

РУССКАЯ
РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
1908 – 1918

Составители
НОРА БУКС, ЕЛЕНА ПЕНСКАЯ



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ ЭКОНОМИКИ
МОСКВА · 2017

УДК 7.03

ББК 71

P89

Составители *Нора Букс, Елена Пенская*

Ответственный редактор *Ефим Курганов*

Русская развлекательная культура Серебряного века.
P89 1908–1918 [Текст] / Э. Анри-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др. ; сост. Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская ; отв. ред. Е. Я. Курганов ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 463 , [1] с. — 300 экз. — ISBN 978-5-7598-1593-8 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-1655-3 (e-book).

Коллективная монография представляет собой первое в истории литературы многоаспектное исследование русской развлекательной культуры Серебряного века. В книгу также включены малоизвестные и никогда не публиковавшиеся ранее тексты из репертуара кабаре и театра миниатюр.

Издание рассчитано на специалистов по истории культуры Серебряного века и на студентов, но привлечет внимание и широкого круга читателей — всех, кто интересуется культурой этого периода.

УДК 7.03

ББК 71

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
<<http://id.hse.ru>>

В оформлении обложки использована афиша Театра миниатюр в Санкт-Петербурге. Неизвестный художник. Начало XX века
(Russian Graphic Design 1880–1917. London: Studio Vista, 1990, p. 47)

ISBN 978-5-7598-1593-8 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-1655-3 (e-book)

© Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2017

Содержание

<i>Букс Н., Пенская Е.</i> От составителей	5	
<i>Букс Н.</i> Вводный очерк	8	
ЧАСТЬ I. РАЗВЛЕЧЕНИЕ И РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ:		
PRO ET CONTRA	17	
<i>Богомолов Н.</i> Символическое житнетворчество как развлечение	19	
<i>Магомедова Д.</i> Развлечение или инфернальный локус?	31	
<i>Юргенсон Л.</i> Толстой: критика культуры развлечения в европейском контексте.....	45	
ЧАСТЬ II. ЖАНРЫ И ФОРМЫ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ		61
<i>Головин В.</i> Детские журналы Серебряного века: поэтика развлечений.....	63	
<i>Белобровцева И.</i> Юрий Слёзкин: между массовой литературой и литературой масс	84	
<i>Лоцилов И.</i> «Купидоновы проказы» (1913): Мисс и Потёмкин	102	
<i>Обатнин Г.</i> Женская культура как развлечение мужчин	134	
<i>Пенская Е.</i> «Бумажный театр»: фельетонные буффонады Виктора Буренина.....	158	
<i>Трубецкая Л.</i> «Хаджи-Мурат» на музыкальной сцене.....	198	
<i>Нежинская Р.</i> Танец как форма развлечения: праздник Ирода и танец Саломеи в русской культуре Серебряного века	206	
<i>Нусинова Н.</i> От бестселлеров литературы Серебряного века к кинохитам и авторскому стилю в кино: фильм «Ключи счастья» Я. Протазанова и В. Гардина по одноименному роману А. Вербицкой.....	222	
<i>Руднев В.</i> Эквиваленты звука в немом кино	235	

ЧАСТЬ III. РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА НОВОГО ТЕАТРА	247
<i>Анри-Сафье Э.</i> «Веселые вечера» «художественников»: о капустниках МХТ в первое десятилетие XX века.....	249
<i>Тименчик Р.</i> К истории русского кабаре.....	275
<i>Букс Н.</i> Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабаретной сцене.....	295
<i>Ичин К.</i> Театрокрация Н. Евреинова и «Кривое зеркало»	357
<i>Брызгалова Е.</i> Творчество сатириконцев и русская эстрада	375
<i>Шубинский В.</i> Владислав Ходасевич и писатели его круга в театре миниатюр «Летучая мышь»	385
<i>Лопатин А. М. М.</i> Фокин и Вс.Э. Мейерхольд — авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» (1910–1912)	407
<i>Дмитриев О.</i> Наброски о летних театрах Серебряного века.....	426
Сведения об авторах.....	455

От составителей

В предлагаемой вниманию читателя коллективной монографии сделана попытка реконструкции широкого контекста развлекательной культуры Серебряного века, в которой возник и утвердился феномен нового театра, и вместе с тем — изучения разных срезов этой культуры. Книга открывается вводным очерком, посвященным появлению кабаре и театров миниатюр в России и их оценке как центрального звена всей развлекательной культуры Серебряного века. Новый театр конденсирует разные проявления этой культуры и, в свою очередь, влияет на ее эволюцию.

Монография разделена на три части. Первая — «Развлечения и развлекательность: pro et contra» — описывает толкование развлекательности и отношение к ней как к наметившейся в культуре тенденции, которая сложилась в этот период в литературной среде, в том числе у символистов.

Вторая часть — «Жанры и формы развлекательной культуры» — посвящена проявлениям идеи развлекательности, внедрившейся в разные области культуры и искусства, в частности — в периодику, ставшую важным источником формирования литературных сил новой театральной эпохи и разрастающейся массовой литературы. Речь пойдет о детских журналах этого периода, в которых осязаемо наметился поворот от дидактизма и морализаторства к развлекательности; о женских газетах и журналах, осваивающих драматургические приемы диалога с читателем и использующих в своей журналисткой практике женские маски; о разыгрывании своеобразной буффонады в фельетоне известного автора этого жанра В. Буренина; о создании им фельетона-фарса, фельетона-пародии и о непосредственной связи этих журнальных «аттракционов» с деятельностью современных Буренину драматургов.

Во второй части читатель найдет также рассказ об уникальных развлекательных изданиях, где стилизованные рисунки и литературная миниатюра образуют изысканный комический и эротический художественный дуэт. Там же помещены материалы о соседствующих и непосредственно перетекающих в программы театров

миниатюр таких жанров театрального искусства, как оперетта и танец. Пример известной русской оперетты «Хаджи-Мурат», почти четверть века игравшейся на сцене, а ныне прочно забытой, позволит реконструировать эволюцию художественных вкусов потребителей развлекательной культуры конца XIX и первого десятилетия XX века, когда на сцене с успехом играется пародийное продолжение оперетты в форме фарса-водевиля «Хаджи-Мурат наизнанку», тоже, впрочем, созданного еще в веке минувшем. Рассказ о танце Саломеи, самом знаменитом женском танце модернизма, формулирует несомые им мажорные художественные мотивы эпохи, вызванные скандалы и триумфы, в которых, как в зеркале, отразились эстетические и идеологические конфликты времени, воссозданные на русской развлекательной сцене. Проблематика женской судьбы и связанные с ней вопросы женской эмансипации сближают театральный и кинорепертуар, актуальность их объясняет экранизацию бестселлера А. Вербицкой на эту тему. История создания и частичная реконструкция первого русского сериала на основе документов и сохранившегося фрагмента фильма вводит это кинопроизведение в историю русского немого кинематографа. Замыкает вторую часть философский этюд о визуальных эквивалентах звука, которые создает немое кино.

Третья часть книги — «Развлекательность как художественная доминанта нового театра». Авторы работ, включенных в эту часть, стремятся проследить последовательность появления первых новаторских сцен, среди которых очевидно выделяется артистический капустник МХТ, содержащий многие элементы кабаре. Далее кабаре-тетный универсум рассматривается с точки зрения порождаемых им философских категорий и богатейшего гипертекста, который складывается в его артистическом пространстве. Возникновение новаторского по своей природе театра миниатюр спровоцировало большой приток к нему новых творческих сил.

К сожалению, на сегодняшний день кабаре-тетная драматургия, яркая и многожанровая в большинстве своем, не собрана и не описана, а ее авторы забыты. В книге делается попытка возвращения популярного в свое время театрального имени — Чуж-Чуженин. За этим псевдонимом скрывался известный юрист, профессор права Н.И. Фалеев. В материале о нем реконструируется творческий путь и републикуются некоторые забытые тексты этого автора. Далее

рассматривается оригинальная концепция режиссуры Н. Евреинова, одного из знаковых художественных руководителей и драматургов малой развлекательной сцены, и воплощение его теоретических работ в театральной практике, в частности, на примере одного, но, пожалуй, самого знаменитого спектакля — «Ревизор».

Мы уже упоминали о роли периодики в развитии театров миниатюр, но особое внимание в книге уделено роли «сатириконцев», ставших успешными авторами пародийной развлекательной сцены. Наравне с молодыми сатириками для кабаре писали такие серьезные литераторы, как В. Ходасевич, Т. Щепкина-Куперник, Б. Садовской, Любовь Столица. Об этой малоизвестной части их творчества также идет речь в заключительной части книги. Поиск нового сценического языка отличал художественные решения кабаретных миниатюр. Эффектно реализован сценический гротеск при постановке Вс. Мейерхольдом пантомимы «Шарф Коломбины» в кабаре «Дом интермедий». Продолжением ее должна была стать пантомима «Лебедь», оставшаяся, однако, неосуществленной. О разработке этого неизвестного и не поставленного спектакля тоже рассказано в книге. Завершает третью часть монографии материал о летних театрах, до сих пор не подвергавшихся сколько-нибудь обстоятельному изучению.

Настоящая монография — первое в истории литературы многоаспектное осмысление развлекательной культуры Серебряного века, сделанное большим коллективом авторов.

Составители сердечно благодарят редактора книги Т.В. Соколову, чьи высокий профессионализм, эрудиция и вдумчивая, скрупулезная работа с текстом спасли нас от многих промахов, и блестящего филолога Е.Я. Курганова, чьи советы и поддержка просто неоценимы.

*Нора Букс, Сорбонна, Париж
Елена Пенская, НИУ ВШЭ, Москва
2017 г., январь*

Вводный очерк

В истории русской развлекательной культуры есть свое особое «золотое» десятилетие, не сравнимое ни с каким другим временем ни по оригинальности и разнообразию форм, ни по числу ярких талантов, ни по самой масштабности общего праздника искусств, развернувшегося в обеих столицах и в провинции. Это 1908–1918 гг.

У этого десятилетия есть свой сюжетный путь с завязкой, кульминацией и развязкой, есть и свой драматургический центр, который занимает театральное зрелище совершенно новой экспериментальной формы — артистическое кабаре. Утверждаясь на русской почве, эта форма видоизменялась; исчезали столики для публики, и там, где это произошло, кабаре стало называться театром миниатюр. Именно в пределах данной формы как раз и возник синтез разных искусств — музыки, литературы, актерского мастерства, вокала, танца, живописи, а также журналистики, журнальной карикатуры, новорожденного кино и моды.

«Легкие» жанры, соотносимые с развлекательной культурой, были любезны русской публике и ранее. В начале 1870-х годов мода, пришедшая из Франции, принесла увлечение опереттой¹. В России возник театр «Буфф» — опереточные антрепризы М.В. Лентовского, создателя русской оперетты, С.А. Пальма, Я.В. Щукина и др. Популярны были и такие порождения французской сцены, как водевиль² и фарс. Немалым успехом у публики пользовался куплетный жанр, выступления рассказчиков (достаточно назвать И.Ф. Горбунова, автора и исполнителя короткого рассказа, часто импровизированного), артистов-концертантов, таких популярных исполнительниц старинных и цыганских романсов, как А.Д. Вяльцева и Н.И. Тамара.

¹ См. об этом замечательную книгу М.О. Янковского, сохранившую и по сей день свою научную ценность: [Янковский, 1937].

² См. подробнее: [Литвиненко, 1999].

В первое десятилетие XX века появляются театры фарса («Невский фарс», «Летний фарс») и кафешантаны³. Эти легкие жанры воспринимались как искусство низкого ряда: «В фарсе все смеются <...>, а уходят из театра чуть-чуть с раскаянием за эту уступку непредвиденным обстоятельствам», — писал критик⁴. И публика, и сам театральный мир относились к легким жанрам с большой долей высокомерного презрения. Это проявлялось даже в том, что актеров фарсов, оперетт, кафешантанов предпочитали не приглашать на большие театральные торжества.

Так, зимой 1908 г. в Москве, в комиссии, обсуждавшей порядок чествования А.И. Южина-Сумбатова, отдельно рассматривался вопрос о допущении артистов фарса на банкет. Александр Кугель, влиятельный театральный критик и редактор журнала «Театр и искусство», писал по этому поводу: «Не место красит человека, а человек — место. Всё, существующее в области искусства, “разумно”, то есть имеет свое оправдание в известных свойствах человеческого духа»⁵.

Защищая артистов легкого жанра, А.Р. Кугель становится и на защиту самих жанров: «Утилитарность в искусстве явилась результатом разрыва с античным миром, с полнотой его чувствования, жизнерадостности, с его пантеизмом. До сих пор мир еще не омыт от идеи “полезности”, водворившейся на развалинах античного мира. У нас в России сильнее, чем где бы то ни было, предания византизма, а культура имеет специально служебную роль — борьбу с несовершенствами государственного и социального строя <...>. И сейчас, думая об искусстве, думают о “полезном” искусстве и искренне удивляются, кому нужно комическое, просто как комическое, и веселое, просто как веселое»⁶.

