

К. О. Гусарова ^{ab}

ORCID: 0000-0002-7325-5173

✉ kgusarova@gmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*^b *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

АДСКИЙ ПОЕЗД И КУЛЬТУРА ДОМОВ ТЕРПИМОСТИ: ЧТО УВИДЕЛ ГОРЬКИЙ В КИНО

Аннотация. В статье рассматриваются две заметки Максима Горького, опубликованные в начале июля 1896 г. и отражающие впечатления молодого писателя от посещения одного из первых в России киносеансов. Являясь важным источником с точки зрения рецепции раннего кино и, в частности, одним из свидетельств, фиксирующих зрительский «страх» при просмотре фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда», эти тексты Горького в то же время содержат рефлексию более широкой социокультурной проблематики, о которой и пойдет речь в статье. В первой части статьи рассматриваются коннотации «призрачного» зрелища, каким предстает у Горького кино; кажется возможным связать такой способ описания с традицией репрезентации бедности и отверженности в литературе и визуальных искусствах XIX в. Спектакль нищеты и лишений, разыгрываемый «теньями», поднимает ряд этических вопросов, среди которых на первый план выходит проблема зрительской позиции. Вторая часть данной статьи посвящена статусу (кино) зрителя в контексте массовой культуры рубежа веков. Очерки Горького о кино рассматриваются как эпизод истории образов, иллюстрирующий взаимодействие визуального и вербального.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: Максим Горький, ранний кинематограф, зритель, массовая культура, проститутция, репрезентация бедности, Велимир Хлебников

Для цитирования: Гусарова К. О. Адский поезд и культура домов терпимости: что увидел Горький в кино // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 170–193. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-170-193.

Статья поступила в редакцию 5 июня 2020 г.

Принято к печати 6 августа 2020 г.

K. O. Gusarova^{ab}

ORCID: 0000-0002-7325-5173

✉ kgusarova@gmail.com

^a Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

^b The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)

A TRAIN FROM HELL AND THE CULTURE OF BROTHELS: WHAT GORKY SAW AT THE CINEMA

Abstract. The article examines two pieces of journalism by Maxim Gorky published in early July 1896, where the aspiring writer shared his impressions of a visit to one of the first film showings in Russia. These texts are an important source for studying viewers' reception of early cinema, in particular due to their description of the Lumière brothers' film *Arrival of a Train at La Ciotat Station* as "horrifying". At the same time, the author addressed wider social and cultural issues, and it is the non-cinematic context of Gorky's writings on cinema that the present article focuses on. The first section analyzes the connotations of Gorky's references to the cinema as "the kingdom of shadows". Towards the latter half of the 19th century it became habitual in European literatures and visual arts to depict the life of the lower classes as the world of "shadows" or "spectres". In his other writings, Gorky openly expressed his dissatisfaction with this representational cliché, and his articles on cinema can be viewed as a further exploration of this theme, drawing attention to the viewer's position with regard to the shadowy spectacle of poverty and privation. The image of the (cinema) audience pictured by Gorky is examined in more detail in the second section of the article. Gorky's texts on cinema are analysed as an episode in the history of images which illustrates the mutual influence of the visual and the verbal.

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Keywords: Maxim Gorky, early cinema, spectatorship, mass culture, prostitution, representation of poverty, Velimir Khlebnikov

To cite this article: Gusarova, K. O. (2020). A train from hell and the culture of brothels: What Gorky saw at the cinema. *Shagi / Steps*, 6(4), 170–193. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-170-193.

Received June 5, 2020

Accepted August 6, 2020

Популярные истории кино редко обходятся без упоминания о зрителях, в ужасе бежавших с сеанса фильмов братьев Люмьер при показе ленты «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896). Создатель портала Filmsite Тим Диркс даже включил момент приближения поезда в свою подборку самых страшных сцен мирового кинематографа, наряду с кадрами из таких картин, как «Чужой», «Кэрри» и «Ад каннибалов». При этом свидетельства рубежа XIX–XX вв., с которыми можно было бы хоть как-то соотнести легенду о зрительской панике на премьере «Прибытия поезда», демонстрируют в действительности не наивность, снисходительно приписываемую нами публике раннего кино, а, напротив, визуальную искусственность и высокий уровень рефлексии медиума.

