

УДК 82(091)

DOI: 10.18101/1994-0866-2018-1-2-28-35

**КИНЕМАТОГРАФ ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ  
В ЗЕРКАЛЕ СИМВОЛИСТСКОЙ КРИТИКИ И ПОЭЗИИ**© *Высочанская Анастасия Максимовна*

аспирант,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, Ленинские горы, 1/51

E-mail: stasyaleta@yandex.ru

В статье поднимается проблема художественной рецепции кинематографа писателями Серебряного века в критике и поэзии. Поскольку рецептивная традиция символистов оказала значимое влияние на всю русскую литературу, обращавшуюся к теме кино, в статье уделяется особое внимание рассмотрению образа «Великого Немого» в символистской лирике на примере стихотворений А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, Г. Иванова и Г. Чулкова. Содержание статьи представляет интерес в связи со 100-летием Октябрьской революции, и в ее основу были положены тезисы выступления на круглом столе «Революция и литература: взгляд через столетие» (7 ноября 2017 г., филологический факультет МГУ). Если до революции в отношении к кинематографу превалировала мистическо-техногенная интерпретация символистов и он воспринимался как ипостась потустороннего мира, царства грез и обмана, одновременно ужасающего и завораживающего, то довольно скоро «Великий Немой» превратился в эмблему современной демократической городской культуры, призванной произвести революцию в системе искусств. Великая Октябрьская революция открыла не только новую страницу в истории, но и существенно повлияла на положение кинематографа и литературы.

**Ключевые слова:** Белый; Андреев; Брюсов; Блок; Сологуб; Иванов; Чулков; кинематограф; революция; рецепция.

Появление кинематографа в России в 1896 г. вызвало настоящую культурную революцию за два десятилетия до социально-политической. Придя в русскую культуру почти одновременно с модернизмом, он стал частью и воплощением того синтеза искусств, к которому стремились представители нового направления.

Первым, кто описал киносеанс на Нижегородской ярмарке, был М. Горький. Передавая ужас от увиденных им «привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания» [8] и, конечно, знаменитого прибывающего поезда, он охарактеризовал кинематограф как «царство теней» [8]. Таким же царством теней в дальнейшем его представляли символисты и перенявшие их рецептивную традицию писатели первой волны эмиграции. И это неудивительно: иллюзорность и загадочность «Великого Немого» были важной частью его рекламной компании. Не только афиши пестрели словом «чудо», но и активно открывающиеся по всей стране кинотеатры носили экзотические названия, вроде «Мираж», «Фантазии», «Чары» и пр., а сами кинотеатры поначалу именовались «иллюзионами» [11, с. 6]. Все это способствовало мифологизации образа кино, что породило интерес писателей к данному культурному феномену и создало благотворную почву для формирования кинематографического контекста в русской литературе. Об истоках его возникновения и пойдет речь в данной статье.

Итак, после краткой рецензии М. Горького в печати стали появляться писательские статьи, обращенные к теме кино. Одними из первых его эстетической стороной заинтересовались символисты. Так, А. Белый уже в 1907 г. в статье «Синематограф» восторженно заявил, что «живая фотография» возвращает людям милосердие и любовь к жизни. Образ кинематографа осмысливается в рамках пространственных категорий, но, в отличие от М. Горького, А. Белый рисует полный жизни клуб, называя его балаганом в высоком смысле этого слова, «точкой единения людей, разочарованных в возможности литературного, любовного единения» [2, с. 268]. Кино поэтизируется А. Белым, противопоставляющим его обществу снобов, в котором легко угадываются литературные собрания. Тот же поэтизированный образ находим в его статье «Город»: появляясь «в бриллиантовом кружеве огней» [3, с. 270], под звуки пошлого вальса кино возвращает человечеству Человека, демонстрируя юмористические бытовые и авантурные динамичные сюжеты. Противоположного взгляда придерживался на этот счет К. Чуковский, который в статье 1908 г. «Нат Пинкертон» назвал кино отражением массового городского эпоса, увидев в нем черты фольклорных произведений и подчеркнув, что он осуждает не сам кинематограф как аттракцион, а «литературу кинематографа» [13, с. 62], т. е. кинонарратив, его содержательную часть, в которой проявляется низкая психология готтентота — пещерного или «массового» человека, распространяющаяся на всю культуру в целом. Вслед за К. Чуковским прозорливо отзывался о технической новинке М. Волошин, видя в ней «варварство в области театра», «машину», которая, заменяя актера «световой тенью» и наделяя ее «одухотворенной нечеловеческой быстротой движений», дает «театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности» [7, с. 188]. Но в то же время писатель признавал положительное влияние кинематографа на устоявшуюся систему искусств, поскольку эта «китайская молитвенная машинка» имеет колоссальную власть над человеческими душами и сновидениями.