Именно Кугель на страницах своего журнала разворачивает целую кампанию по реабилитации смеха и легких жанров на театральной сцене. Он писал: «У нас смех изгонял византизм, потому что смеяться — грешно <...>. А в смехе — луч эллинизма, жизнерадостного оптимизма, в смехе — оправдание жизни, ее примирение.

³ См. подробнее: [Уварова, 2013].

⁴ [Долгов, 1907, с. 523].

⁵ [Кугель, 1908, с. 100].

⁶ [Там же].

Смех — это торжествующая песня инстинкта жизни»⁷. Между тем, как замечает Кугель, «смех на сцене почему-то отнесен к театрам второго и третьего разбора, к нему относятся снисходительно как к слабости <...> платим за это деньги, но уважать не уважаем»⁸. Кугель приглашал зрителя к размышлению: «Полутон смеха, — писал он, — вот в чем различие между культурным и некультурным “веселым” театром»⁹. И творческую задачу нарождающихся сцен, Кугель видел «главным образом в том, чтобы поднять эстетическое значение смеха»¹⁰.

Эстетизацию смеха осуществил возникший в России театр миниатюр, для которого одним из главных направлений стала пародия по отношению к искусству каноническому, такому как опера, балет, драматический театр, а также различная режиссерская стилистика, драматические сюжеты и приемы и просто конкретные театральные постановки, шаблоны кинематографа и искусство танца. Творчество театров миниатюр формировало не просто новый тип спектакля, но и новое отношение к современному театральному искусству, новую форму реакции на зрелище. Это были интеллектуально и художественно изысканные новаторские сцены. В отличие от парижских кабаре, возникших в первую очередь как социальная и уж потом эстетическая оппозиция буржуазному салону, кабаре и театры миниатюр в России явились поначалу абсолютно элитарным художественным феноменом, обращенным в первую очередь к самому искусству.

Их история начинается 6 декабря 1908 г.¹¹, когда вечером в Театральном клубе в Юсуповском особняке на Литейном, одна за другой состоялись премьеры двух кабаре — «Лукоморья» и «Кривого зеркала». Создателем первого был Вс. Мейерхольд; второго — актриса Малого театра Зинаида Холмская. К участию были привлечены лучшие молодые театральные и литературные силы столицы. За Холмской стоял ее муж, А.Р. Кугель, один из организаторов и авторов «Кривого зеркала». Он писал для театра пьески, участвовал

⁷ [Кугель, 1908, с. 892].

⁸ [Кугель, 1910, с. 220].

⁹ [Там же, с. 221].

¹⁰ [Там же, с. 220].

¹¹ См. подробнее: [Тихвинская, 1995]. Первая и пока единственная монография на эту тему.

в постановках как режиссер (на его вмешательство в художественное руководство театром неоднократно жаловался Н. Евреинов¹², ставший в 1910 г. режиссером «Кривого зеркала»). Кугель — критик и теоретик театра — дал название новому жанру: театр миниатюр. На страницах своего журнала он обосновал причины появления и особенности новой сценической формы.

«Почему миниатюра, спросите вы меня, и что я под ней подразумеваю? — писал Кугель. — Я нахожу, что театр по многим причинам не может избежать общей тенденции к миниатюре, которую мы наблюдаем в области искусства. Многотомные романы встречаются все реже и реже <...>. Вся газетная и в огромной части журнальная литература, поглощающая столько талантливых сил, есть в сущности искусство миниатюры. Вырабатывается особый прием, особая манера, особый способ концентрации материала, особая эскизность и в то же время особая меткость слова и экономия средств. Я не вижу причин почему в театре должно быть иначе»¹³.

Роль Кугеля и его журнала в развитии русской развлекательной культуры одна из центральных. Личность Кугеля, его вклад, как и роль его журнала в развитии театра легкого жанра не описаны и не осмыслены до сих пор. До сих пор также не собран весь корпус текстов театра миниатюр. Но работа эта началась¹⁴.

Театр миниатюр явился истинной энциклопедией малых форм. Это была своего рода глубинная эстетическая революция, которая пусть и не во всем, но во многих отношениях сфокусировала русскую развлекательную культуру 1908–1918 гг., определив ее неповторимость.

Искусство миниатюризации текста оттачивалось, по мнению того же Кугеля, в прессе. В газетах регулярно публиковались прозаические и стихотворные литературные произведения небольшого формата. Для них стали практиковаться даже особые рубрики —

¹² [Евреинов, 1998, с. 137–138, 152–153, 158–159].

¹³ [Кугель, 1908, с. 893].

¹⁴ В качестве примеров ценнейших публикаций на тему по сбору и описанию драматургии кабарежной и эстрадной сцены следует назвать следующие: [Известная и неизвестная эстрада., 2010; Щербатов, 2014]. Нельзя также не упомянуть два номера журнала «Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies», посвященные творчеству П. Потёмкина и включающие публикацию уникального собрания его пьес; см.: [Slavic Almanac, 2011; 2012].

такие, как «Маленькая хроника» в журнале «Театр и искусство» или «Маленький фельетон», которая к 1913 г. сделалась в газете «День», например, постоянной. Источником для приемов театральной миниатюры были сатирический фельетон, рождающий комические маски, сама сатирическая периодика и особенно журнал «Сатирикон»¹⁵, где совершенствовалось искусство шаржей, карикатур и пародии. Многие авторы этого журнала — А. Аверченко, Н. Тэффи, П. Потёмкин, С. Горный, Вл. Азов и др. — активно писали для кабаре сцены. Сочиняли для нее и Ф. Сологуб, М. Кузмин, Л. Андреев, Е. Чириков.

Всё это наравне с кинематографом и театрами разных жанров не только создавало контекст для возникновения и расцвета театра миниатюр, но и по-своему втягивалось в его орбиту, состыковывалось, переплавлялось в форму спектакля, большей частью пародийного.

Фактически почти сразу же началась рефлексия о природе нового театрального явления. Участники и деятели развлекательной культуры быстро поняли, что произошел взрыв: развлекательная культура в России вступила в качественно новый этап.

«На подмостки таких театров следует смотреть не как на переходную ступень в театр, но, скорее, наоборот — как на одну из граней нового театра, — писал Кугель. — Все, что слишком интимно, тонко, индивидуально, капризно и своенравно в своем творчестве, что изысканно и не годится для большой толпы, что литературно образованно и потому скучновато для мещанской публики, — все это стремится в “кабаре”. Это самое ответственное, но в то же время и независимое искусство»¹⁶.

В 1909 г. на одном из собраний Всероссийского литературно-драматического и музыкального общества имени А.Н. Островского журналист Л.М. Василевский едва ли не первым заговорил о закономерной связи нового театра и кинематографа и о возможностях их художественного сближения¹⁷.

В самом деле, появившийся кинематограф не породил, конечно, но подстегнул назревавшую эстетическую революцию, глав-

¹⁵ См. подробнее: [Брызгалова, 2006].

¹⁶ [Негорев, 1908, с. 854]. Н. Негорев — один из псевдонимов А.Р. Кугеля.

¹⁷ См.: [Без подписи, 1909, с. 7].

ным завоеванием которой было возникновение театра миниатюр. Кинематограф стал для новой сцены важным художественным источником и структурирующим образцом. Театр миниатюр пародировал кинематограф, его тематические и изобразительные штампы, и вместе с тем подражал ему, реформировал показ спектаклей по модели кинематографа.

Тот же Л.М. Василевский, в том же 1909 г., разъяснял в газете «Речь»: «Жанр миниатюры не ограничен никакими рамками, все подойдет: и маленькая драма, и водевиль, и оперетта, и рассказ в лицах, и бытовая картинка, и танцы, и кинематограф!»¹⁸ И это было наблюдение не просто об открытости новой театральной формы, но о некоей ее суммарности, конденсации, художественной переплавке в новый тип зрелища.

Для профессионалов театрального дела, таких как Вс. Мейерхольд, новая сцена стала своеобразной экспериментальной лабораторией, где придумывались и осваивались новые приемы выразительности, формировался новый язык театра. Такова была его постановка пантомимы «Шарф Колумбины» (1910) на сюжет пьесы А. Шницлера «Покрывало Пьеретты» в кабаре «Дом интермедий».

«Инсценируя “Шарф Колумбины” Мейерхольд создавал по сути дела последовательный и законченный во всех частях манифест условного театра», — считает исследователь¹⁹. Дилетантов новая сценическая площадка кабаре и театра миниатюр привлекала своей экспериментальностью, отсутствием строгих правил и норм. Немало любителей впоследствии стали авторами талантливых остроумных пьесок (Б. Гейер, Чуж-Чуженин (Н. Фалеев), В. Мазуркевич, В. Раппопорт и др.), композиторами одноактных опереток совершенно новаторских форм (В. Эренберг, В. Пергамент и др.), артистами, танцовщиками (Икар — Н. Барабанов).

Театр миниатюр породил новые жанры (часто жанры-гибриды, такие как фарс-водевиль, оперетка-куплетино, балет-пантомима, обычно одноактные), новые темы, большей частью черпаемые из самого искусства, и новую манеру исполнения, где доминантой были пародия и гротеск. Высокая смысловая плотность малой формы стимулировала новаторские поиски сценического языка и прие-

¹⁸ [Василевский, 1909, с. 5].

¹⁹ [Щербаков, 2014, с. 48].

мов выразительности. А дробность, фрагментарность, структурная подвижность представления создавали эффект изысканно нового неконвенционального спектакля.

О кабаретной сцене много писали в прессе, но первую попытку теоретически осмыслить новую форму сделал М.М. Бонч-Томашевский в большой статье «Театр пародии и гримасы»²⁰, опубликованной в журнале «Маски». Он перечислил главные черты, присутствующие, по его мнению, новому театру: «замена принципа сценической рампы принципом атмосферы зрелища»²¹; требование, «чтобы в лицедее соединялись разных категорий таланты»²²; импровизационность номеров, вызывающая у зрителя чувство присутствия при творческом процессе; и центральная фигура конференсье, обеспечивающая фузиональность зала и сцены. Поскольку в России, по совершенно справедливому наблюдению Бонч-Томашевского, пришло «не “cabaret artistique” парижан, а “Überbrettl” Берлина и Мюнхена»²³, вместо кабаретной импровизации (исключение составляет практика артистического кабаре «Бродячая собака») русский зритель увидел «триумф театра пародии и сатиры»²⁴.

В свою очередь, театр миниатюр сформировал новую публику, новую традицию посещения и рецепцию театрального зрелища, вписал веселый театральный праздник в повседневность. Но начав с «интимного» и элитарного, театр миниатюр эволюционировал в массовый.

Успех первых кабаре и театров миниатюр способствовал их быстрому распространению в столицах и в провинции. Уже в 1912 г. Кугель писал: «С театрами миниатюр произошло самое неприятное: они вульгаризировались. Идея в основе своей крайне

²⁰ [Бонч-Томашевский, 1912–1913]. Статья переделана из доклада, прочитанного автором во Всероссийском литературно-драматическом и музыкальном обществе имени А.Н. Островского в Санкт-Петербурге. Бонч-Томашевский Михаил Михайлович (1887–1939) — кинорежиссер, активный деятель кабаретной культуры, писал для кабаре и о кабаре, ставил спектакли, участвовал в организации кабаре «Дом интермедий» Вс. Мейерхольда (1910), а позднее, в 1916 г., возглавлял кабаре «Мозаика» и «Жар птица» в Москве. Издавал журнал «Маски»; в 1915–1916 гг. снимал кинокартины.

²¹ [Там же, с. 21].

²² [Там же, с. 21].

²³ [Там же, с. 35].

²⁴ [Там же, с. 35].

аристократическая стала, в полном смысле, достоянием и игрищем черни»²⁵. Это во многом объяснялось самим успехом новых сцен, позаимствовавших у кинематографа систему повторяющихся сеансов, возможность войти в зал не в начале представления и досмотреть пропущенное потом, разнообразии сюжетов и дешевизну билетов. Сделавшись доступными для уличной толпы, театры оказались во власти ее вкусов. Ситуация рождала вопрос: уцелеет ли феномен художественной миниатюры как явление элитарного театра или превратится в факт массовой культуры? К 1913 г. в России насчитывалось уже около 250 таких малых сцен²⁶. Но настоящий бум этих театров был еще впереди, и он пришелся на период Первой мировой войны, а особенно — на 1915–1916 гг. Желая заработать на смехе и веселье, сделавшимися ходовым товаром, открывать театры миниатюр стали люди случайные, далекие от искусства — например, бывшие рестораторы, которые не могли больше зарабатывать на продаже спиртных напитков из-за введенного во время войны сухого закона, разного рода купцы и торговцы. Новую ситуацию, возникшую на театральном рынке, остроумно показал в пародийной пьеске «Театр купца Епишкина» Е.А. Мирович (Дунаев). Но наравне с обесценивающимся искусством новооткрывшихся театров, превратившимся в развлечение масс, продолжали работать такие сцены, как «Кривое зеркало», «Летучая мышь», Троицкий театр, Никольский, «Мозаика» и др., ничуть не снизившие высокий художественный уровень своих спектаклей.