Так, уже в первые годы XX в. появляются фильмы, сюжет которых строится вокруг реакций необразованного зрителя на кино — в частности, на ленты, демонстрирующие движущийся поезд. Пионером жанра «фильм в фильме» (как и многих других достижений раннего кино) стал британский изобретатель и предприниматель Роберт Уильям Пол, снявший в 1901 г. комедию «Деревенщина и синематограф». Уцелел лишь фрагмент этой ленты (эпизод с поездом), однако содержание несохранившихся частей известно из описания в торговом каталоге киностудии Пола, а также из американского «римейка» этой картины «Дядя Джош в кино», созданного в 1902 г. Эдвином Стэнтоном Портером для Томаса Эдисона. В первом фильме неотесанность героя подчеркнута его костюмом — длинной рабочей блузой и широкополой шляпой; «дядя Джош» одет по-городскому, но проявляет ту же непосредственность, вылезая на сцену и пытаясь поучаствовать в событиях, разворачивающихся на экране, которые он, очевидно, не отличает от реальности. При виде приближающегося поезда он убегает и забирается обратно в свою ложу (тогда как «деревенщина» в фильме Пола просто скрывается за рамками кадра — чтобы затем возвратиться для просмотра третьего фильма и принять в нем самое живое участие).

Зрительское удовольствие от подобных картин, по-видимому, было связано с возможностью ощутить собственное превосходство над героями, не понимающими природы кино и иллюзорности представленного им зрелища. Ванда Страувен указывает также на «дисциплинирующую» функцию этих комедий, служивших «средством против рассеянной обстановки, царившей на ранних кинопоказах, где зрителям могло быть интереснее коснуться руки или ноги соседки, чем наблюдать за очередным прибытием поезда» [Strauven 2012: 157]. В любом случае способ демонстрации «простонародного» персонажа предполагал скорее опознавание различий, чем зрительскую идентификацию с ним, и если кого-то и напугало прибытие поезда пятью годами ранее, фильмы Пола и Портера позволяли отстраниться от этого опыта и посмеяться над ним.

Подобный временной зазор отсутствует в отклике Максима Горького, описавшего свои первые впечатления от синематографа, который антрепренер Шарль Омон привез в Нижний Новгород для демонстрации на Всероссийской промышленной и художественной выставке, для газеты «Нижегородский листок» в июле 1896 г. В фельетоне Горького это зрелище напрямую названо «жутким», и, в частности, прибытие поезда описывается с преувеличенным драматизмом:

И вдруг что-то щелкает — все исчезает, и на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока [Pacatus 1896].

Однако, как представляется, сам писатель отнюдь не был так уж потрясен, а главное, напуган приближающимся поездом, и лишь использовал этот повод для обращения к волновавший его социальной и эстетической проблематике. В данной статье я предлагаю интерпретацию рисуемой Горьким «жуткой» картины, рассмотрев сначала коннотации описываемого им зрелища, а затем — роль зрителей. Мы увидим, как разговор о кино облекается в готовые формы, предоставленные вербальными и визуальными дискурсами XIX в., которые в то же время пытается переосмыслить писатель, находясь на пороге новой, «электрической» эры видения и чувствования.

Тени на экране: бедность как зрелище

Горький начинает свое описание со слов «Вчера я был в царстве теней» [Pacatus 1896], и весь его текст можно рассматривать как отчет о путешествии Орфея в Аид; даже столь угрожающий поезд, как выясняется в итоге, — это «поезд теней». Ричард Сколар предположил¹, что причудливый, подчеркнuto эмоциональный и избыточный гиперболами текст Горького представляет собой реакцию на появление новых визуальных технологий, способных навязать литературе конкуренцию за внимание публики. Соответственно, писатель в своем очерке стремился продемонстрировать возможности художественного слова, превосходящего кинематографическое зрелище даже с точки зрения развлекательности и «сенсационности», не говоря уже о моральном содержании, — поэтому поезд в фельетоне несравненно страшнее того, который можно было увидеть на экране. Действительно, в тексте Горького заметен акцент на том, чего «не хватает» кинематографу: цветов («сорван живой убор красок»), звуков («ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движения людей»), а главное — речи, языка («Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово <...> беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятием молчания») [Там же]. Описывая увиденное в категориях изыяна и отсутствия, Горький тем самым подчеркивает превосходство вербального над визуальным: «недостатки» фильма оборачиваются достоинствами текста, в котором даже то, чего нет, может стать предметом красочных пассажей.