Знаковой статьей можно назвать «Письма о театре» Л. Андреева, вышедшие в 1912–1913-х гг. Хотя писатель не относился к символистскому течению, в ходе своих размышлений он обращается к образности, по своей мистической направленности созвучной с символистской. Он выступает новатором не только в теоретических построениях (о психологическом театре, необходимости появления «кинемо-Шекспиров» и т. д.), но и в изображении «Великого Кинемо». Кинематографу приписываются антропоморфные характеристики, начиная с того, что автор дает ему похожее на личное имя название с заглавной буквы — Ки-немо. В первом письме он называется «чудесным гостем», «богатым и вульгарным американским дядюшкой» театра, «странным незнакомцем, развязным и в достаточной степени противным для эстетически и умственно воспитанных людей», «художественным апашем», «эстетическим хулиганом», «чародеем», «властелином, могущим в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобили, аэропланы, горы и моря» [1]. Во втором это — «авантюрист Ки-немо», «Ки-немо-дворянин, Ки-немо, уже забирающийся в родовитую знать», «говорящий и хохочущий», «бешеный», «молодой Ки-немо, который съест своего отца и когда-нибудь воссядет на его троне», «господин Ки-немо», идущий рука об руку с революцией, «блестящий выходец со дна, сиятельный Ки-немо» [1]. Подобно героям многих произведений Л. Андреева, герой его статьи предстает в inferнальном свете, противоречивый, молодой и могущественный.

Складывается ощущение, что за рассуждениями автора выстраивается некая история, поскольку эволюцию образа кино можно проследить с легкостью: в первой части «Писем о театре» это — вульгарный богач, который желает войти в высшее общество, но не принимается им и который связан с мистическими, темными силами. Во второй части мы узнаем, что он вышел из «низов», что он сочувствует революции, что преследует весьма зловещую цель — обокрасть и уничтожить театр. Подкрепляет подобное впечатление и формальное деление статьи на главы, как в художественном произведении. Если рассматривать статью с этих позиций, можно сказать, что финал в выстроенном Л. Андреевым сюжете остается открытым: изначально сочувствуя Кинемо и как будто специально усыпляя бдительность читателей, автор остается на стороне театра, но театра нового — театра правды.

О таком же театре будущего, призванном создать не скованную статичными декорациями актерскую игру, писал и увлекавшийся кинематографом футурист В. Маяковский, который, однако, отказывал кино в художественной самостоятельности, сравнивая его с типографским станком, который множит книгу — истинные произведения искусства, созданные художником [12, с. 381]. Впрочем, механистичность синемаграфа отмечали ранее и символисты, но, в отличие от символистской трактовки, В. Маяковский не видел в ней дьявольского начала и не испытывал перед технической новинкой мистического ужаса.

В целом, можно сказать, что кинематограф в дореволюционной России серьезно воспринимали немногие писатели: новое изобретение еще не обладало определенной эстетической системой и глубоким содержанием, чтобы воспринимать его всерьез. Однако некоторые деятели искусства увидели в нем потенциал, осмысляя его как атрибут грядущего времени, в связи с чем в критических статьях сформировался инфернально-вульгарный и революционно-иррациональный образ кино. Столь же любопытную рецепцию можно наблюдать в дореволюционной поэзии, однако здесь остановимся именно на лирике символистов, положивших начало мощной рецептивной традиции кинематографа в русской литературе. Она характеризует кино как сюрреалистическое, урбанистическое, демократическое и демоническое искусство грядущей эпохи.

Наиболее активно в своей лирике к образу кино прибегал В. Брюсов, который посвятил ему несколько стихотворений: «Балаганы» (1907), «Самоубийца. Картина для синемаграфа» (1907), «Я знал тебя, Москва, еще невзрачно-скромной» (1909), «Электрические светы» (1913), «Синема моего окна» (1914), «Мировой кинематограф» (1918). Как отмечает О. Кириллова, «кинематограф для символиста Валерия Брюсова был иммортологическим проектом, призванным воскресить (визуализировать) прошлое и оживить память о нем в виртуальной (призрачной) образности» [10, с. 84]. Образ гремящих балаганов ассоциируется у поэта с «невзрачно-скромной» Москвой, которая была таковой до воцарения стиля модерн. Обращают на себя внимание киноленты, которые, судя по всему, увлекали самого В. Я. Брюсова: о «таинственных странах», «покое гренландских льдов» и «Алжира знойном сплине» [5. С. 453]. Особенность восприятия поэтом кинематографа заключается в том, что он видит родство «Великого Немого» и реальной жизни и практически готов поставить между ними знак равенства. Об этом свидетельствует стихотворение «Синема моего окна», в котором В. Я. Брюсов сравнивает жизнь с чередой кинофильмов. Будучи эмблемой современности, кино, как и жизнь, вторгается в личное пространство лирическо-

