; функции сообщения перераспределяются между компонентами коммуникативного акта, различия между отправителем и получателем сводятся к нулю. В результате «содержанием сообщения <...> является весь коммуникативный акт», «вся коммуникативная ситуация, или иначе – коммуникационный жанр» [10.

С. 47]. Проблема в том, что ни один из жанрообразующих элементов высказывания – предмет, цель, ситуация [11. С. 126] – в модернизме не является данностью, а значит, построение формы оказывается связано с переосмыслением жанровых компетенций. Немаловажную роль в нем занимает видение возможностей диалога и пределов взаимопонимания.

Как было отмечено, эстетическому оформлению творческого замысла предшествует акт «вживания» в чужой опыт и его «восполнение» теми моментами, которые ему внеположны: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обраться к нему, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения» [12. С. 24]. Очевидно, что решающее значение для «вживания» будет иметь понимание того, насколько проницаемы границы внутреннего мира «другого» для «моего» видения и понимания. В русской философии модернистской эпохи проблема была сформулирована как проблема «переживания» или «наблюдения» «чужой духовной жизни»: или мы можем непосредственно проследить чужую жизнь как свою собственную (различия «я» и «не-я» относительны), или же в постижении мира «другого» мы сталкиваемся с непреодолимыми границами (различия «я» и «не-я» абсолютны) [13. С. 188–196]. В самоинтерпретации модернизма оказались значимы оба варианта, поскольку им соответствовали разные типы адресатов: «релевантный» и «профаный». На языке телесных практик, нередко оказывавшихся языком метаописания, возникла коллизия «поедания» читателем автора («вошло в меня, бежит в крови, освежает мозг» [14. С. 582]) vs. «пощечины», которую автор дает читателю («через все вам лицо – автограф» [15. С. 309]). В плоскости творчества этим вариантам соответствовали прагматические стратегии интимизации и провокации.

Интимизация – это стратегия подчеркивания тождества адресанта и адресата, попытка строить общение между разными субъектами по модели автокоммуникации. В метафорическом плане свойственная этой стратегии «стилистическая манера интимного шепота, сопровождаемая физиологическим выбросом в виде брызг слюны, как будто стирает границы между телом и дискурсом»; интимные вербальные жесты создают «иллюзию непосредственного доступа к плоти» [16. С. 308]. Обнаженность – и в переносном, и в буквальном смысле – оказывается одной из конструктивно значимых моделей самопрезентации автора: «...в русском искусстве эпохи авангарда экспериментальная оправа “ню” конкурирует и вытесняет уже не только мифологическую, библейскую, аллегорическую, историческую, но и эротическую и интимно-бытовую» [17. С. 395]. В общем виде, задающем исходные ориентиры для осмысления «частного» в поэтике модернизма, феноменология «интимного» сводится к ряду аспектов: «Отношения исключительной ценности в тексте тождественны обладанию <...> Они описываются как перемещение ... в пространство я <...> Интериоризация мгновенна ... и обладает статусом чуда <...> Про-

странство интериоризации, или объем «я», неопределенно, а его форма неизвестна» [18]. Наблюдения над художественными манифестациями позволяют существенно расширить эти представления.

В эссеистике русского модернизма представление об интимном соотносилось прежде всего с тотальностью самораскрытия, с восстановлением неочевидных связей суетного и сущностного: «Кто дерзает быть художником, должен быть искренним – всегда без предела. <...> Стремление глубже понять себя, идти все вперед, уже святая» [19. С. 45]. Готовность ради полноты понимания заглянуть в скрытое от самого себя мотивировало интерес к вытесненным пластам личного опыта, к оборотной стороне художественного «я»: «Не пиши систематически, пиши животво, салом, калом, спермой, самым мазаньем тела по жизни, хромой и скачками пробуждения, оцепенения свободы, своей чудовищности-чуждости» [20. С. 201]. В таком контексте высокий ценностный статус получали не только «работающие» на апологию творческой личности черты, но вся полнота личностных качеств, включая компрометирующие и «недостойные»: «Истина не может быть низкой <...> надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за эти слабости» [21. С. 276]. Любой «излом» художественного «я» был значим, поскольку, как казалось, открывал взгляд на универсальное; для модернизма «интимность интересна», поскольку «вышла за пределы личной исповеди», поскольку «то, что понастоящему и до дна лично, тем самым и общественно» [22. С. 183].