Как уже давно было замечено исследователями [Цивьян 1991: 15], призрачный мир, живописуемый Горьким, очевидным образом восходит к

¹ В ходе дискуссии в рамках коллоквиума «Фигуры речи и аллегорические фигуры в (раннее) Новое время» (24 февраля 2020 г., ШАГИ РАНХиГС).

эстетике и поэтике символизма². Примечательно, что после драматичного и многообещающего зачина писатель посчитал необходимым ввести оговорку: «Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или в безумии. Я был у Омона — и видел синематограф Люмьера — движущиеся фотографии» [Расатус 1896]. Тем самым Горький иронически дистанцируется от символизма — своего рода модной «болезни», сопоставимой с сумасшествием, — однако влияние этого литературного направления явственно прочитывается в тексте, особенно в первой его части, развивающей образ «царства теней»:

Вспоминаешь о привидениях, о проклятых, о злых волшебниках, околдовывавших сном целые города, и кажется, что пред вами именно злая шутка Мерлина³. Он околдовал целую улицу Парижа, стиснув ее многоэтажные здания до размеров аршина от основания до крыши, уменьшил в соответствующей пропорции людей, лишил их слова, смарал все краски неба и земли в однотонную серую краску и в этом виде сунул свою шутку в нишу в стене темной комнаты ресторана [Там же].

«Колдовство» в этом описании преобладает над дискурсом рациональности, над «научным значением изобретения Люмьера», которое, по мысли Горького, «несомненно, есть» [Там же], однако, как признается он в другой газете два дня спустя, для него самого оно «пока непонятно» [Горький 1953с: 246].

Мистицизм развевается во второй половине текста, сменяясь морализаторством и едкой социальной критикой. Впрочем, одной из гипотез данной статьи является предположение, что социальный смысл присутствует в очерке Горького даже там, где он наименее очевиден, а именно в «символистских» описаниях «царства теней». «Серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь» [Расатус 1896], увиденная на экране Горьким, может рассматриваться не только как неясное, но зловещее «колдовское» предзнаменование, призванное заинтриговать и эмоционально вовлечь читателя, но и как отсылка к вполне реальным условиям повседневного существования социальных групп, о которых мы и сегодня продолжаем говорить как о «невидимых» и «безгласных».

Культура индустриальной современности породила собственных призраков, которые, в отличие от готических и романтических привидений, представляли собой не несчастных (или ужасных) индивидов, а социальные

² В работе Ю. Г. Цивьяна реконструирован широкий контекст исторической рецепции раннего кино в России и на Западе. В данной статье я не ставлю целью рассмотреть тексты Горького в сравнении с другими отзывами современников на первые киносеансы, а помещаю их в диахронический континуум истории образов и зрительской культуры, не связанной специфически с синематографом.

³ В том же 1896 г. в Санкт-Петербурге вышел русский перевод романа Марка Твена «Янки при дворе короля Артура», где также фигурирует Мерлин, а достижения техники преподносятся как «волшебство», из-за чего было бы особенно соблазнительно связать горьковского Мерлина-киномеханика с этим литературным прецедентом. Впрочем, это маловероятно, так как в переводе Надежды Федоровой чародей именуется не *Мерлин*, а *Мерлэн* [Твен 1896].

типы. Одним из таких типов была бедная швея, погибшая от непосильного труда, создавая роскошные наряды для богатых бездельников. Этот образ закрепился в британском культурном воображении уже в 1840-е годы, после публикации в рождественском номере сатирического иллюстрированного журнала «Панч» за 1843 г. стихотворения Томаса Гуда (1799–1845) «Песня о рубашке» [Halbert 2014: 45]. Хотя швея в нем не погибает, но, измученная бесконечной работой, нищетой и голодом, не может не думать о смерти и говорит, что сама стала похожа на этот ужасный призрак. Образ, созданный Гудом, получил визуальное воплощение в творчестве таких популярных художников викторианской и эдвардианской эпох, как Ричард Редгрейв (1804–1888), Анна Бланден (1829–1915) и Беатрис Оффор (1864–1920), однако никто из них не пытался развить предложенную поэтом аналогию между изможденной фигурой швеи и персонификацией смерти.