го героя, не давая ему покоя и уединения. В стихотворении «Мировой кинематограф» кинолента представляет собой само исторического время, а ее кадры — сменяющие друг друга эпохи древнего мира, чьи призраки проходят «в безмерном зале мировых преданий» [5, с. 453], и в конце стихотворения провозглашается возрождение народного духа. Действительно, кинематограф, с одной стороны, как демократическое искусство, с другой стороны, как искусство иллюзорное, как нельзя лучше подошел бы на роль выразителя этого духа. Красной нитью проходит данная мысль сквозь стихотворение «Электрические светлы», написанное от лица этих «светов», возвещающих: «Мы — дрожь, мы — блеск, мы — жизнь сама!» [6, с. 30]. Как видим, вновь происходит своеобразная подмена жизни кинематографом, который обладает «властным волшебством», демонически меняющим реальность.

А. Блок, восхищенно отзывавшийся о кинематографе в своих записных книжках (начиная с 1904 г.), называл его «городской тайной», хотя упомянул его лишь в трех стихотворениях: «В кабаках, в переулках, в извивах» (1904), «Искусство — ноша на плечах» (1909) и «Жизнь моего приятеля» (1914). «Электрический сон наяву» — именно так поэт называет кино, вписывая его в похожее на лабиринт пространство города, где лирический герой ищет красоту, но где ему встречаются мрачные, носящие экспрессионистические черты образы старика у стены и карлика с красным языком. В стихотворении «Искусство — ноша на плечах» А. Блок также включает кино в сферу обыденной жизни (как и в шестой части «Жизни моего приятеля»), однако иронизирует над теми поэтами, которые старались высказаться о «мигающем синема» [4] и отыскать в «мурлыкающем нежно треске» [4] отражение реальной жизни. Лирический герой приходит к выводу, что, несмотря на обстоятельства, писатель будет продолжать посещать кинематограф, поскольку это искусство главенствует теперь в городской культуре повсеместно и посещение «электротеатров» является неотъемлемой частью человеческого бытия (в этом идея А. Блока предвосхищает интерпретационную поэтическую традицию советских писателей, обращавшихся к образу кино).

Сентиментальность и фольклорная природа кинолент иронично показываются не только А. Блоком («Жизнь моего приятеля»), но и Ф. Сологубом («Коля, Коля, ты за что ж...»). Если в первом случае наблюдается вариация сюжета о «бедной Лизе», то во втором случае поэт отсылает нас к традиции городского романа, рисуя историю трагической любви, ревности и самоубийства. Автор тем самым показывает, что кинематографические страсти присущи не только экранному зрелищу (как это было у В. Брюсова, в заголовке стихотворения «Самоубийца» подчеркнувшего, что описываемая им ситуация является «картиной для синемаграфа»), но и рабочему русскому сословию. В стихотворении «В кинематографе» поэт проводит своего рода социологическое исследование, запечатлевая реакцию зрителей в соответствии с их социальным положением и расположением «в узкой зале кинематографа / Длинной, словно шея у жирафа»:

Несуразный злит собравшихся антракт.  
В третьем месте шум, и стук, и ропот,  
Во втором — смешно на этот ропот,  
В первом чинно ждут, когда начнется акт [16, с. 40].