Существенно, что самораскрытие мыслилось как процесс, объединяющий всех участников коммуникации, служащий взаимному раскрепощению. Возможность «сидеть и divaguet, и говорить все, что думаешь, без стеснения» призвана была служить преображению общения, располагать к «изменению отношений», к особой «свободе слов, жестов, чувств» [23. С. 139, 150]. Потребность в создании психологически комфортной среды актуализировала снятие границ публичного и частного, способствовала универсализации норм «кабаретного», карнавального общения: «Вы хотели бы нежного, участливого к себе отношения, вы чувствуете потребность в развлечении, не диссонирующем с вашим состоянием <...> Представьте, что в такую минуту вы попадаете в общество людей, близких вам по развитию и взглядам <...> Не сцена владеет вами, вы заражаете своим настроением исполнителей» [24. С. 21]. Этот принцип «карнализации» размывает различия «литературы как явления общественного» и «филологии как явления домашнего»; читатель мыслится как «посвященный», фон общения с ним составляет «бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка» [25. С. 249]. Универсализация частного и частных превращает «интимизм» в «осколок колдовского зеркала в глазу», обращает «мир в мирок» [26. С. 175], но служит предельным выражением субъективного, открывает сущностное в художественной логике модернизма.

Формой реализации интимного служит отождествление вестника и сообщения, стремление свести искусство к «частному письму, отравленному по неизвест-

ному адресу». Текст должен быть насыщен знаками телесного присутствия, он важен и значим как их инобытие, «ибо в повороте головы, в манере завязывать галстук, в тоне, главное, в тоне, больше человека, чем во всех его стихах» [27. С. 256]. Закономерно, что одной из важнейших особенностей «нового» искусства оказывается приближение стиха к «интимному, разговорному голосу поэта»: «Голос – это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос – это внутренний слепок души. <...> Смысл лирики – это голос поэта, а не то, что он говорит» [28. С. 543–545]. В предельном, гротескном воплощении концепция слова-тела, тела-текста оформляется в представление о чтении как коитусе, о писательстве как «проституировании»: «В сущности, вполне метафизично: “самое *интимное* – отдаю *всем*”... Черт знает что такое: можно и убить от негодования, а можно... и бесконечно задуматься» [29. С. 391]. Слова «неприличные» и «запретные» расцениваются как «*слова по преимуществу* <...> не дающие забыть, за обыденностью жеста, что они – *слова*», а связанная с ними «эротика» предстает как «одна сплошная... метафора... исканий, достижений... возвратов и одолений художника» [30. С. 343].

Интимизация в модернистской литературе имеет разные степени. Наиболее «внешним» по отношению к авторскому «я» оказывается такой ее вариант, который связан с жестикულიцией. Жест обозначает сферу интимно-личностного, воспрещая проникновение в нее, конституирует субъектную границу и одновременно обозначает условия ее нарушения. Жест – это дистантная, тактильная стратегия близости, ассоциируемая с индивидуальной «манерой» или «позой». Так, «соединение театральной, увлечения, поэзы, естественного отчасти, отчасти искусственного воодушевления» в контексте эпохи рассматривается как «артистизм», формами репрезентации которого выступают разные виды «хрупкого» стиха: «описание предметов, которые принято считать тонкими», «изошренный анализ нарочито-причудливых переживаний», «иронизирующее описание интимной... жизни» [31. С. 164]. При этом жест может способствовать отождествлению с автором, когда «читающий стихотворение как бы становится в позу его героя, перенимает его мимику» [32. С. 162], а может, напротив, устанавливать дистанцию, впускать в образованную «расставшимися руками» щель «все пространство» [33. С. 380]. «Поза» конституирует двойственность высказывания, привносит в него второй смысловой план; поэтому даже если «поэт манерничает», за указание на «сокровенное» к нему следует «чувствовать благодарность» [34. С. 290–291].