Однако счастливые десятилетие было прервано революцией. Театр-кабаре кое-как выжил и даже дотянул в Советской России до начала 1920-х годов, а в эмиграции — до 1940-х, но это уже другая история. Яркая, разноцветная развлекательная культура Серебряного века осталась замкнутой в амфоре своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

[Без подписи]. Русская жизнь. Кровавые кошмары // Речь. 1909. 14 марта. С. 7.

Бонч-Томашевский М.М. Театр пародии и гримасы // Маски. Ежемесячник искусства театра. 1912–1913. № 5. С. 20–38.

²⁵ [Номо новус, 1912, с. 491]. Номо новус — псевдоним А.Р. Кугеля.

²⁶ [Ростиславов, 1913, с. 39].

Брызгалова Е. Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века. Тверь: Изд. Алексей Ушаков, 2006.

Василевский Л. Новинки Литейного театра // Речь. 1909. 16 февраля. С. 5.

Долгов Н. Мысли о фарсе // Театр и искусство. 1907. № 32. 12 августа. С. 523–524.

Евреинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998.

Известная и неизвестная эстрада конца XIX — начала XX веков. Каталог фонда цензуры произведений для эстрады / сост., вступ. ст., подгот. текста (приложение) А.А. Лопатина. СПб.: Балтийские сезоны, 2010.

Кугель А. Заметки // Театр и искусство. 1908. № 5. 3 февраля. С. 99–101.

Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 10. 7 марта. С. 219–221.

Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 50. 11 декабря. С. 892–894.

Литвиненко Н. Старинный русский водевиль: 1810-е — начало 1830-х годов. М.: Ин-т искусствознания, 1999.

Негорев Н. [Кугель А.Р.] Театр миниатюр // Театр и искусство. 1908. № 48. 30 ноября. С. 854–856.

Ростиславов А. О театрах миниатюр. Старые и новые шаблоны // Русская мысль. 1913. Апрель. С. 39–43.

Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: РИК «Культура», 1995.

Уварова Е. Истоки Российской эстрады. М.: Вузовская книга, 2013.

Щербатов В. Пантомима Серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014.

Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство, 1937.

Ното повис [Кугель А.Ф.] Заметки // Театр и искусство. 1912. № 24. 10 июня. С. 489–491.

Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. No. 1.

Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2012. Vol. 18. No. 2.

Часть I

Развлечение
и развлекательность:
pro et contra

Символическое житнетворчество как развлечение

Если мы поставим себе задачей понять, что такое развлечение вообще, как тип человеческой деятельности, то довольно скоро выяснится, что нынешний смысл слова далеко не совпадает с тем, который существовал с XVIII века. Современный словарь толкует его двояко, но практически единообразно: или как существительное от глагола «развлечь», то есть «доставить кому-нибудь удовольствие приятным и веселым занятием», или «то, что развлекает, доставляет удовольствие»¹.

Очень похоже трактует понятие и «Большой академический словарь русского языка», однако следует отметить, что он фиксирует в данном случае значения исключительно XIX и начала XX века (Н.Г. Чернышевский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.Н. Островский, А.Ф. Писемский, А.И. Куприн; однокоренной глагол употреблял Д.И. Писарев, говоря об И.С. Тургеневе; самое позднее — В.К. Арсеньев, в книге «В горах Сихотэ-Алиня», то есть конец 1900-х или самое начало 1910-х годов), и если мы задумаемся в смысл этих словоупотреблений, то легко обнаружим, что в список развлечений попадают и чтение, и посещение театра, и прием гостей, и посещение собраний, и любовная интрига, и даже (согласно Куприну) «писание своих мемуаров и повестей». И тогда, вероятно, стоит прислушаться к Далю в версии Бодуэна де Куртенэ, который наряду со значениями «забава, потеха» дает и еще одно: «занятие для отдыха от умственного труда или от забот»².

Тем самым чистое и беспримесное развлечение-удовольствие, к которому мы привыкли сегодня, индустрия развлечений обретает возможность, а то и необходимость восприниматься как перемена

¹ [Лопатин, Лопатина, 2007, с. 643].

² [Даль, 1903, стб. 1484].

занятий, вовсе не обязательно связанная с отрешением от главных интересов, волнующих человека, а деятеля культуры тем более. В известном смысле можно понимать развлечение подобно тому, как Ю.Н. Тынянов понимал пародию: «<...> Пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия»³. Африканские путешествия и война для Гумилёва были таким же развлечением, как покорение многочисленных девиц, нюханье эфира или прогулки по Царскому Селу с собакой Молли, поскольку они отвлекали его от основного жизненного дела — писания стихов и прозы.

Впрочем, тут верно и обратное. Если прогулки с собакой, сколько мы знаем, не послужили материалом ни для каких творческих достижений, то и любовные интриги, и война, и путешествия создавали почву для выявления самых разнообразных свойств таланта Гумилева. Развлечение уравнивалось с «делом величавым».

Как нам представляется, именно такое амбивалентное отношение к развлекательной культуре было характерно для главных писателей русского символизма. Наверное, проще всего было бы говорить о развлечениях этого круга на основании творчества кого-либо писателя не первого ряда — например, В. Пяста, у которого высокий символизм (скажем, ивановская «башня» и Академия стиха) соседствует с «Башенным театром», сочинением «жор» и бегами. Но мы попробуем в заданном темой духе интерпретировать творчество и жизненные устремления некоторых писателей первого ряда.

Не будем касаться К.Д. Бальмонта, чей весьма оригинальный (но при этом наложивший явный отпечаток на кружок московских символистов) образ жизни вообще может быть истолкован как резкий и мгновенный переход от всепоглощающего дела к предельному даже не развлечению, а отрешению от жизненных реальностей в череде скандалов, любовных историй и прочих, часто совсем уж не укладывающихся в традиционные представления о приличиях эксцессов. Попробуем посмотреть с этой точки зрения на жизнь В.Я. Брюсова «героического периода» его творчества — со второй половины 1890-х до конца 1900-х годов.

³ [Тынянов, 1977, с. 201].

Отбросим воспоминания страстных поклонников, желающих представить поэта в наиболее привлекательном виде, и обратимся к собственным его документам или воспоминаниям тех, кто заведомо хотел быть объективным (другое дело, насколько это получалось). Первым и главным из таких мемуаристов считается (порою справедливо) В.Ф. Ходасевич. Так вот, если читать его воспоминания, то получается, что развлечения Брюсова, помимо традиционных выпивки и любовных приключений, состояли в поедании пирогов с морковью и в не слишком удачной карточной игре. Меж тем дневники и переписка Брюсова, а также воспоминания Н.И. Петровской рисуют иную картину.

Начнем с воспоминаний. Если для Ходасевича общественная деятельность Брюсова (преимущественно руководящая) выглядела исключительно ареной приложения его личных амбиций, то Петровская воспринимала ее иначе: «Он был странно охвачен страстью общественной деятельности и в этот тусклый костер <...> бросал немалую часть себя. Художественный кружок, рефераты, заседания, суды чести, участие в художественных президиумах, редакция “Скорпиона”⁴, “Русской Мысли” — все это поглощало у короткого вообще человеческого дня дни и часы. Я как-то спросила одного молодого поэта:

— Каким представляет себе ваше поколение В. Брюсова в реальной жизни?

— Размеренным, конечно, методичным...

Рассказывают, например, что он писал стихи, запираясь, как в башне, у себя в кабинете, требуя вокруг абсолютной тишины, писал по хронометру, от такого-то до такого-то часа...

Смешно, но так думали и так думают многие»⁵.

В нашем контексте актуальность этого фрагмента состоит в следующем: для стороннего наблюдателя деятельность Брюсова заключалась в строгом разделении работы и развлечения, что в дальнейшем своем изложении Петровская опровергает. А через несколько страниц она приоткрывает и другой аспект его отношения к свободному времяпрепровождению: «<...> Ни в концерты, ни в театры мы почти никогда не ходили <...> серьезная музыка, да что,

⁴ Тут, конечно, следовало бы сказать: «Весов».

⁵ [Жизнь и смерть..., 1989, с. 59].

даже опера, наводили на него сон. Самый сладкий, запретный и неприличный сон. Какой-то новомодный режиссер Большого театра вывез почти все декорации для “Мадам Баттерфляй” из Японии. Это было сенсационно, и вся Москва сбежалась слушать и смотреть. Мы тоже пошли. К концу первого акта В.Я. начал зевать, в начале второго просто заснул, а в конце его уехал на заседание Художественного кружка. “Братьев Карамазовых” я, благодаря ему, из двух представлений видела три четверти первого с грехом пополам. А на “Жизнь человека” <...> он и совсем не пошел»⁶. Петровская склонна объяснять это тем, что «современный театр его не удовлетворял. Он находил его обветшалым, слишком связанным с отжившими традициями»⁷, однако, как кажется, тут значительно сильнее другая сторона: общепризнанное, торжественное развлечение, где приходится выступать в роли пассивного участника, Брюсова не устраивает. Оно имеет смысл только тогда, когда в него можно вложить собственную активную и связанную с «делом» интенцию, тем самым перестраивая тип развлечения вообще. Из отдыха или забавы оно превращается в активно устраиваемый фрагмент жизни, теснейшим образом связанный с общими устремлениями поэта.

Любовная страсть становится в его восприятии инструментом познания. Ведь именно об этом свидетельствует логика построения статьи «Вехи. I. Страсть». С одной стороны, «страсть — прежде всего тайна. <...> Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них»⁸. Но с другой стороны, человеку невозможно отказаться от того, чтобы эту тайну раскрыть: «Мы знаем страсть в личинах любви, в личине инстинкта деторождения, но мы не видим ее истинного лица. Подсмотреть его есть надежда только в минуты перемены маск»⁹. Но подсматривать можно только не закрывая глаз, не отдаваясь страсти полностью и безоглядно, и Брюсов сам в себе это видит. Об этом — известный фрагмент из его письма к З.Н. Гиппиус¹⁰, написанного на Страстной неделе, в 1907 г. Об этом же свидетельствует и история первой

⁶ [Жизнь и смерть..., 1989, с. 70].

⁷ [Там же].

⁸ [Брюсов, 1990, с. 117].

⁹ [Там же, с. 118]

¹⁰ См.: [Литературное наследство, 1976, с. 693–694].

настоящей связи Брюсова, уже достаточно разобранный, чтобы о ней говорить подробнее¹¹. Об этом — и история романа с Ниной Петровской, который практически исчерпал себя, когда из него был почерпнут нужный психологический материал для романа «Огненный ангел», и еще какое-то время связь продолжалась явно по инерции. Этот ряд без труда можно продолжить.

Казалось бы, самый радикальный способ отвлечения от реальности, то есть безоглядного развлечения, — переход в «les paradis artificiels». У нас нет сколько-нибудь надежных свидетельств о состоянии и поведении Брюсова в моменты наркотического опьянения, но в моменты опьянения алкогольного он производит на свидетелей впечатление совсем иное, чем, скажем, Бальмонт. Позволим себе напомнить фрагменты из рассказа Л.Д. Зиновьевой-Аннибал об одной ночи марта 1904 г.

«Пришел часов в 7 Бальмонт, посидели, пошли с Бальмонтом в трактир обедать. Здесь и началось несказанное. Очень быстро оба опьянели, т.е. Бр[юсов] и Бальм[онт]. <...> Что касается Брюссова (Так! — Н. Б.), то он пил мало, но внезапно побледнел и испутился по-своему мрачно и трагично, неопишимо. Он сказал мне о себе такие страшные признания, до того безвыходно трагичные, что я не смею верить в их действительность, и пришел в экстагическое помешательство на идее поклона в грязную землю Раскольникова. Но он был вменяем еще и даже незаметно пьян, мы трое пытались всеми силами утащить Бальмонта из трактира к Соколову в “Гриф”, куда нас звали к 9-ти вечера. <...> В “Гриф”, т.е. у Соколова и его жены Нины Петровской, застали нескольких грифистов, и здесь-то началось совсем неопишимо. Это был не театр, а сон, и то кошмар, то сладкий восторг. <...> Говори[л] Брюссов о том, что он идет на поклон, лбом в грязную землю... были негодования слушателей, один господин плюнул в книгу и полез под стол (трезвый), всё было еще в кабинете. В столовой же Брюссов пригласил Вячеслава стать на колени перед Бальмонтом. Вячеслав сказал, что не стыдится стать на колени перед Богом в Бальмонте, но Бог мгновенен, и уже Бальмонт не тот, что был за минуту, и поэтому теперь он не встанет. <...> Тогда Брюссов стал на колени, и Бальмонт тоже, и стали целоваться друг с другом. <...> Валерий причащал избранных сыром, требуя, умоляя

¹¹ См.: [Богомолов, 2010, с. 93–164].

нас всем святым принять от него священный кусочек, и всё время они оба глубоко мучились и бились. <...> Уйти из “Грифа” было трудно, Валерий удрал раньше, а Соколовы умоляли нас, т.е. Вяч[еслава], меня и Пояркова увести совсем опьяневшего Бальмонта»¹².