Наиболее известный призрак швеи в изобразительном искусстве появился в том же «Панче» двадцать лет спустя. Джон Тенниел (1820–1914), художник, в наши дни известный прежде всего как автор иллюстраций к книгам Льюиса Кэрролла о приключениях Алисы, летом 1863 г. создал для журнала, постоянным сотрудником которого он являлся на протяжении полувека, злободневную социальную сатиру «Леди с привидением, или “Призрак” в зеркале». В центре изображения светская красавица, примеряющая роскошное бальное платье, любящая своим отражением во вращающемся напольном зеркале.



Дж. Тенниел. Леди с привидением, или «Призрак» в зеркале («Панч», 4 июля 1863 г.).
J. Tenniel. The Haunted Lady, or "The Ghost" in the Looking-Glass (Punch, 1863, July 4)

За ее спиной подобострастно изогнулась модистка — хозяйка мастерской, в которой было изготовлено платье. Ракурс не позволяет считать выражение лица модницы, и ее жест неоднозначен: возможно, она приподняла руки, чтобы лучше рассмотреть, как сидит платье на талии, а возможно, всплеснула ими в ужасе, увидев то, что явственно видит в зеркале зритель, — призрачную фигуру, в изнеможении откинувшуюся на спинку стула под тусклой лампой в полутемной комнате. Впалые щеки выдают крайнюю степень истощения и приближают образ девушки в зеркале к иконографии Смерти, совсем как в стихотворении Гуда.

Гравюра по рисунку Тенниела представляла собой отклик на реальный инцидент, всколыхнувший британское общество. 14 июня 1863 г. стало известно о смерти Мэри Анн Уокли, двадцатилетней швеи, занятой в элитном ателье «Мадам Элиз», которое поставляло наряды для придворных дам и членов королевской семьи. Разгар лондонского «сезона» в том году обещал быть особенно пышным в связи с прибытием из Дании принцессы Александры, молодой супруги наследника британского престола [Дейвид 2017: 13]. Ателье «Мадам Элиз» получило большой заказ на бальные платья, для выполнения которого работницам приходилось трудиться больше суток кряду. После 26-часовой «смены» Мэри Анн Уокли почувствовала себя плохо и через двое суток скончалась. Судебно-медицинское расследование показало, что смерть наступила в результате инсульта, который предположительно был вызван перенапряжением и продолжительным нахождением в переполненном непроветриваемом помещении.

Случай Уокли упоминается в «Капитале» Маркса (1867) как наглядная иллюстрация «стремления к удлинению рабочего дня, поистине волчьей жадности к прибавочному труду» [Маркс 1952: 248]. «Призраки» Маркса уже становились предметом философского рассмотрения [Автономова 2011; Деррида 2006], здесь же хотелось бы остановиться лишь на его характеристике капитала как «готического» чудовища: «Капитал — это мертвый труд, который, как вампир, оживает лишь тогда, когда всасывает живой труд и живет тем полнее, чем больше живого труда он поглощает» [Маркс 1952: 238]. Эта идея имеет интересную визуальную параллель в рисунке Тенниела, где цветы в отделке наряда и убранстве прически знатной дамы, а также на шляпе модистки, могут прочитываться как символы жизни, процветания, контрастируя с образом обескровленной, преждевременно увядшей молодой швеи, чья жизненная энергия в буквальном смысле перешла в платье, юбки которого теперь триумфально раздуваются поверх огромного кринолина.