Таким образом поэт показывает, как в общем пространстве кинематографа представители разных слоев общества демонстрируют различную реакцию на

происходящее, как проявляется их воспитание и отношение друг к другу. Совершенно очевидно, что, видя большой интерес масс к кино, Ф. Сологуб приветствовал его, однако предпочитал оставаться наблюдателем, нежели вступать в дебаты о роли «Великого Немого» в обществе. Тем не менее, от его внимания не мог укрыться тот факт, что между этим новым видом искусства и его современниками выстраивалась теснейшая взаимосвязь. Так, в статье «Нетленное племя» он сравнивал живых людей с «видениями кинематографа», которые повторяют «во многих экземплярах снимков чьи-то подлинные образы, совершенно так, как на множестве экранов мелькают образы многих женщин, раз навсегда наигранные некою Астою Нильсен, знаменитую в своем мире» [15, с. 121]. Это внимание к социально-психологическому влиянию кино отличает Ф. Сологуба от многих символистов, которые поначалу осмысляли кинематограф преимущественно с мистико-эстетических позиций. Отталкиваясь от этих позиций, Г. Чулков и Г. Иванов (последний на момент знакомства с кинематографом еще не входил в акмеистический «Цех поэтов») определяли свое отношение к новому виду искусства. Сравним два произведения, в которых представлены противоположные взгляды на кино: «Живая фотография» (1908) из цикла «Петербургские стихи» Г. Чулкова и «Кинематограф» (1912) Г. Иванова.

В первом случае синематограф воспринимается, как ловушка машины, захватившей души, возможно, давно погибших актеров и заставляющая их призраки двигаться на экране в угоду разношерстной публике:

Двигаются и дрожат жизни на полотне, плененные механикой;  
Кто эти милые актеры, так самоотверженно отдавшиеся машине?  
Кто эти актрисы, с расстегнутыми лифами, захваченные  
(будто бы нечаянно) фотографическим аппаратом?  
Быть может, вас уже нет на свете? [14]

Недоумение лирического героя вызывает не только действие на экране, но и реакция зала. Как и критики того времени, он обращает внимание на людей в кинотеатре: на лысого старика, с мудрыми глазами и с тонкой улыбкой, играющего вальс на фортепиано, мальчика из лавки, толстую барыню, томную проститутку. Примечательно, что стихотворение открывается образом красного паяца, «намаляванного на витро кинематографа», что настраивает читателя на ироничное отношение ко всему, что описывается далее. Действительно, лирическому герою кажется смешным поединок тореадоров за испанку, и неожиданным — женский возглас из зала: «Мужчины всегда дерутся». Данная фраза, завершающая белое стихотворение, напоминающее критический очерк, подчеркивает контраст между негативным восприятием кинематографа лирическим героем и восприятием толпы, выносящей из романтического сюжета свою бытовую истину. Образ кинематографа напрямую связан с образом машины-механики — эмблемы научного прогресса рубежа веков. Он обретает зловещий характер не только благодаря сравнению его с ловушкой для душ актеров, но и благодаря своей завораживающей силе, которую он оказывает на зрителей. К тому же, лирический герой задается вопросом, живы ли те люди, которых он видит на экране, или нет, — в этом он идет за М. Горьким, который в своем раннем критическом очерке представил кино царством теней.

В отличие от героя произведения Г. Чулкова, который проводит черту между собой и кинематографом, кажущимся ему зловещим и смешным, герой Г. Иванова приветствует это техническое изобретение:

Да, здесь, на светлом трепетном экране,  
Где жизни блеск подобен острию,  
Двадцатый век, твой детский лепет ранний  
Я с гордостью и дрожью узнаю [9, с. 470].

Жизнь на полотне экрана не просто представляется ему естественной — она показывает то, что прельщает все его чувства, включает его в свое пространство: «Я здесь не гость. Я свой». Складывается ощущение, что он один на один с экраном: присутствуют намеки на популярные сюжеты (например, «тещи» напоминают картинку «Тещины бега», описанные в статье К. Чуковского «Нат Пинкертон») и жанры кинолент («Живей Террайля, пламенной Дюма»). При этом образы зрителей здесь, в отличие от стихотворения Г. Чулкова, отсутствуют. Слово полемизируя с М. Горьким, упрекавшим кинематограф в том, что он расшатывает нервы зрителей, лирический герой стихотворения говорит: «Слабость собственная сердца не смущает» [9, с. 470]. Однако в следующей, заключительной строке он называет себя Пьеро, т. е. печальным, меланхоличным, задумчивым персонажем народного ярмарочного театра, являющимся полной противоположностью паяца, возникающего в начале лирического произведения Г. Чулкова. Во многом появление образа Пьеро объясняет серьезно-философский пафос «Кинематографа» Г. Иванова: герой приобщает себя к уличной, т. е. демократической городской культуре и культуре века 20-го, которую он принимает «с гордостью и дрожью».