Как кажется, довольно очевидно, что и кощунственное причащение сыром, и коленопреклонение перед Бальмонтом, и исступление вкупе со страшными признаниями, открыто спроецированными на Достоевского, — все это делалось Брюсовым совершенно сознательно и трезво в самом прямом смысле. «Незаметно пьян» и расчетливое бегство от пьяного Бальмонта свидетельствуют об этом с полной отчетливостью. Имитация опьянения превращается в способ построения и пропаганды определенного типа поведения. Тем самым развлечение трансформируется в жизнетворчество. Впрочем, с таким же успехом можно сказать и обратное: потребность в жизнетворчестве диктует Брюсову определенный тип развлечения.

Еще один чрезвычайно яркий пример развлечения, граничащего с жизнетворчеством, представляет собой брюсовский спиритизм, который воспринимается как один из наиболее перспективных путей к славе (наряду с творчеством в определенном духе). Напомним цитату из брюсовского дневника, которая, к сожалению, до сих пор чаще всего воспроизводится в отцензурованном редакторами первого издания виде. Вот она: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное. Без догматов можно плыть [всюду (?)]. Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу их: это декадентство и спиритизм. Да! Что ни говорить, ложны ли они, смешны ли, но они идут вперед, развиваются, и будущее будет принадлежать им, особенно если они найдут достойного вождя. А этим вождем буду я!»¹³ При этом спиритизм в преломлении Брюсова становится явлением неоднозначным и противоречивым: тенденция к научности соединяется с фальсификацией, серьезность — с фривольностью, игра — с верой в ее реальность. Впрочем, мы уже имели возможность говорить об этом подробнее¹⁴.

¹² [Богомолов, 2009, с. 97–98].

¹³ [Богомолов, 2010, с. 107].

¹⁴ См.: [Богомолов, 1999, с. 279–310].

Таким образом, брюсовское жинетворчество находит свое выражение прежде всего в сфере развлечений, причем развлечений, предполагающих по логике вещей наибольшее отрешение от обыденной жизни. Видимо, именно в этой сфере Брюсову удавалось максимально выразить свой жинетворческий потенциал

Еще один образец, на котором нам хотелось бы остановиться, — явление «Башни» Вячеслава Иванова. За последнее время она стала предметом серьезного документирования и разнообразных исследований. Вместе с тем, как кажется, рассмотрение ее активности сквозь призму «развлекательности» может добавить некоторые существенные подробности в понимание ее деятельности.

Прежде всего это относится к антиномичной природе самих собраний. С одной стороны, они, и это достаточно очевидно для многих, были вполне серьезным делом¹⁵. Конечно, по подготовленности и организованности они уступали, скажем, Религиозно-философским собраниям, формализованным как явление общественной жизни (специальный зал, особое разрешение, система допуска на заседания, заранее готовящиеся доклады, ведение протоколов и проч.), но, с другой стороны, мало чем уступали им по масштабу и насыщенности проблематики. В какой-то степени Собрания даже выигрывали у своих «предшественников» в силу отсутствия ограничений различного порядка: неофициальность делала тематику более свободной, вплоть до того, что темы могли возникать спонтанно; импровизационность влекла за собой особый тон, невозможный для собраний иного типа, и т.д. Отсутствие же протоколов вовсе не мешало докладчикам или дискуссантам оформлять свои речи в виде статей.

Но не менее очевидна была игровая и развлекательная стихия, постоянно присутствовавшая на «средах» Вяч. Иванова. Прежде всего это относится к реликтам журфикса, явных на «Башне». Гости не только кормили, пусть не слишком изысканно, но и поили, причем не только чаем (за ночь выпивалось несколько гигантских самоваров), но и вином. Они обладали некоторой свободой передвижения по квартире. Отсутствие точно фиксированного начала и конца «сред» вело к постоянному изменению состава присутствующих.

¹⁵ Тон такой трактовке задавала известная статья; см.: [Бердяев, 1917, с. 97–100].

Не обязательна была заранее выработанная повестка дня, ее могли заменять чтение стихов или прозы, беседа на современные темы — а в революционный год было что обсудить — или просто встреча без определенной программы. Как отчетливо игровой элемент встречи воспринималось сидение на полу на подушках. Взять, например, описание среды от 18 января 1906 г.: «Сначала мы, женщины — забираемся на кровать, потом я, видя человек 15 бунтарей мужского пола без седалищ, ибо стульев *давно* уже не хватало и вся мебель ступельной породы была стащена давно в столовую, — соскочила и села на пол по-турецки. Образовался кружок на полу, и началось заседание. <...> Аничков тоже сел на пол... Когда он уходил, я подошла и сказала: “Ну что, Евг[ений] Вас[ильевич]! Не ожидали?” — “Чего?” — “Что сядете на пол...” — “Нет, отчего, это ужасно весело!”»¹⁶ Были возможны и еще более смелые эксперименты (все-таки ограничивавшиеся меньшим кругом участников): «Дурачился Бердяев, его выбрали председателем, мы легли на ковер на пунцовую занавесь, головой на [пунцовой (?)] (твоей) подушке, к его ноге прикрепили звонок, и так он председательствовал. Тема — “О поле”»¹⁷. Подобного рода приметы можно было бы перечислять еще изрядное время.

Однако, как нам представляется, наиболее значимое с той стороны, которая нас в данный момент интересует, представляло собой постоянно существовавшее стремление внести в собрания ноту скептицизма по отношению к «серьезной» стороне дела. Л.Д. Зиновьева-Аннибал, хозяйка собраний, в письмах к М.М. Замятниной неоднократно описывает, как стремится нарушать и даже разрушать серьезность беседований различными способами: выступать с провокативными заявлениями, устраивать параллельные поэтические чтения, перетаскивать гостей из импровизированного зала заседаний в другие комнаты для более свободного препровождения времени.

Для людей, ценящих идеал «веселой легкости бездумного житья», серьезная сторона «Башни» выглядела пугающей. Не случайно мы привели строку М. Кузмина: именно его дневниковые записи от 17 и 18 января 1906 г. показывают, насколько опасными ему казались «среды». Напомним одну из этих записей: «Чудная погода

¹⁶ [Богомолов, 2009, с. 154].

¹⁷ [Там же, с. 192].

с утра была для меня отравлена мыслью идти к Ивановым»; и далее: «Габрилович читал длинейший и скучней реферат о “религии и мистике”. <...> Я несколько скучал, пока меня не вызвал Сомов в другую, “бунтующую” комнату...»¹⁸ Но даже некоторое примирение с духом «бунтующего» варианта собрания не сделало Кузмина завсегдаем «сред». Для этого понадобилась еще одна, более значительная уступка духу развлечения.

Там же, на «Башне», организовались еще два кружка — «Друзья Гафиза» и «Фиа», где стихия отвлечения от насущных дел и забот стала значительно более заметной. Если «Фиа» реализовался лишь в очень малой степени, то занятия «гафизитов» описаны весьма подробно¹⁹, так что напоминать о фактической стороне дела, видимо, не имеет смысла. Но само по себе подражание литературным, историческим и мифологическим персонажам и сюжетам придает развлечению легкий, иногда почти незаметный ореол серьезности. И при всем этом такая серьезность сама по себе переходит с уровня однолинейной невозмутимости на совсем иной, где все, если использовать много позже произнесенные слова А. Ахматовой, «двоится или троится». Под стилизованными одеждами, которые конструировал преимущественно К.А. Сомов²⁰, под мушками его же работы²¹, под легкой музыкой и танцами на самом деле скрывались серьезное творчество, любовные кризисы, планы последовательных занятий²². Но не менее важно для симво-

¹⁸ [Кузмин, 2000, с. 101, 102].

¹⁹ См. библиографию в ст.: [Шруба, 2002, с. 185–186]; ср.: [Шишкин, 2011].

²⁰ «Всего веселее были приготовления, когда Сомов из вороха тряпок и материй мастерил нам костюмы» [Кузмин, 2007, с. 98].

²¹ Нам, правда, неизвестно, использовались ли эти мушки во время собраний «Гафиза», однако Кузмин носил их как раз в те же дни, когда «Гафиз» процветал. См.: «Наклеили мне к глазу сердце, на щеку полумесяц и звезду, за ухо небольшой фаллос...» [Кузмин, 2000, с. 178]. Эта запись сделана 21 июня 1906 г., собрание же состоялось 16 июня. Описывая возвращение после него, Кузмин говорил: «Сомов хочет нарисовать мне чертика для мушки под мышкой» [Там же, с. 175]. Вечером 21 июня, перед сном, Кузмин его наклеил, а 23 июня показывал Ивановым.

²² Они не осуществились, да и не могли осуществиться в силу противодействия многих членов. См. в дневнике Кузмина: «Гафиз предлагается на новых началах, не то в виде тенишевских занятий, где полчаса лекции, полчаса беготня, со строгой регламентацией, не то мессы, не то Думы» [Там же, с. 177].

лиственной природы всего предприятия то, что его опознавательные знаки обозначали различные ориентиры. Не только персидская (а отчасти и арабская) культура, но и ее преломление через гетевский «Западно-восточный диван», который уже в 1930-е годы Кузмин будет переводить, а также творчество других немецких писателей — прежде всего, Фридриха Гёльдерлина и Августа фон Платена. Но не следует забывать и античную традицию (так, имя Л.Д. Зиновьевой-Аннибал — Диотима — указывало одновременно и на роман Гёльдерлина, и на «Пир» Платона), и французский XVIII век, органически входивший в культурный фон «Гафиза» вследствие занятий Кузмина «Приключениями Эме Лебефа». Не следует забывать и современный общественный и литературный фон — от злословия по поводу писателей до роспуска Думы и Выборгского воззвания.

В своем эпистолярном дневнике под 1 августа Иванов записывал: «Заставили сказать вчерашние стихи и очень гутировали. Этим Feinschmecker'am подавай как раз Gelegenheitsgedichte. Форма для них — все. И как хорошо дышится в этой атмосфере чисто-эстетического»²³. Речь идет о стихотворении «Напутствие», написанном к свадьбе знакомых Иванова — Н.П. Анненковой-Бернар и С.А. Борисова и включенном впоследствии в раздел «Пристрастия» сборника «Cor ardens». Но существенно, в каком контексте Иванов сообщает его жене: «Я показал им записанные в кабинете стихи, кот[орые] не решился там прочесть вследствие их “интимности”. И Нине не очень хотелось чтения, но С[ергею] Ал[ексан]д[рович]у хотелось. Я и прочел. Вот они <...> Нравится ли тебе? Мне нравится. Я прихожу к сознанию, что все равно кому, о чем и на какой случай писать стихи. И лучше всего — на случай»²⁴. Вряд ли можно допустить, что Иванов не сознавал, к какому тексту он делает отсылку: «Стихи на случай сохранились; / Я их имею; вот они»²⁵. Напомним, что далее идет знаменитая «элегия Ленского», воспри-

²³ Цит. по: [Богомолов, 1995, с. 82].

²⁴ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 36.

²⁵ См.: «Евгений Онегин», глава шестая, строфа XXI [Пушкин, 1964, с. 127]. Конечно, понятие «стихи на случай» использовано Пушкиным и Ивановым в разных смыслах: у Пушкина имеется в виду «на случай сохранились», то есть сохранились случайно.

нимаемая, видимо, и как элемент структуры пушкинского романа, и как одна из самых прославленных русских оперных арий.

Не станем множить примеры, хотя это можно сделать без малейшего труда. Очевидно, что для Иванова и его окружения развлечение делалось частью серьезнейшего внутреннего труда, включавшего и жизнетворчество. Интенции людей этого круга даже в свободные часы, отданные вольному времяпрепровождению, простирались далеко за его пределы. Конечно, далеко не всегда эти интенции материализовывались в силу самых различных обстоятельств, но потенциально они были чрезвычайно велики. Напоследок приведем еще один пример — уже упоминавшийся ранее «Башенный театр», единственное представление которого влекло за собой далеко идущие планы работы, побудило режиссера (В.Э. Мейерхольд) и главного инициатора театра (В.К. Шварсалон) отправиться в Грецию, где, во время той же экскурсии под руководством Ф.Ф. Зелинского, зародились некоторые художественные планы, отчасти реализовавшиеся уже в послереволюционные годы, о чем недавно написала Николетта Мислер²⁶. Но это уже другая история.

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев Н.А. «Ивановские среды» // Русская литература XX века. 1890–1910 / под ред. проф. С.А. Венгерова. Т. III. Кн. VIII. М.: Изд-во т-ва «Мир», [1917]. С. 97–100.

Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое Литературное обозрение, 1995.

Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое Литературное обозрение, 1999.

Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной; INTRADA, 2009.

Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое Литературное обозрение, 2010.

Брюсов Валерий. Среди стихов 1894–1924: манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 3-е, испр. и знач. доп.: в 4 т. Т. 3. / под ред. И.А. Бодуэна де Куртенэ. СПб.; М.: Изд-во т-ва М.О. Вольф, 1903.

²⁶ См.: [Misler, 2012].

Жизнь и смерть Нины Петровской / публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 8. Paris: Atheneum, 1989. С. 7–138.

Кузмин М. Дневник 1905–1907. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.

Кузмин М. Дневник 1934 года. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.

Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976.

Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. Иллюстрированный толковый словарь современного русского языка. М.: Эксмо, 2007.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. М.: Наука, 1964.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Шишкин А. Северный Гафиз (новые материалы) // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М.: Новое Литературное обозрение, 2011. С. 687–701.