В конце июня — начале июля 1863 г. британская пресса ополчилась на бесчеловечные условия труда в модной индустрии в целом и супругов Айзексон, владельцев ателье «Мадам Элиз», в частности. При этом некоторые издания указывали, что положение несчастных швей отнюдь не является исключительным, так, журнал «Спектейтор» писал:

Мужчины и женщины гибнут от переработки ежедневно, и участь бедной работницы модной мастерской едва ли хуже, чем удел литератора, который, всю жизнь прогорбавшись за гроши, обнаруживает, что его растущее семейство требует большего, решает поднажать и умирает, обезумев от непосильного труда, не

удостоившись от прессы сочувственного надгробного слова о его горькой доле [Mary Ann Walkley 1863].

Среди безвестных тружеников чернил и бумаги журнальный поденщик, с которым, по-видимому, отождествлял себя анонимный корреспондент «Спектейтора», стоит в одном ряду с бедным чиновником низшего ранга — «маленьким человеком», выведенным на мировую арену русской литературой XIX в. «Шинель» Н. В. Гоголя (1842), один из ранних и наиболее известных примеров обращения к этой фигуре, в то же время можно отнести к жанру «фантастических рассказов» о привидениях. Дженнифер Уилсон в статье для авторитетного американского литературного журнала «The Paris Review» выбрала «Шинель» в качестве отправной точки для рассуждения о культурном феномене нашествий «типических» призраков (cultural hauntings): «По сути, рассказ Гоголя — это жуткая история о бедности и социальной изоляции. Это также свидетельство могущества призраков, являющихся большому количеству людей, когда привидения ищут возмездия не за индивидуальные прегрешения, а за изъяны общества в целом» [Wilson 2019]. Большинство примеров, приводимых Уилсон, связаны с постколониальным контекстом: это призраки жертв расового насилия и эксплуатации, которые «восстают» в последние десятилетия благодаря усилиям активистов, исследователей, философов, писателей и кинематографистов. Обличая неравенство и несправедливость в современном мире, такие призраки, как правило, являются из прошлого и среди прочего актуализируют проблематику исторической памяти и забвения, а также иллюстрируют идею многослойного времени, беньяминовских «конstellляций» минувшего, настоящего и будущего.

В XIX в. культурно-типические призраки откликнулись на злобу дня, на актуальные проблемы современности, если не напрямую на новостные заголовки, и воплощали не расовые, а классовые различия. В иллюстрации Тенниела примечательно, что образы роскоши и лишений объединены рамой зеркала, проецируются на его поверхность как на своеобразный «экран». Другим подобным экраном в городском пространстве XIX в. становилось оконное стекло. Благодаря развитию стекольной промышленности, с одной стороны, и освещения, с другой, новые здания, возводившиеся в европейских столицах в ходе масштабных градостроительных преобразований середины — второй половины XIX столетия, оказались оснащены огромными окнами, которые в вечернее время превращались в «диорамы» элегантной жизни [Schivelbusch 1995: 146–148]. Особую роль здесь играли витрины магазинов, демонстрировавшие все более изощренные техники экспонирования товаров, но и окна богатых домов также могли являть внешнему наблюдателю изысканное зрелище, как видно уже в следующих известных строках из «Евгения Онегина» (1830):

Усеян плосками кругом,
Блестит великолепный дом;
По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов
И дам и модных чудаков⁴.

⁴ Глава I, строфа XXVII.

Свет, льющийся из окон, не только усиливал блеск заключенных в раму сцен, но и делал видимыми их возможных зрителей — городскую толпу. В романе Диккенса «Николас Никльби» (1839) Лондон, увиденный глазами прибывших из провинции путешественников, представляет собой калейдоскоп быстро сменяющихся впечатлений, лейтмотивом которых служит контраст баснословного богатства и ужасной нищеты, визуализированный через чередование вспышек света и пятен тени. Первым делом внимание привлекают всевозможные эффекты освещения, передаваемые в английском оригинале при помощи тщательно подобранной разнообразной лексики (*glaring, sparkling, glittering* и т. п.), — это картина, написанная светом по световому фону:

Они с грохотом неслись по шумным, запруженным суетливой толпой лондонским улицам, обрамленным двумя длинными рядами ярких огней, среди которых кое-где мелькали ослепительные фонари аптек, по улицам, залитым светом, льющимся из витрин магазинов, где мелькали груды искрящихся драгоценностей, шелковые и бархатные ткани чудеснейших цветов, самые соблазнительные деликатесы и самые изысканные предметы роскоши [Диккенс 1958: 5].