Итак, первые модернисты и — в особенности — символисты обнаружили мистическо-техногенную природу кино, идеально вписавшуюся в их лирический мир. Благодаря этому кинематограф стал восприниматься в писательских кругах как ипостась потустороннего мира, царства грез и обмана, одновременно ужасающего и завораживающего, и, кроме того, «Великий Немой» довольно скоро превратился в эмблему современной демократической городской культуры, призванной произвести революцию в системе искусств. Однако после событий 1917 г. он был взят на вооружение советской властью и во многом стал инструментом идеологического воздействия. На место метафорического изображения кинематографа в критике пришли попытки научного теоретизирования, начало которому положили формалисты. В литературе же на первый план выдвинулась футуристическая рецептивная традиция: кино позиционировалось как новое искусство для новых людей, призванное перестроить народное сознание и занять главенствующее положение в культуре как самое молодое и прогрессивное (восприятие его как потустороннего пространства при этом нивелировалось). Так Великая Октябрьская революция открыла не только новую страницу в истории, но и существенно повлияла на положение кинематографа и литературы в составе отечественной культуры.

#### *Литература*

1. Андреев Л. Письма о театре [Электронный ресурс]. — URL: <http://andreev.lit-info.ru/andreev/articles/andreev/pisma-o-teatre.htm> (дата обращения: 26.11.2017).

2. Белый А. Синематограф // Собр. соч. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. — М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. — С. 265–268.
3. Белый А. Город // Собр. соч. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. — М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. — С. 268–272.
4. Блок А. Искусство — ноша на плечах. Электронный ресурс: [https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство\\_-\\_ноша\\_на\\_плечах\\_\(Блок\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_-_ноша_на_плечах_(Блок)) (дата обращения: 26.11.2017).
5. Брюсов В. Соч.: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1987.
6. Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. — М.: Художественная литература, 1974. — 696 с.
7. Волошин М. Организм театра // Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 112–118.
8. Горький М. Синематограф Люмьера [Электронный ресурс]. — URL: <https://kinosophia.wordpress.com/2012/07/04/firstrevie/> (дата обращения: 26.11.2017).
9. Иванов Г. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1 / под ред. В. П. Кочеткова. — М.: Согласие, 1994. — 656 с.
10. Кириллова О. Кинотекст Валерия Брюсова // Русский кинонарратив. Междунар. журнал исследований культуры. — 2012. — 2(7). — С. 84 – 89.
11. Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. — М.: Искусство, 1965. — 373 с.
12. Маяковский В. Театр и кино: в 2 т. / коммент. А. В. Февральского. — М.: Искусство, 1954. — Т. 2. — 560 с.
13. Чуковский К. Нат Пинкертон // Собр. соч.: в 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915 / предисл. и коммент. Е. Ивановой. — 2-е изд., электрон., испр. — М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.
14. Чулков Г. Живая фотография [Электронный ресурс]. — URL: <http://flicker.org.ru/fl/part5.htm#chulkov> (дата обращения: 26.11.2017).
15. Сологуб Ф. Нетленное пламя // Театр и искусство. — 1912. — № 51. — С. 1020–1022.
16. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. — Рига: Зинатне, 1991. — 246 с.

CINEMA OF PRE-REVOLUTIONARY DECADE IN MIRROR OF SYMBOLISTIC CRITICISM AND POETRY

*Anastasiya M. Vysochanskaya*  
Research Assistant,  
Lomonosov Moscow State University  
1/51 Leninskie gory St., Moscow 119991, Russia

The article reviews the problem of the artistic reception of cinematography by the writers of the Silver Age in criticism and poetry. Since the receptive tradition of the Symbolists had a significant impact on all Russian literature that addressed the theme of cinema, the article pays special attention to the consideration of the image of the "Great Mute" in the Symbolists' lyrics on the example of poems by A. Blok, V. Bryusov, F. Sologub, G. Ivanov and G. Chulkov. The content of the article is of interest in connection with the 100th anniversary of the October Revolution, and it was based on the theses of the speech at the round table "Revolution and Literature: A Vision Through the Century" (November 7, 2017, philological faculty of Moscow State University). As a result of the research, it was concluded that before the revolution an attitude to the cinema was more like a mystical and technogenic interpretation of the Symbolists and it was perceived as an otherworldly feature, terrifying and at the same time fascinating realm of dreams and deceit; but soon the "Great Mute" became the emblem of a modern democratic urban culture, designed to make a revolution in the art system. The Great October Revolution opened not only a new page in history, but also significantly influenced the situation of cinema and literature.

**Keywords:** Andrei Bely, Leonid Andreev, Valery Bryusov, Alexander Blok, Fedor Sologub, Georgy Ivanov, Georgy Chulkov, cinema, revolution, reception.