Шруба М. Среды Вячеслава Иванова и связанные с ними литературные объединения // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 177–186.

Misler N. 1910. San Pietroburgo va in Grecia. La Grecia va a San Pietroburgo // L'anno 1910 in Russia / a cura di D. Colombo, C. Graziadei. Salerno: Europa Orientalis, 2012. P. 221–238.

Дина Магомедова

Развлечение или инфернальный локус?

ДЕМОНИЗАЦИЯ РАЗВЛЕЧЕНИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ СИМВОЛИЗМА: ТЕАТР, БАЛ, РЕСТОРАН, КАЗИНО

Обсуждение темы развлечений в ту или иную эпоху подразумевает два необходимых аспекта. Один из них связан с «текстами жизни» — историческим описанием реальных форм культурного быта, изучением документальных свидетельств современников о городской «развлекательной» топографии, классификации и типологии развлечений в том или ином социальном круге. На основе этих источников производится реконструкция и осмысление предметного мира, ритуальной, игровой сторон конкретных развлечений, их места в многообразных формах культурного обихода¹.

Второй аспект касается отражения и интерпретации развлечений в «текстах культуры» — произведениях литературы, живописи, театральных постановках. Этот аспект и является предметом рассмотрения в статье².

Сразу же ограничим тему. Во-первых, речь пойдет только о городских развлечениях. Формы воссоздания в литературе и искусстве сельских, народных развлечений и ритуалов тоже требуют пристального исследовательского внимания, однако это совершенно самостоятельный аспект проблемы. Во-вторых, предметом рассмотрения будет символистская или близкая к символизму культура.

¹ См.: [Анциферов, 1991; Максимов, 1986; Орлов, 1984; Топоров, 2003, Хансен-Лёве, 1999; Москва и «Москва» Андрея Белого, 1999; Минц, Безродный, Данилевский, 2004] и др.

² Предварительную постановку вопроса см. в наших статьях: [Магомедова, 2004а; Магомедова, Тамарченко, 2008].

То, что символистская литература демонизировала город, стало общим местом уже для самих писателей-символистов. А. Блок еще в 1908 г. иронически описывал эпигона символизма: «<...> Он — яростный поклонник нового искусства, он считает представителей его своими учителями, он заразился их “настроениями”, <...> он видит в городе — “дьявола”, а в природе — “прозрачность” и “тишину”»³. Но среди локусов «города-дьявола» есть хронотопы с особой демонической аурой, и их описание в символистском тексте неизбежно влечет за собой особый тип сюжета, набор узнаваемых персонажей и мотивов.

Опознать эти демонизированные хронотопы помогают так называемые панорамные описания города в символистских стихотворениях и поэмах, создающие обобщенный городской портрет — «Ночь», «Городу» или «Конь блед» В. Брюсова, стихотворения цикла «Город» А. Блока или «Пир» Андрея Белого. В перечнях «дьявольских» локусов в этих текстах повторяются ночные рестораны (или «кабаки»), балы (чаще — маскарады), публичные и игорные дома, иными словами — места развлечений. Правда, наряду с ними в этот перечень попадают еще и фабрики, а также аптеки. Одним из примеров может служить начало стихотворения В. Брюсова «Городу», где образ города-дракона сопровождается мотивами «яда», «чар», смерти⁴:

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон,
Ты труб фабричных частоколом
Неумолимо окружен.

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволоки обвит,
Ты — чарователь неустанный,
Ты — не слабеющий магнит.

Драконом, хищным и бескрылым,
Засев — ты стережешь года,
А по твоим железным жилам
Струится газ, бежит вода.

³ Цит. по: [Блок, 1997–, т. 8, 2010, с. 8].

⁴ Цит. по: [Брюсов, 1973–1975, т. 1, 1973, с. 514]. Здесь и далее выделено мною.

<...>

Ты, хитроумный, ты, упрямый,
 Дворцы из золота воздвиг,
Поставил праздничные храмы
 Для женщин, для картин, для книг;

<...>

И в ночь, когда в хрустальных залах
Хохочет огненный Разврат,
И нежно пенится в бокалах
Мгновений сладострастных яд, —

Ты гнешь рабов утрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки.

Коварный змей с волшебным взглядом!
В порыве ярости слепой,
 Ты нож, с своим смертельным ядом,
 Сам подымаешь над собой.

В некоторых стихотворениях именование локуса вынесено в заглавие: «Маскарад» А. Белого, «Бал» В.Я. Брюсова, «После бала» К.Д. Бальмонта. Заглавие «В ресторане» используют и В.Я. Брюсов, и А.А. Блок; «Трактир жизни» — И.Ф. Анненский; «В игорном доме» дважды встречается у В.Я. Брюсова; у него же — «В публичном доме»; более изысканный вариант предложен Вяч. Ивановым — «Бог в лупанарии». В других текстах заглавие отсутствует или не указывает на пространственный локус. Однако роль демонизированного локуса в тексте очень важна: именно он определяет временную, мотивную и сюжетную структуры стихотворения.

Задача статьи — ответить на вопрос, какие мотивы, структурные признаки, особенности сюжета превращают то или иное развлечение в демонизированный локус. И насколько традиционно такое демонизированное восприятие тех или иных локусов?⁵

⁵ Сходную постановку вопроса по отношению к жанру «симпозиона» в русской литературе см.: [Виролайнен, 1998; Шишкин, 1998]; см. также общую постановку вопроса в работе: [Венцлова, 2012].

МОТИВЫ АДА В ТЕКСТАХ О РАЗВЛЕЧЕНИЯХ

Начнем с самого очевидного: в текстах о развлечениях тема ада используется как прямая характеристика действия, в которое персонажи либо втянуты, либо сами проявляют собственную infernalную природу. Так, стихотворение «Обряд ночи» В. Брюсова сразу же начинается сравнением ночного ресторана с дьявольским шабашем, от которого герои временно отделены магическим кругом⁶:

Слышу говор, и хохот, и звоны стаканов.
Это дьяволы вышли, под месяц, на луг?
Но мы двое стоим в колыханьи туманов,
Нас от духов спасет зачарованный круг.

Однако в финале стихотворения круг разорван⁷:

Голгофа кончилась. Свершилось. Мы в аду.

В стихотворении В. Брюсова «В ресторане» вход в ресторан — «двери в ад», а его посетители — «дети Сатаны»⁸:

Горите белыми огнями,
Теснины улиц! **Двери в ад,**
Сверкайте пламенем пред нами,
Чтоб не блуждать нам наугад!

Как лица женщин в синем свете
Обнажены, углублены!
Взметайте яростные плети
Над всеми, **дети Сатаны!**

Особенно частотны прямые названия ада у Блока: в стихотворении «Песнь Ада» «яркий бал» — символ всего земного «страшного мира»⁹:

Я на земле был брошен в яркий бал
Где в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

⁶ Цит. по: [Брюсов, 1973–1975, т. 1, 1973, с. 492].

⁷ Цит. по: [Там же, с. 492].

⁸ Цит. по: [Там же, с. 414–415].

⁹ Цит. по: [Блок, 1997–, т. 3, 1997, с. 10].

Даже детские развлечения в стихотворении «Балаганчик» несут в себе инфернальное, хотя и отчасти пародийное начало: в представлении участвуют черти, музыка названа «адской», у кукольной королевы «адская свита»¹⁰:

Вот открыт балаганчик,
 Для веселых и славных детей,
 Смотрят девочка и мальчик
 На дам, королей и чертей.
 И звучит эта адская музыка
 Завывает унылый смычок.
 Страшный черт ухватил карапузика
 И стекает клюквенный сок.

ВРЕМЕННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ГРАНИЦЫ

Сквозной просмотр «городских» стихотворений В. Брюсова позволяет выделить ряд устойчивых повторяющихся мотивов, связанных с урбанистической демонологией. Наиболее важным и общим *рамочным* мотивом оказывается *чередование времени суток*: наступление ночи и пробуждение демонических сил или, напротив, наступление утра и временное их исчезновение или маскировка. Так, стихотворение Брюсова «Ночь» (1902) начинается именно с такого пробуждения ночных сил¹¹:

Горящее лицо земля
 В прохладной тени окунула.
 Пустеют знойные поля,
 В столицах молкнет песня гула.
 Идет и торжествует мгла,
 На лампы дует, гасит свечи,
 В постели к любящим легла
 И властно их смежила речи.
Но пробуждается разврат.
В его блестящие приюты
Сквозь тьму, по улицам, спешат
Скитальцы покупать минуты...

¹⁰ Цит. по: [Блок, 1997–, т. 2, 1997, с. 57].

¹¹ Цит. по: [Брюсов, 1973–1975, т. 1, 1973, с. 335].

С такого же пробуждения демонической магии на границе дня и ночи начинается стихотворение А.А. Блока «Петр» (1904)¹²:

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

**Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.**
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

Стихотворение Блока «Песнь Ада» (1909)¹³, написанное дантовскими терцинами, начинается с перехода не только временной, но и пространственной границы: именно с завершением дня начинается спуск в инфернальное пространство:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче.
Там сумерки лиловые легли.
Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый Ад глядит в пустые очи.

Фиксация обратного перехода пространственно-временной границы — от ночи к рассвету, утру; от разгула демонических сил к их временному успокоению — чаще всего совпадает с финалом, как в стихотворении К.Д. Бальмонта «После бала»¹⁴:

Да, полночь отошла с своею пышной свитой
Проникновеннейших мгновений и часов,
От люстры здесь и там упал хрусталь разбитый,
И гул извне вставал враждебных голосов.
Измяты, желтизной подернулись лица,
Крылом изломанным дрожали веера,
В сердцах у всех была дочитана страница,
И новый в окнах свет шептал: «Пора! Пора!»

¹² Цит. по: [Блок, 1997–, т. 2, 1997, с. 100].

¹³ Цит. по: [Там же, т. 3, 1997, с. 10].

¹⁴ Цит. по: [Бальмонт, 1989, с. 364–365].

И вдруг все замерли, вот, скорбно доцветают,
 Стараясь продлить молчаньем забытьё: —
Так утром демоны колдуний покидают,
Сознавши горькое бессилие свое.

Сходным образом выстроен финал в стихотворении В.Я. Брюсова «В ресторане» (1905)¹⁵:

Ты вновь со мной! ты — та же! та же!
 Дай повторять слова любви...
Хохочут дьяволы на страже,
И алебарды их — в крови.
 Звени огнем, — стакан к стакану!
 Смотри из пытки на меня! —
Плывет, плывет по ресторану
Синь воскресающего дня.

В лирике Андрея Белого этот мотив может завершать композицию, как в стихотворении «Пир» (1905)¹⁶:

Суровым отблеском покрыв,
 Печалью мертвенной и блеклой
На лицах гаснущих застыв,
Влилось сквозь матовые стекла —
Рассвета мертвое пятно.
День мертвенно глядел и робко.
 И гуще пенилось вино,
 И щелкало взлетевшей пробкой.

Но текст может и начинаться с мотива рассвета, как в стихотворении «Меланхолия» (1904), и тогда тема ночного разгула демонических сил вводится в текст как воспоминание¹⁷:

Пустеет к утру ресторан.
 Атласами своими феи
 Шушукают. Ревет орган.
 Тарелками гремят лакеи —
 Меж кабинетами. Как тень,
 Брожу в дымнотекущей сети.

¹⁵ Цит. по: [Брюсов, 1973–1975, т. 1, 1973, с. 414–415].

¹⁶ Цит. по: [Белый, 1994, с. 173].

¹⁷ Цит. по: [Там же, с. 170].

<...>

**Там — в зеркале — стоит двойник;
Там вырезанным силуэтом —**

Приблизится, кивает мне,
Ломает в безысходной муке
В зеркальной, в ясной глубине
Свои протянутые руки.

Такое соединение демонических локусов с чередованием дня и ночи имеет самые древние фольклорные корни: в сказках и легендах любые встречи с потусторонними силами происходят именно ночью. Однако традиционные временные рамки сочетаются в символистской поэзии с сугубо нетрадиционными пространственными локусами, формируя ряд неклассических городских хронотопов.

НАБОР СЮЖЕТОВ

Сюжеты стихотворных и прозаических текстов обыгрывают пограничность пространства «развлекательных» локусов. Один из излюбленных сюжетных мотивов — переход из профанического мира в инфернальный или появление персонажа из инфернального мира в профаном пространстве. Этот сюжетный мотив — встреча с персонажем из инфернального мира — чаще всего встречается в хронотопе бала-маскарада, в котором актуализируются мотивы двойничества, мира призраков и теней, «адской» музыки.

В цикле «Пляски Смерти» А. Блока мертвецы живут неузнанными среди живых, танцуют на балу друг с другом и с ничего не подозревающими живыми¹⁸:

<...>

**Лишь у колонны встретится очами
С подругою — она, как он, мертва.**

За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова:

«Усталый друг, мне странно в этом зале» —
«Усталый друг, могила холодна». —
«Уж полночь». — «Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...»

¹⁸ Цит. по: [Блок, 1997–, т. 3, 1997, с. 22–23].