Однако затем взгляд как будто постепенно привыкает к этой избыточной иллюминации и начинает различать новые, менее броские детали, описание дополняется образами неравнодушных зрителей этого спектакля роскоши:

И в самой толпе не было недостатка в фигурах, придающих остроту меняющимся картинам. Лохмотья убогого певца баллад развевались в ярком свете, озаряющем сокровища ювелира; бледные, изможденные лица мелькали у витрин, где были выставлены аппетитные блюда; голодные глаза скользили по изобилию, охраняемому тонким хрупким стеклом — железной стеной для них; полунагие дрожащие люди останавливались поглазеть на китайские шали и золотистые ткани Индии [Там же: 6].

Диккенс очень точно фиксирует здесь двойственную функцию стекла, одновременно объединяющего и фрагментирующего социальные пространства, делающего их обитателей видимыми друг для друга и изолирующего их в их собственном непосредственном окружении. Примечательно, что обездоленные зрители становятся важным элементом зрелища сказочного, экзотического изобилия, придавая ему «остроту» — подчеркивая привлекательность товаров в витринах и в то же время ассоциируя их с социальной несправедливостью. Бедность совершенно буквально визуализируется как производное от богатства, его теневая сторона: именно в сиянии роскоши становятся видны фигуры нищих, бледные лица и голодные глаза. Игра света и тени придает этим образам характер видений, едва ли не оптических иллюзий, призрачность которых подчеркивается в диккенсовском описании такими глаголами, как *flutter* ‘порхать, трепетать, дрожать (на ветру)’ и *hover* ‘зависать, маячить’, отсылающими к неотчетливым формам и неопределенным состояниям. В целом картины лондонской жизни, наблюдаемые героем из окна дилижанса, кажутся не вполне реальными, уподобляясь

сменяющим друг друга пластинам диорамы или волшебного фонаря, которые, в свою очередь, превосходят «синематограф Люмьера»⁵. Однако предметы, выставленные в витринах, обладают материальной плотностью, в которой отказано людям по другую сторону стекла, — тот же прием, который позднее использует Тенниел в своей карикатуре, наделяя модное платье «вампи́рской» витальностью.

Освещенные окна как «экран», на который проецируются картины социальной несправедливости, становятся в XIX в. почти обязательным элементом святочного рассказа, где голодный ребенок через стекло наблюдает жизнь людей, не ведающих ни в чем нужды⁶. «Железная стена» социального различия, как правило, оказывается неустранимой и непреодолимой в жизни, и лишь после смерти невинные страдальцы вознаграждаются великой радостью, пополняя сонм ангелов — одновременно призрачный и светоносный. Максим Горький был прекрасно знаком с этой литературной традицией и даже спародировал ее в собственном святочном рассказе «О мальчике и девочке, которые не замерзли», опубликованном в «Нижегородском листке» 25 декабря 1894 г.:

В святочных рассказах издавна принято замораживать ежегодно по несколько бедных мальчиков и девочек. Мальчик или девочка поряточного святочного рассказа обыкновенно стоят перед окном какого-нибудь большого дома, любуются сквозь стекло елкой, горящей в роскошных комнатах, и затем замерзают, почувствовав много неприятного и горького [Горький 1949а: 487].

В противовес призракам и теням, о которых шла речь выше, Горький рисует персонажей из плоти и крови, отнюдь не спешащих присоединиться к ангельскому воинству. Писатель отказывается от идеализации детства и бедности: его маленькие попрошайки подчеркнута грязные и оборванные, невежественные и циничные, их характеризует сниженная лексика и вульгарный язык тела, а также неблагозвучные прозвища (Мишка Прыщ и Катька Рябая), причем Горький постоянно обыгрывает несоответствие своего текста «благородным» канонам жанра (так, к именам детей он дает примечание: «Не желая шокировать благовоспитанную публику, предлагаю переименовать героев моих в Мишеля и Катрин» [Там же: 488]). Откровенно призрачными, напротив, оказываются картины богатства — не подсмотренные в окнах, а рисуемые вьюгой, будто пародирующей экспозицию в витрине дорогого магазина:

⁵ О виде из окна экипажа как о протокинематографическом тропе см. также: [Wolfreys 2004: 47]. В книге Вулфриса приводятся многочисленные примеры социально-типических призраков в художественной литературе, где местом действия является Лондон. Мне близка мысль этого автора о том, что «городская образность становится столь избитой и повторяющейся, поскольку она так очевидно “правдива” с определенных точек зрения и в рамках определенных идеологических формаций, что любой акт репрезентации превращается в воспроизведение господствующих тропов» [Ibid.: 34]. В данной статье меня интересуют подобные тропы и формации, существующие «помимо» имен великих писателей, пересекая границы отдельных произведений, жанров, вербальных и визуальных медиа.

⁶ Я опираюсь на историю святочного рассказа, изложенную в докладе И. С. Булкиной «Приключения святочного рассказа в СССР: Гайдар, Светлов, Введенский» на XXVII Лотмановских чтениях «Текст в тексте» (21 декабря 2019 г., ИВГИ РГГУ).

Дул ветер, вздымая тут и там прозрачные тучки снега. Эти холодные тучки, неуловимых очертаний, красивые и легкие, как куски смятой кисеи, летали всюду. <...> На телеграфных проволоках висел иней, и они казались шнурами из белого плюша <...> И тучки снега понемногу превращались в густые вихристые клубы. Они крутились по улице, тут — в форме белых столбов, там — в виде длинных полос пышной ткани, осыпанной бриллиантами [Там же: 488, 490].

Возможность любоваться этими природными феноменами (в восприятии которых акцентирована работа культурных «фильтров», сплавляющих эстетическое и коммерческое) предполагает позицию внешнего наблюдателя, защищенного стеклом или положением за пределами пространства рассказа, потому что нахождение на улице, внутри городского «текста», в данном случае в полном соответствии с идеями Мишеля де Серто⁷, исключает созерцательность. Привлекательные визуальные характеристики призрачного зрелища противопоставлены тактильным: обманчивая нежность «кисеи» оборачивается яростью снежных зарядов, которые «кололи ледяными уколами кожу щек» [Там же: 488]. «В своем стремлении к теплу и к пище» [Там же: 492] и в противостоянии жестокой стихии герои Горького не становятся зрителями спектакля роскоши, ни реального, ни фантасмагорического — тем самым писатель разбивает устойчивую конструкцию, при помощи которой литераторы и художники инсценировали социальный контраст на протяжении более полувека. Примечательно, что в рамках этой отвергаемой им традиции именно завороченность зрелищем богатства, изобилия напрямую или косвенно приводит к гибели героев, Горький же объявляет неприемлемым созерцание чужих страданий и смерти, пусть даже в воображении и с целью извлечения морального урока:

...я знаю, что они, авторы, замораживают бедных детей для того, чтоб напомнить о их существовании богатым детям, но лично я не решусь заморозить ни одного бедного мальчика или девочки, даже и для такой вполне почтенной цели. <...> неловко как-то умерщвлять одно живое существо для того, чтобы напомнить о факте его существования другому живому существу [Там же: 487].

Фактически здесь поднимается вопрос о статусе внешнего наблюдателя и конструкции взгляда, обращенного на картину социальной несправедливости. Если в цитированном выше фрагменте из романа Диккенса взгляд писателя / читателя можно было идентифицировать с кем-то из персонажей (только вот с кем: с простодушным Смайком, с его «покровителем» Николасом Никльби или с мимоходом упомянутой «провинциальной старой леди»?), то святочные рассказы, как и «Призрак в зеркале» Тенниела, притязают на представление «объективной» картины «универсальному» зрителю. Кажущаяся «прозрачность» репрезентации маскирует классовые, расовые и гендерные

⁷ Де Серто противопоставляет взгляд на город с панорамной точки и погруженность в городскую среду — «темное пространство, где снуют толпы, которые, видимые сверху, сами внизу ничего не видят» [Де Серто 2013: 186].

характеристики этого взгляда, исходящего из специфического места в социальном поле и, соответственно, заключающего в себе определенную перспективу. Горький напрямую указывает на это место, констатируя, что социальное неравенство не ограничивается рамками текста, но зачастую воспроизводится в самом акте его рецепции: «бедные дети» становятся зрелищем для «богатых детей».