Еще один вариант интимизации связан со стратегией полного «обнажения» личностного мира, со своего рода художественным «бесстыдством», намерением рассказать о чем-то, заведомо не предполагающем посвященных. Эта стратегия связана с маской как последним, при полной наготы, препятствием для постижения «внутреннего»: «Маска, – пишет М. Волошин, – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может

встать из глубины духа, пока не обладает средствами самозащиты <...> Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить» [35. С. 403]. Маска – это телесная граница интимного, восприятие лица как маски есть восприятие чужого образа как непроницаемого, исключая задушевный контакт, самораскрытие: «Дело поэта: вскрыв – скрыть. Голос для него броня, личина. Вне покрова голоса – он гол» [36. С. 107]. Маска – это форма, которая позволяет сознательно конструировать смысловое содержание лица; она способна, используя определения П. Флоренского, и редуцироваться к личине как «лжереальности», и восходить к лику как «явленной духовной сущности» [37. С. 340–341]. Маска позволяет поэту говорить не о себе и не о том, что он любит, а том, кем он мог бы быть и о том, что он мог бы любить; в этом смысле она одновременно и обращает к сущностному, и заставляет сомневаться в его бытии [38. С. 228, 349].

Последний из рубежей интимного связан уже не с телесной, а с ментальной границей – со способностью различать при чтении «свое» и «чужое», не допускать отождествления себя и героя. Ориентиром для модернистской литературы стала ситуация, когда этот принцип более не «работает», «а я как субъект – гордо или смиренно, сознательно или бессознательно, добровольно или вынужденно – преодолеваю это противопоставление» [39. С. 4]. Знаковым в этом отношении является высказывание В. Розанова, маркированное им как важнейшее открытие: «Достоевский есть самый *интимный*, самый *внутренний* писатель, так что *его* читая – как будто не *другого кого-то* читаешь, а слушаешь свою же душу <...> Чудо творений Достоевского заключается в устранении расстояния между субъектом (читающий) и объектом (автор), в силу чего он делается *самым родным* из ... писателей» [40. С. 533]. Наиболее эстетически заряженным в этой связи оказывается высказывание, несущее на себе отпечаток спонтанности, случайности, суетности. Интимное – это то, что лишено очевидной эстетической ценности, значимо «лишь для меня», затеряно среди жизненного «сора». «Отсутствие отношений с абсолютным» делает переполненный «бытом» текст «трогательным», поскольку позволяет пережить «мистическую» ценность «милых земных вещей: собак, лошадей, трубок, игральные карты, бритва, бильярд, спанья» [41. С. 95].

Проделанные наблюдения позволяют сделать вывод о системообразующей роли интимизации в художественном сознании Серебряного века. Эта художественная стратегия была призвана решить целый комплекс проблем коммуникативного плана, и прежде всего – освоить интерсубъективное поле, выявить условия продуктивного понимания. Нацеленная на абсолютизацию личностного начала, на последовательную апологию творческого «я», интимизация определяла как общие принципы художественной коммуникации, так и конкретные стилевые стратегии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шапир М.И. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. М.: МГУ, 1990. С. 3–6.
2. Руднев В. Прагмопоэтика и модальная семантика. Режим доступа: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj24/rudnev.shtml>