А там — NN уж ищет взором страстным
Его, его — с волнением в крови...
В ее лице, девически прекрасном,
Бесмысленный восторг живой любви...

Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...

**И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...
«Как он умен! Как он в меня влюблен!»**

**В ее ушах — нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.**

Стихотворение Андрея Белого «Маскарад» (1908) в первых строфах начинается с перечисления гостей в маска инфернальных персонажей — черта, смерти, красного домино¹⁹:

Огневой крюшон с поклоном
Капуцину черт несет.
Над крюшоном капюшоном
Капуцин шуршит и пьет.

**Стройный черт, — атласный, красный, —
За напиток взыщет дань,
Пролетая в нежный, страстный,
Грациозный па д'эспань, —**

<...>

Звякнет в пол железной злостью
Там косы сухая жердь: —
Входит гостья, щелкнет костью,
Взвее саван: гостья — смерть.

**Гость: — немое, роковое,
Огневое домино —
Неживую головою
Над хозяйкой склонено.**

Во второй половине стихотворения дважды повторяется фраза: «Вам погибнуть суждено», — как будто произнесенная красным

¹⁹ Цит. по: [Белый, 1994, с. 167–169].

домино, танцующим со Смертью, а в финале стихотворения происходит метаморфоза: красное домино оказывается не только вестником смерти, но и убийцей, а Смерть из карнавальная превращается в подлинную²⁰:

Чей-то голос раздается:
 «Вам погибнуть суждено», —
 И уж в дальних залах вьется, —
 Вьется в вальсе домино

С милой гостьей: желтой костью
 Щелкнет гостя: гостя — смерть.
 Прогрозит и лязгнет злостью
 Там косы сухая жердь.

<...>

Ждет. И боком, легким скоком, —
 «Вам погибнуть суждено», —
 Над хозяйкой ненароком
 Прошуршало домино.

<...>

Только там по гулким залам —
 Там, где пусто и темно, —
 С окровавленным кинжалом
 Пробежало домино.

Уже отмечалось, что в основе сюжета этого стихотворения лежит рассказ Э. По «Маска Красной смерти» (1842)²¹. Совпадают наиболее важные сюжетные мотивы: появление Смерти в красном домино на балу, устроенном в тщательно изолированном от внешнего мира роскошном дворце, в разгар веселого праздника, превращение маскарадной маски в истинное лицо Смерти, гибель всех участников оргии и безграничная власть «Тьмы» и «Тлена». Те же мотивы у Белого и в стихотворении «В Летнем саду» (1906), и в романе «Петербург» (1913), хотя и в фарсовом, вывороченном наизнанку варианте: в наводящем панику красном домино появляется не Смерть, а один из персонажей романа Николай Аблеухов.

Бал мертвецов или с участием мертвецов — один из сквозных сюжетов европейской и русской литературы. Достаточно вспомнить

²⁰ Цит. по: [Белый, 1994, с. 167–169].

²¹ См.: [Лавров, 1995, с. 259; Пискунова, 1994, с. 513].

«Пляску смерти» Ш. Бодлера, «Бал повешенных» А. Рембо, стихотворение «Бал» А. Одоевского и повесть «Бал» В. Одоевского.

Рассказ Э. По «Маска Красной смерти» вообще играет роль прецедентного текста в изображении бала, маскарада, праздника в поэзии и прозе символистов. В стихотворении К. Бальмонта «После бала» (1899) имя Э. По эксплицирует источник образа дьявольского бала²²:

Как пир среди чумы, манящий с давних пор,
 Как странный вымысел безумного Эдгара,
 Для нас пропевшего навеки «Nevermore», —
 Наш бал, раскинутый по многошумным залам,
 Уже закончил лик сокрытой красоты,
 И чем-то веяло холодным и усталым
 С внезапно дрогнувшей над нами высоты.

В процитированном стихотворении назван еще один важнейший прецедентный текст: пушкинский «Пир во время чумы» (1830). Собственно, рассказ Э. По можно считать вариацией на тему этого сюжета: ведь замкнутый аристократический кружок принца Просперо прячется в загородном монастыре именно от эпидемии Красной смерти, поразившей страну и в конце концов настигнувшей и пирующих на маскараде принца и его придворных.

Тема «присутствия смерти на празднестве жизни»²³ — один из топосов, хорошо известных европейской и русской традиции XVIII–XIX веков. Однако в символистской и постсимволистской литературе эта тема претерпевает значительную трансформацию: исходные локусы развлечений — это не столько «праздник жизни», сколько путь к смерти или, точнее, сопряжение праздника жизни с ситуацией постоянной угрозы смерти, катастрофы. Это ощущение катастрофичности, превращения праздника жизни в праздник смерти проявляется не только в литературе. М. Кузмин видит ту же тему в живописи мирискусников, в особенности — у К. Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг — вдруг мрачные провалы в смерть, колдов-

²² Цит. по: [Бальмонт, 1989, с. 364–365].

²³ [Виролайнен, 1998, с. 47].

ство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот пафос целого ряда произведений Сомова. О как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику! — *Comme il est lourd tout cet amour léger*²⁴ <...> Смерть — вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск. <...> И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи и необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти. Восемнадцатый век, даже в самом конце, был спокойнее, простодушнее, не веровал без колебаний и без сомнений»²⁵.

В постсимволистской традиции, уже в советский период, тема «пира во время чумы» была подхвачена в поэзии и статьях О. Мандельштама, о чем мне уже приходилось писать. Уже в стихотворении 1913 г. мнимая легкость существования выявляет скрытую трагическую обреченность в пушкинских образах «вина», «похмелья» и «чумы»²⁶:

От легкой жизни мы сошли с ума.
С утра вино, а вечером похмелье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о пьяная чума?

Начиная с 1917 г. связь образов еды, питья, вина, пирушки с сюжетом «Пира во время чумы» и с заданной символистами традицией демонизации праздника становится в лирике Мандельштама постоянной. Не упоминая обо всех текстах, назовем хотя бы стихотворение «Фазетонщик», в котором поездка через разрушенный мусульманами Нагорный Карабах осмыслена как пир на грани жизни и смерти²⁷:

Мы со смертью пиروвали —
Было страшно, как во сне.

²⁴ Как тяжела ты, легкая любовь! (*фр.*)

²⁵ [Кузмин, 1996, с. 154–156].

²⁶ [Мандельштам, 2001, с. 137].

²⁷ [Там же, с. 179–181].

Возница («дьявола погонщик») превращается в пушкинского Председателя²⁸:

Я очнулся: стой, приятель!
 Я припомнил — черт возьми!
 Это чумный председатель
 Заблудился с лошадьми.

Знает об этой традиции и Б. Пастернак — достаточно вспомнить его знаменитую строчку «На пире Платона во время чумы»²⁹. Наконец, самым масштабным произведением, продолжившим традицию демонизации развлечений, является, на мой взгляд, роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором и театр, и бал, и ресторан оказались просто местом пребывания Воланда и его свиты. Полемическое использование праздничных хронотопов в романе Булгакова и его связь с символистской традицией станет особенно ясной, если увидеть общность трансформации исходных сюжетов: смерть становится не финалом, завершившим «праздник жизни», а повседневным состоянием мира. Если в литературе XIX века достаточно четко ощутима грань между земным существованием и царством смерти, то в символистской и постсимволистской традиции праздник происходит не просто на границе между миром живых и миром мертвых, а в атмосфере почти утраченной границы между мирами, когда мир смерти и мир жизни едва ли не меняются местами.

ЛИТЕРАТУРА

- Анциферов Н.П.* «Непостижимый город...». Л.: Лениздат, 1991.
Бальмонт К. Стихотворения. М.: Книга, 1989.
Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994.
Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997– (по настоящее время).
Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975.
Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собр. беседы на пире. М.: Новое Литературное обозрение, 2012. С. 32–58.

²⁸ [Там же, с. 180].

²⁹ Стихотворение «Лето» (1930); цит. по: [Пастернак, 1989, с. 388–389].

Виролайнен М. Две чаши (о дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры. СПб.: Альманах «Канун», 1998. Вып. 3. С. 40–69.

Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996.

Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М.: Новое Литературное обозрение, 1995.

Магомедова Д.М. Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004.

Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д. Демонические локусы в литературе русского символизма // *Przegląd Rusycystyczny*. 2008. № 2. С. 7–22.

Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л.: Советский писатель, 1986.

Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. М.: Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2001 (сер. Библиотека поэта).

Минц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А. «Петербургский текст» и русский символизм // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПб., 2004. С. 103–115.

Москва и «Москва» Андрея Белого / отв. ред. М.Л. Гаспаров; сост. М.Л. Спивак, Т.В. Цивьян. М.: РГГУ, 1999.

Орлов В.Н. «Здравствуйте, Александр Блок...». Л.: Советский писатель, 1984.

Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство–СПб., 2003.

Хансен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999.

Шишкин А. К литературной истории русского симпозиона // Русские пиры. СПб.: Альманах «Канун», 1998. Вып. 3. С. 5–38.

Шишкин А. Симпозион на петербургской башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры. СПб.: Альманах «Канун», 1998. Вып. 3. С. 273–352.

© Магомедова Д.М., 2017

Толстой: критика культуры развлечения в европейском контексте

Общеизвестно и не требует доказательств, что Лев Толстой был противником так называемой развлекательной культуры. Об этом говорится в его художественных произведениях, об этом свидетельствуют трактат «Что такое искусство?» (1897) и многочисленные упоминания о развращающей роли культурных наслаждений, в частности театра, а также салонных игр, балов и проч. Критика развлечений достигает апогея, когда всякое искусство начинает восприниматься Толстым как развлекательное, а именно в связи с «новыми веяниями», в период возникновения символизма и близких ему модернистских течений. Толстой восстает против «чистого искусства», парадоксальным образом критикуя его недоступность для масс и в то же время заражение этих последних ненастоящими, мнимыми ценностями, которыми это искусство чревато. Парадокс разрешается, если высказывания Толстого рассматривать с позиций критики культуры, получившей развитие в творчестве мыслителей последующих поколений — В. Бениамина, Г. Броха, Р. Музиля, Т. Адорно¹. Оберегая себя от массовой культуры, искусство создает барьер непостижимости и, таким образом, открывает дорогу для имитации — в своем стремлении снести этот барьер массовый потребитель вызывает к жизни произведения псевдоискусства, отвечающие требованиям толпы и создающие у нее иллюзию, что она проникла в «святая святых», приобщилась к действию, доступ к которому закрыт для непосвященных. Толстой предвосхищает классовый подход к проблемам эстетики, столь распространенный в XX веке, что, при всем отрицательном отно-

¹ См.: [Adorno, 1966; Benjamin, 1972; Broch, 2001a; b; Musil, 2011].

шении Толстого к Марксу, дает возможность квазимарксистского прочтения его работ об искусстве, в особенности — рассуждений о фетишизации продуктов культуры².

«БОЯЗЛИВЫЕ ХЛОПОТЫ»: РАСТИРАЖИРОВАННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Что развлекает, то отвлекает — от главного, то есть от осознания бренности бытия: вспомним Петра Ивановича, который, стоя у гроба Ивана Ильича, мечтает «повинтить»³. Представители высшего класса стремятся за игрой отвлечься от мыслей о смертной природе человека, о чем свидетельствует сам их вид: «Торжественность, противоречащая характеру игривости Шварца»; «Шварц, с <...> игривым взглядом движением бровей показал Петру Ивановичу направо, в комнату мертвеца»; «Шварц ждал его <...> играя обеими руками за спиной своим цилиндром. Один взгляд на игривую, чистоплотную и элегантную фигуру Шварца освежил Петра Ивановича»; «Нет основания предполагать, чтобы инцидент этот (То есть смерть Ивана Ильича. — Л. Ю.) мог помешать нам провести приятно и сегодняшний вечер»⁴. Первая главка заканчивается поездкой Петра Ивановича к Федору Васильевичу, у которого он застал своих друзей «при конце 1-го робера, так что ему удобно было вступить пятым»⁵. Да и для самого Ивана Ильича игра в карты составляет одно из главных удовольствий, позволяющих забывать о тяготах жизни. «<...> Настоящие радости Ивана Ильича были радости игры в винт. Он признавался, что после всего, после каких то ни было событий, нерадостных в его жизни, радость, которая как свеча горела перед всеми другими, — это сесть с хорошими игроками и некрикунами-партнерами в винт <...> потом

² Притом что Толстой далек от соблазна разрешить эту проблему революционным путем; см. «Не убий никого»: [Толстой, т. 37, 1936, с. 39–54]. Здесь и далее тексты Л.Н. Толстого цитируются с указанием тома, года его выхода и страницы по изданию: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.

³ См: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 63].

⁴ См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 64].

⁵ См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 68].

поужинать и выпить стакан вина»⁶. И лишь когда мысль о смерти внедряется в его существование, игра и развлечения становятся ему ненавистны: «Смерть. Да, смерть. И они никто не знают, и не хотят знать, и не жалеют. Они играют. (Он слышал дальние, из-за двери, раскат голоса и ритуرنели.) Им все равно, а они так же умрут. Дурачье»⁷.

Развлекательная культура приводит к созданию бессобытийного мира, где общие, бесконечно растиражированные модели поведения, раскрывающиеся в потреблении одинаковых предметов и ценностей, вытеснили саму возможность личного переживания: «Ложь, долженствующая низвести этот страшный торжественный акт его смерти до уровня всех их визитов, гардин, осетрины к обеду»⁸. В этом контексте невозможно «присутствие», человек выведен из бытия, рассеян в мире, модус взаимодействия с которым — бессмысленная занятость.

Такое представление о развлечении восходит отчасти к Паскалю, у которого читаем: «Причина тяги к развлечениям коренится в изначальной бедственности нашего положения, в хрупкости, смертности и такой ничтожности человека, что стоит подумать об этом — и уже ничто не может нас утешить»⁹. Но оно также предвосхищает хайдеггеровское рассеяние, характеризующее неподлинное существование человека. Хайдеггеровские «боязливые хлопоты» — пребывание в настоящем, в повседневности, уход от ужаса «ничто» — вполне применимы к Ивану Ильичу. Читаем у Хайдеггера: «Мы наслаждаемся и забавляемся, как *люди* наслаждаются; мы читаем, смотрим и судим о литературе и искусстве, как *люди* видят и судят; но мы и отшатываемся от “толпы”, как *люди* отшатываются; мы находим “возмутительным” то, что *люди* находят возмутительным»¹⁰. Для описания этой диктатуры безличного или среднего Хайдеггером используется неопределенно-личное местоимение «das Man» (*sic!*), близкое к русскому «человек» в ана-

⁶ См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 82].

⁷ См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 91].

⁸ См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 98].

⁹ [Паскаль, 1990, с. 192].

¹⁰ Цит. по: [Хайдеггер, <<http://www.lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>>].

логичном употреблении. Такого «человека» мы и встречаем у Толстого: это Кай из силлогизма Кизеветтера. Тот самый «другой», которому «правильно умирать», и о котором у Хайдеггера сказано: «Их “кто” не этот и не тот, не сам человек и не некоторые и не сумма всех. “Кто” тут неизвестного рода, люди»¹¹ (*das Man*)¹². Другому, вынашиваемому в самом себе, принадлежащему к неопределенно-общему, предстоит столь же неопределенная смерть, тогда как событие встречи с самим собой, возможное лишь в переживании ужаса, которым приоткрывается «ничто», бесконечно отодвигается в результате погружения в повседневность¹³.

Развлечение у Толстого — именно то, что создает рассеяние, позволяет удержаться в наличном, растворяет человека во множественности. Иван Ильич выбирает «такое времяпровождение <...> которое было бы похоже на обыкновенное препровождение времени таких людей, так же как гостиная его была похожа на все гостиные»¹⁴. Отметим, что вся жизнь Ивана Ильича — та жизнь, неподлинность которой раскроется в момент смерти, — основана именно на принципах «усредненности» («все в известных пределах, которые верно указывало ему его чувство»¹⁵), «комильфотности», то есть соответствия общей модели поведения, и «приятности», а именно постоянного развлечения, рассеянности — этой последней цели служат и его деятельность, и его досуг. Человек, озабоченный повседневностью, отпадает от подлинного бытия, он — и обыденность Ивана Ильича делает это явным¹⁶ — один из экземпляров

¹¹ Цит. по: [Хайдеггер, <<http://www.lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>>].

¹² Заметим, что М. Хайдеггер ссылается на повесть Толстого в своем труде «Бытие и время»: «L.N. Tolstoi hat in seiner Erzählung “Der Tod des Iwan Iljitsch” das Phänomen der Erschütterung und des Zusammenbruchs dieses “man stirbt” dargestellt» [Heidegger, 1967, S. 254]. («В повести “Смерть Ивана Ильича” Л.Н. Толстой описал явление “человек умирает”, которое все расшатывает и от которого все распадается».)

¹³ См. также у Кафки: «Наше спасение в смерти, но не в этой» [Kafka, 1992, S. 92]. О созвучности идей Толстого и Кафки относительно смерти и о человеческом сообществе см.: [Brod, 1948].

¹⁴ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 81].

¹⁵ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 69].

¹⁶ См.: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» [Там же, с. 68], то есть ужасная в своей обыкновенности.

бесконечно растиражированного оттиска, копия, не имеющая оригинала¹⁷, ибо все копируют всех, то есть некий отчужденный, во всеобщем пользовании пребывающий образ.

ЧЕЛОВЕК РАЗВЛЕКАЮЩИЙСЯ — ЗАКАЗЧИК И ПОТРЕБИТЕЛЬ НЕПОДЛИННОГО ИСКУССТВА

По мере того, как растет озабоченность Толстого новыми формами жизни, экономическими и культурными, критика салонных развлечений, которую мы встречаем и в ранних текстах (Альберт в одноименном рассказе¹⁸), и в романах (Левин на концерте¹⁹), приобретает характер последовательного анализа культуры потребления. Множественность, неподлинность и развлекательность становятся основными признаками дурного, ненужного искусства, развращающего зрителя. Сведенное к показу мастерства — техники (*греч.* τέχνη), несущей у Толстого негативную функцию, — искусство, ставшее предметом потребления, оторвалось от своего первичного назначения — снятия покровов с бытия (чем является, например, творчество Михайлова в романе «Анна Каренина»²⁰), и превратилось в способ поддержания господства над массами, один из видов общественного насилия: «Пора людям высших классов понять, что то, что они называют цивилизацией, культурой, есть только и средство и последствие того рабства, в котором малая часть нерабочего народа держит огромное большинство работающих»²¹.

¹⁷ Если у Хайдеггера практика отчуждения является основой озаботившегося бытия-в-мире, то для Толстого это — грех и источник страдания, от которых можно и нужно избавиться (Толстому свойственно в этом вопросе придерживаться эпикурейского идеала атараксии). Усредненное (размноженное) существование представителей высших классов разнится от коллективного существования крестьянства, бессмертного, ибо носителем бытия является коллективный субъект.

¹⁸ См.: «Альберт» [Толстой, т. 5, 1935, с. 27–52].

¹⁹ См.: «Анна Каренина» [Толстой, т. 19, 1935, с. 261–263].

²⁰ Сходное определение искусства находим в работе Хайдеггера «Исток художественного творения», написанной в 1935 г.: «Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего» (цит. по: [Захарова, 2008]). Таким образом, можно сопоставить представление об истине как о «несокрытости» (*греч.* ἀλήθεια) с толстовской интерпретацией смысла искусства.

²¹ См.: «Конец века» [Толстой, т. 36, 1936, с. 266].

Критика Толстого, как известно, направлена на культуру, создаваемую высшими классами для своего же потребления и способствующую эксплуатации народа. «Люди высших классов требуют развлечений, за которые хорошо вознаграждают»²². В представлении Толстого эту функцию развлечения берет на себя искусство: «Если бы не было того, что называется искусством, не было бы того развлечения, забавы, которая отводит этим людям глаза от бессмысленности их жизни, спасает их от томящей их скуки»²³. Искусство, поставленное на службу развлечению, перестает таковым быть. Неповторимости художественного творения противопоставляется размноженность подделок.

Под господствующим классом, заказчиком новой культуры, Толстой понимает не обязательно аристократию, а скорее всего новый класс «просвещенной черни», то есть буржуазию, для которой и создается псевдоискусство. Толстовский потребитель — представитель новой цивилизации, которого мы могли наблюдать в образе лакея Петра в повести «Смерть Ивана Ильича», где он противопоставлен Герасиму. Человек из народа, Петр стремится овладеть барской культурой (его потомки — чеховские лакеи). Кстати, задаваясь вопросом о потребителе — «Для кого это делается? Кому это может нравиться?» — Толстой отвечает: «Никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может <...> набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям»²⁴. Потребителем нового искусства, в частности искусства Серебряного века, у Толстого выступает «толпа», противостоящая «массе», то есть полуобразованная мещанская среда. Для того чтобы господские развлечения стали достоянием «толпы», надо было возникнуть поддельному искусству. «Толпу, да еще городскую, наполовину испорченную, всегда было легко приучить, извратив ее вкус, к какому хотите искусству. Кроме того,

²² См.: «Что такое искусство?» [Толстой, т. 30, 1951, с. 169].

²³ См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 169].

²⁴ См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 31].

искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей в тех публичных местах, в которых искусство доступно ей»²⁵.

Тем не менее Толстой не обязательно оперирует четкими социологическими категориями. Заказчики нового искусства, цель которого — развлекать и оглуплять толпу, сами попадают в составленные ими же сети поддельного искусства и становятся его потребителями. Тип буржуа-производителя или потребителя подражательной культуры возникает как из среды лакеев, жаждущих вознестись над своим классом, так и из среды дворянства, подпавшего под соблазны городской культуры, что мы видим на примере Ивана Ильича, украшающего свою квартиру подделками, призванными изображать аристократический быт, и приносящего им в жертву свою жизнь — жизнь не настоящую, а поддельную, являющуюся скорее предметом потребления, чем переживания²⁶.

ОБСТАНОВКА: ФОН И ШИРМА

Итак, развлекательная культура, культура подражания, которую Толстой критикует в трактате «Что такое искусство?», проявляется не только в поведении, не только в выполняемых на заказ произведениях, она оставляет свой след и на обстановке гостиных. Войдем в гостиную Ивана Ильича: «В сущности же было то же самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, но таких, которые хотят быть похожими на богатых и поэтому только похожи друг на друга <...> все то, что известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода. И у него было так похоже, что нельзя было даже обратить внимание: но ему все это казалось чем-то особенным»²⁷.

Описание это дано на первых страницах повести. Такая гостиная — фон, на котором будут разворачиваться картины брэнности бытия. Автор рисует их перед героями, как бы адресуя им некое послание, призывая их опомниться. Большинство из адресатов выбирает именно этот фон в качестве среды обитания, уходя от «со-

²⁵ См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 83].

²⁶ См. подробнее: [Jurgenson, 2013].

²⁷ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 79].

держания» мира и обрекая себя тем самым на богооставленность²⁸, тогда как Иван Ильич — ценой страдания — в конце концов переходит из плана декоративности в план событийности, принимая навязанное автором откровение²⁹. Фон этот цепляется за человека, стремясь растворить его в себе: «Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоне. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантильи за резьбу стола»³⁰.

Низший мир — низший в силу своей декоративности и претензии на оригинальность, скрывающей банальность (вспомним «хозяйство», устраиваемое Платоном Каратаевым: там вещи — полноценные участники бытия), — претендует на самостоятельность и диктует свои законы. Следует сцена борьбы Петра Ивановича с пуфом, вполне вписывающаяся в тему «бунта вещей», которая получит особое развитие в XX веке. Пуф неудобен и не нужен; стол оказывается резным, декоративным.

Проведем параллель с высказыванием Вальтера Беньямина из его работы «Опыт и бедность»: «Когдаходишь в буржуазную го-

²⁸ Герои произведений Толстого, ничего не желающие знать о смерти и пребывающие в имманентности, Толстым отлучены от экзистенции: они лишены объемности, остаются плоскими, не развиваются в ходе повествования. Им же отказано в пользовании оптическим прибором остранения. Такова «правильная» Вера в романе «Война и мир». Все ее высказывания смущают окружающих, ибо в них звучит пустота, двадцатью годами позже поглотившая Ивана Ильича. Единственный — собирательный — образ, от которого не требуется прохождения через страдания для признания своей бренности, а также и остраненного взгляда, — крестьянин: он свободен от противоречия между имманентным и трансцендентным.

²⁹ Если за время болезни Иван Ильич осознает свое положение «обвиняемого», судимого и казнимого, меняясь местами с теми, кого судил раньше, то сам автор занимает позицию высшего судьи, то есть заполняет пустоту, заменяющую Ивану Ильичу Бога. Толстой предвещает Кафку в своем отношении к суду, но при этом занимает божественную позицию, которая окажется невозможна для автора «Процесса».

³⁰ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 65].

стиную восьмидесятых, какой бы она ни была уютной, основное впечатление таково: тебе здесь нечего делать. Делать тебе здесь нечего, ибо нет ни одного уголка, на который ее жилец не наложил бы свой отпечаток: безделушки на полочках, салфеточки на мягких креслах, прозрачные занавеси на окнах, экран перед камином»³¹.

Впечатление будто мы оказались в гостиной Ивана Ильича, где царит переполненное, уплотненное до предела пространство: «Штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронзы, темное и блестящее. Глядя на гостиную, еще не оконченную, он уже видел камин, экран, этажерку и эти стульчики разбросанные, эти блюда и тарелки по стенам и бронзы»³². Здесь не только нам, но и ему самому нечего искать, по той простой причине, что «нечего» в виде «ничто» уже явлено: «<...> Иван Ильич искал утешения, других ширм, и другие ширмы являлись и на короткое время как будто спасали его, но тотчас же опять не столько разрушались, сколько просвечивали, как будто она проникала через все, и ничто не могло заклонить ее»³³.