3. *Мурашов Ю.* Дионисийство символизма и структуралистская теория мифа // *Russian Literature*. 1998. Vol. XLIV/IV. P. 443–456.
4. *Фагуно J.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // *Umjetnost Riječi (Zagreb)*. 1981 (god XXV). С. 225–260.
5. *Друскин Я.* Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // *Театр*. 1991. № 11. С. 80–94.
6. *Гиппиус З.Н.* Нужны ли стихи? // *Гиппиус З.Н. Дневники: В 2 кн.* М.: Интелвак, 1999. Кн. 1. С. 239–247.
7. *Ходасевич В.Ф.* О Сирине // *Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т.* М.: Согласие, 1999. Т. 2. С. 388–395.
8. *Анненский И.* Что такое поэзия? // *Анненский И. Книги отражений*. Л.: Наука, 1979. С. 201–207.
9. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // *Структурализм: «за» и «против»*. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
10. *Фагуно J.* Дешифровка // *Russian Literature*. 1989. Vol. XXVI/I. P. 1–68.
11. *Тюпа В.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
12. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
13. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Терра; Республика, 1999. С. 188–196.
14. *Розанов В.* Опавшие листья // *Розанов В. Метафизика христианства*. М.: АСТ, 2000. С. 452–758.
15. *Цветаева М.* «Никуда не уехали – ты да я ...» // *Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т.* М.: Терра, 1997. Т. 2. С. 308–309.
16. *Матич О.* Интимность на бумаге. Случай Василия Розанова и Зинаиды Гиппиус // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2005. Sbd. 62. S. 307–316.
17. *Буренина О.* Нью (искусство авангарда и теснота) // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2005. Sbd. 62. S. 387–400.
18. *Арлауская Н.* Поэтика частного пространства М. Цветаевой. Пространство *неповседневного*. Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/nlo.2004/68/arl-7.pr.html>
19. *Брюсов В.* О искусстве // *Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т.* М.: Худ. лит. 1975. Т. 6. С. 43–54.
20. *Поплавский Б.* Из дневника. 1934. Париж // *Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. М.: Христианское изд-во, 1996. С. 201–225.
21. *Ходасевич В.* Некрополь // *Ходасевич В. Тяжелая лира*. М.: Панорама, 2000. С. 241–413.
22. *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей: В 2 т. М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1998. Т. 2. 288 с.
23. *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.
24. *Мейерхольд В.Э.* Кулисы «Дома интермедий» // *Биржевые ведомости*. 1910. 16 апр. С. 5.
25. *Мандельштам О.* О природе слова // *Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т.* М.: Терра, 1991. Т. 2. С. 241–259.
26. *Терапиано Ю.* Встречи: 1926–1971. М.: Intrada, 2002. 384 с.
27. *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // *Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. М.: Христианское изд-во, 1996. С. 256–259.
28. *Волошин В.* Голоса поэтов // *Волошин В. Лики творчества*. Л.: Наука, 1988. С. 543–550.
29. *Розанов В.* Уединенное // *Розанов В. Метафизика христианства*. М.: АСТ, 2000. С. 388–451.
30. *Анненский И.* О современном лиризме // *Анненский И. Книги отражений*. Л.: Наука, 1979. С. 328–382.
31. *Кузмин М.* Предисловие к книге А. Ахматовой «Вечер» // *Кузмин М. Проза*. Т. 10: Критическая проза. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 2000. Кн. 1. С. 163–165.
32. *Гумилев Н.* Жизнь стиха // *Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т.* М.: Терра, 1991. Т. 4. С. 157–170.
33. *Цветаева М.* Повесть о Сонечке // *Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т.* М.: Терра, 1997. Т. 4, кн. 1. С. 293–415.
34. *Блок А.* Письма о поэзии // *Блок А. Собр. соч.: В 8 т.* М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. С. 277–300.
35. *Волошин М.* Лицо, маска и нагота // *Волошин М. Лики творчества*. Л.: Наука, 1988. С. 399–406.
36. *Цветаева М.* Земные приметы // *Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т.* М.: Терра, 1997. Т. 4, кн. 2. С. 102–121.
37. *Флоренский П.* Иконостас // *Флоренский П. Имена: Сочинения*. М.: Эксмо, 2006. С. 323–432.
38. *Гумилев Н.* Статьи и заметки о русской поэзии // *Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т.* М.: Терра, 1991. Т. 4. С. 197–378.
39. *Пятигорский А.* «Другой» и «свое» как понятия литературной философии // *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*. Тарту: Тартуский ун-т, 1992. С. 3–9.
40. *Розанов В.В.* Чем нам дорог Достоевский? // *Розанов В.В. О писательстве и писателях*. М.: Республика, 1995. С. 529–536.
41. *Поплавский Б.* Из дневников. 1928–1935 // *Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. М.: Христианское изд-во, 1996. С. 92–123.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 14 февраля 2009 г.