«Тебе здесь нечего делать» Беньямина переключается с толстовским «делать с ней нечего»³⁴. Речь идет о смерти: конкретное явление ее Ивану Ильичу по сути опредмеченное «ничто». Смерть показывается среди вещей, «явственно глядит на него из-за цветов»³⁵, обнажая их неподлинность («неужели только она — правда?»³⁶) и «отвлекая» Ивана Ильича в свою очередь от «отвлечений», которые до сих пор позволяли не думать о ней. Одним из таких «отвлечений» являлось для него «дело». Толстой определил Ивану Ильичу такой род деятельности, при котором дело — не только работа вообще, но и судебная процедура как таковая. «Развлекся» деятельностью отныне становится невозможным: «Она отвлекала его к себе не затем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на нее, прямо ей в глаза, смотрел на нее и, ничего не делая, невырази-

³¹ См.: «Erfahrung und Armut» [Benjamin, Bd. 2–1, 1982, S. 217].

³² См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 77].

³³ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 94].

³⁴ Буквально — тебе нечего здесь искать, ибо современный Беньямину человек, в отличие от предыдущего поколения, не оставляет следов.

³⁵ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 95].

³⁶ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 95].

мо мучился»³⁷. Отметим навязчивое повторение на одной странице, иногда в одной фразе, слова «дело» в его различных значениях: «Но — странное дело — все то, что прежде заслоняло, скрывало, уничтожало сознание смерти, теперь уже не могло производить этого действия»; «И он шел в суд, отгоняя от себя всякие сомнения <...> так же, как обыкновенно <...> подвигая дело <...> начинал дело. Но вдруг в середине боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития дела, начинала *свое* сосущее дело. <...> Он <...> возвращался домой с грустным сознанием, что не может по-старому судебское его дело скрыть от него того, что он хотел скрыть; что судебским делом он не может избавиться от нее»³⁸.

Дело Ивана Ильича, стоящее в одном экзистенциальном ряду с развлечением, является в представлении Толстого делом безнравственным. Иван Ильич обладает властью, причем властью судебной, Толстым отрицаемой. И пусть Иван Ильич не злоупотребляет ею, он все равно стоит на стороне насилия, за что Толстой его и карает, требуя от него раскаяния. Теперь Ивану Ильичу предстоит самому испытать то, что прежде от него претерпевали другие. Визит к доктору оборачивается для него судом: «Все было, как он ожидал <...>. И ожидание, и важность напускная, докторская, ему знакомая, та самая, которую он знал в себе в суде <...>. Все было точно так же, как в суде. Как он в суде делал вид над подсудимыми, так точно над ним знаменитый доктор делал тоже вид. <...> Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно ли его положение или нет? Но доктор игнорировал этот неуместный вопрос. <...> Не было вопроса о жизни Ивана Ильича, а был спор между блуждающей почкой и слепой кишкой. И спор этот на глазах Ивана Ильича доктор блестящим образом разрешил в пользу слепой кишки, сделав оговорку о том, что исследование мочи может дать новые улики и что тогда *дело будет пересмотрено* (Курсив мой. — Л. Ю.). Все это было точь-в-точь то же, что делал тысячу раз сам Иван Ильич над подсудимыми таким блестящим манером»³⁹. Болезнь настигла Ивана Ильич не случайно. В поисках развлекающего «ничто» он сам обрек себя на то, чтобы сделаться этим самым «ничто».

³⁷ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 94].

³⁸ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 92].

³⁹ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 83–84].

КРИТИКА КИТЧА

Толстой далеко не первый, кто восстает против массовой культуры в различных ее проявлениях. Гуманистическая культура воспринимает себя критически⁴⁰. Осуждая «общество спектакля», Толстой присоединяет свой голос к давно звучащему хору. Одновременно, в своем неприятии неподлинного искусства, которому вменяются в вину его профессионализм, его широкое распространение и декоративность, он предвещает мыслителей XX века, подвергнувших критике китч.

Так, Г. Брох и Р. Музиль воспринимают китч как самостоятельную систему, имитирующую подлинное искусство⁴¹. В. Беньямин и Т. Адорно в своих далеко не однозначных работах рассматривают массовую культуру как наследие романтизма и его позднейшего витка — символизма, видя в этом результат самодостаточности искусства («чистое искусство»)⁴².

Читаем у Германа Броха: «В этом театральном искусстве, благодаря которому XVIII век продолжал жить в сердце XIX», буржуа нашел «всю декоративную красоту, в которой нуждался <...> чтобы удовлетворить свою потребность наслаждаться искусством и жизнью без опасности для себя, предаваясь наслаждению столь же помпезному, сколь и легкомысленному»⁴³. Сравним это высказывание с позицией Толстого в «Смерти Ивана Ильича», приведшей к полному развенчанию театрального действия в трактате «Что такое искусство?»: «Была приезжая Сара Бернар, и у них была ложа, которую он настоял, чтобы они взяли. Теперь он забыл про это, и ее наряд оскорбил его. Но он скрыл свое оскорбление, когда вспомнил, что он сам настаивал, чтобы они достали ложу и ехали, потому что это для детей воспитательное эстетическое наслаждение»⁴⁴.

Именно декоративность, в представлении Толстого, определяет эстетическое поведение потребителя: «Люди эти не только не могут отличить истинного искусства от подделки под него, но всегда принимают за настоящее прекрасное искусство самое плохое и под-

⁴⁰ См.: [Смирнов, 2006].

⁴¹ См.: [Broch, 2001b; Musil, 2011].

⁴² См.: «Essai sur Wagner» [Adorno, 1966].

⁴³ См.: «Création littéraire et connaissance» [Broch, 1966, p. 53].

⁴⁴ См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 103].

дельное, а настоящего искусства не замечают, так как подделки всегда бывают более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно <...>⁴⁵.

Толстой объединяет явления, на первый взгляд, несовместимые: символизм, который в противовес народному искусству он предаёт анафеме за его герметичность, и произведения культуры в виде подачи ненасытной толпе: «Произведения искусства — забавы, которые в таких ужасающих количествах изготавливаются армией профессиональных художников»⁴⁶. В его представлении то и другое лишь разные стороны одной медали: в обоих случаях речь идет о разрыве искусства с этическими принципами, о замене «хорошего» на «красивое»: «Русский человек из народа, не знающий иностранных языков, не поймет вас, если вы скажете ему, что человек, который отдал другому последнюю одежду или что-нибудь подобное, поступил “красиво”, или, обманув другого, поступил “некрасиво” <...>. По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший <...>. Во всех же европейских языках, в языках тех народов, среди которых распространено учение о красоте как сущности искусства, слова “beau”, “schön”, “beautiful”, “bello”, удержав значение красоты формы, стали означать и хорошеество — доброту, то есть стали заменять слово “хороший”»⁴⁷.

Сравним с аналогичным рассуждением у Броча: «Система китча требует от своих последователей: “Делай красивую работу <...> тогда как система искусства взяла за правило этическую заповедь: “Делай хорошую работу”»⁴⁸.

Чистый эстетизм, лишенный этических правил, обрывает рецептами изготовления красоты, превращенной в нечто доступное, в то, что всегда под рукой. Художник берет на себя роль декоратора мира. Когда искусство отрывается от своей этической миссии — более не утоляет наш «голод по действительности» или, если угодно, нашу жажду истины — его единственным материалом является клише: китч использует артистические приемы, уже бывшие в употреблении.

⁴⁵ См.: «Что такое искусство?» [Толстой, т. 30, 1951, с. 148].

⁴⁶ См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 169].

⁴⁷ См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 38].

⁴⁸ См.: «Création littéraire et connaissance» [Broch, 1966, p. 357]; см. также: [Coignard, 2008].

Связь между романтическим и постромантическим культом красоты и подделкой впоследствии станет одним из главных постулатов критики культуры. Броч говорит о китче: «Весь XIX век осенен божественной красотой, сошедшей с неба на художественное творение <...>. Она — главный символ всех символистских школ, в которых, как у прерафаэлитов, так и у Малларме или Стефана Георге, созрел благодаря этому план религии красоты. Мы можем смело сказать, что богиня красоты в искусстве и есть богиня китча <...> Китч мог возникнуть только из романтизма и именно из романтизма <...> Романтизму присуща потребность наделить любое произведение искусства красотой в качестве непосредственной цели»⁴⁹.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кульм красоты, переходящий в китч, рассматривается Толстым как один из элементов общего развития Европы, ведущего к неминуемой катастрофе, от которой он пытается предостеречь Россию. И не удивительно, что его суждения переключаются с мыслями тех, кто эту катастрофу пережил. Говоря о гостинных 1880-х годов, Беньямин свидетельствует о пропасти, которая пролегает между ними и интерьерами его современников, утративших чувство преемственности после Первой мировой войны, вернувшихся с нее «немыми», то есть неспособными передать свой опыт. Война уничтожила опыт прошлого, передаваемый из поколения в поколение, — в конфронтации с новой реальностью он оказался ненужным. Будучи современником Ивана Ильича, Толстой свидетельствует о том, как из этих гостинных культ развлечения распространился на все общество, в итоге став орудием насилия. Оба, и Толстой и Беньямин, озабочены созданием новых этических основ для культуры, но если Беньямину оскудение представляется одним из путей обновления⁵⁰, Толстой видит в нем угрозу для человечества. Тем не менее их объединяет идея нового братства⁵¹, которое возникнет на обломках европейского гуманизма.

⁴⁹ См.: «Quelques remarques à propos du kitsch» [Broch, 2001b, p. 25–26].

⁵⁰ В своей работе «Опыт и бедность» Беньямин цитирует высказывание Брехта о том, что «при коммунизме распределяется поровну не богатство, но бедность» [Benjamin, Vd. 2–1, 1982, S. 216].

⁵¹ См. мою статью о языковой утопии Толстого и идее братства, основанного на создании языка, на котором «ничто» найдет себе наименование: [Jurgenson, 2012].

ЛИТЕРАТУРА

Захарова Т. Философское определение вещи в статьях М. Хайдеггера «Вещь» и «Исток художественного творения». <<http://www.taby27.ru/>>.

Паскаль Б. Из «Мыслей» // Ларошфуко Ф., Паскаль Б., Лабрюйер Ж., де. Суждения и афоризмы. М.: Политиздат, 1990. С. 192 (Фрагмент 139).

Смирнов И.П. Дух отрицания // Смирнов И.П. Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006. С. 251–271. <<http://ec-dejavu.ru/c-2/Culture-3.html>>.

Толстая С.А. Моя жизнь: в 2 т. М.: Государственный музей Л.Н. Толстого, 2011.

Толстой Л.Н. Альберт // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1935. С. 27–52.

Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 19. М.: ГИХЛ, 1935.

Толстой Л.Н. Не убий никого // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 37. М.: ГИХЛ, 1936. С. 39–54.

Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 26. М.: ГИХЛ, 1936. С. 61–113.

Толстой Л.Н. Так что же нам делать? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1937. С. 182–411.

Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. С. 27–203.

Хайдеггер М. Бытие и время. <<http://www.lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>>.

Adorno T. Essai sur Wagner. Paris: Gallimard, 1966.

Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bände I–VII, Bd. 1, Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 471–508.

Benjamin W. Erfahrung und Armut // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bände I–VII, Bd. 2–1, Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 213–219.

Broch H. Création littéraire et connaissance. Paris: Gallimard, 1966.

Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001a.

Broch H. Quelques remarques à propos du kitsch. Paris: Editions Allia, 2001b.

Brod M. Franz Kafkas Glauben und Lehre, Kafka und Tolstoi. München: Verlag Kurt Desch, 1948.

Coignard A. Qu'est-ce que le mal en art? De Léon Tolstoï à Hermann Broch // Serange P. (éd.) Que peut-on dire du mal? Colloque virtuel sur le mal. 2008, juillet–septembre. <www.approximations.fr/o2php/attach.php?pid=18834>.

Heidegger H. Der Ursprung des Kunstwerkes. Frankfurt am Main: Klostermann RoteReihe, 2012.

Jurgenson L. La crise religieuse de Tolstoï et les avant-gardes // Depretto C. (éd.) Un autre Tolstoï. Paris: Institut d'Etudes Slaves, 2012. P. 69–76.

Jurgenson L. La dimension sociale de l'œuvre d'art chez Tolstoï // Pouvoir et société chez Tolstoï / Cahiers Léon Tolstoï. No. 23. Paris: Institut d'Etudes Slaves, 2013. P. 75–88.

Kafka F. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1992.

Musil R. Über die Dummheit, Vortrag auf Einladung des österreichischen Werkbunds. Gehalten in Wien am 11. und wiederholt am 17. März 1937. Berlin: Alexander Verlag, 2011.

Научное издание

**Русская развлекательная культура Серебряного века.
1908–1918**

Составители *Нора Букс, Елена Пенская*

Зав. редакцией *Е.А. Бережнова*

Редактор *Т.В. Соколова*

Художник *В.П. Коршунов*

Компьютерная верстка: *С.В. Родионова*

Корректор *В.И. Каменева*

Подписано в печать 30.06.2017. Формат 60×90 1/16

Гарнитура Minion. Усл. печ. л. 29,0. Уч.-изд. л. 22,8

Тираж 300 экз. Изд. № 2122. Заказ №

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

101000, Москва, ул. Мясницкая, 20,

тел.: +7 (495) 772-95-90 доб. 15285

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1

www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru, тел.: 8 (499) 270-73-59