Судя по всему, очерки Горького о первых впечатлениях от кинематографического сеанса также можно рассматривать как попытку переключить внимание с самого зрелища на его социальный смысл, проблематизировать возможность «нейтрального», «универсального» взгляда и вернуть скрывающейся за ним фигуре зрителя не только зримые очертания, но и телесное присутствие. Телесное, аффективное измерение задействуется наиболее активно в процитированном ранее описании приближения поезда, который грозить «превратить вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей» [Pacatus 1896]. Рисуемый Горьким образ насилия сам по себе обладает насильственным потенциалом: он вырывает зрителя/читателя из комфортной анонимности безучастного наблюдения, заставляя ощутить свою уязвимость, а значит, и границы субъективной позиции, претендовавшей было на универсальность. Нельзя не оценить оригинальность и радикальность этого жеста, хотя ответ, который писатель дает на поднимаемый таким образом вопрос о положении зрителя, как мы увидим далее, во многом консервативен.

Тела в зале: неудобство (массовой) культуры

Через два дня после публикации в «Нижегородском листке» впечатления Горького о посещении кинематографа появились также в газете «Одесские новости». Образ «царства теней» в этом тексте значительно разбавлен фактографическим, «техническим» описанием работы проектора, подробным пересказом содержания картин — заметка не столько эмоциональна, сколько информативна. Фрагмент с упоминанием поезда позволяет составить общее представление о разнице между двумя текстами:

На вас идет издали курьерский поезд — берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки, он мчится прямо на вас, грозя раздавить; начальник станции торопливо бежит рядом с ним. Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит [Горький 1953с: 244].

Хотя эффект приближения поезда по-прежнему описывается в гипертрофированно экспрессивных терминах и с использованием ярких сравнений (можно сказать, интенсивность характеристики движения даже усиливается: «стрела» меняется на пушечное ядро), здесь уже нет образа растерзанного тела, придававшего первому тексту особый драматизм. Более того, если в очерке для «Нижегородского листка» читатель помещался в зал и

должен был вместе с рассказчиком последовательно переживать нарастание тревоги и напряжения, то во втором тексте этот прием («берегитесь», «мчится прямо на вас») используется дозированно, а в решающий момент происходит разотождествление читателя и зрителя, позволяющее со стороны наблюдать за «публикой», которая «нервно двигает стульями». Примечательно, что производимый фильмом эффект здесь также фиксируется на телесном уровне: движение выдает эмоцию. Однако телесное присутствие и видимость фигуры зрителя приобретает принципиально иной характер — внешний по отношению к читателю, который вновь занимает безопасное положение «объективного», лишённого социальных и физических характеристик наблюдателя.

Эта конструкция соответствует позиции резонера, и неудивительно, что значительная часть очерка Горького выдержана в морализаторском ключе. Сходная ситуация возникает и в статье для «Нижегородского листка», где «вызывающий женский смех» прерывает саморефлексию рассказчика, и тот от наблюдений за собой-зрителем переходит к наблюдению за социальным другим — проститутками. Синематограф в Нижний Новгород привез антрепренер Шарль Омон, чье заведение Горький считал рассадником разврата, а артисток кафешантана — поголовно продажными женщинами. Соответственно, их присутствие в зрительном зале создавало неприемлемую, по мнению Горького, ситуацию: «честные» женщины превращаются в зрелище для гулящих. Эта мысль занимает центральное место в обоих текстах, противопоставляющих зрительниц — «жертв общественного темперамента» [Расатус 1896] — героиням документальных фильмов «Выход рабочих с фабрики» и «Завтрак младенца». В обстоятельной заметке для «Одесских новостей», где эти кинокартины, как и многое другое, описаны несколько более подробно, контраст представлен следующим образом:

Толпа живых, подвижных, весело хохочущих женщин выступает из широких ворот, разбегается по экрану и исчезает. Все они такие милые, с такими скромными, облагороженными трудом живыми личиками. А на них из тьмы комнаты смотрят их землячки, интенсивно веселые, неестественно шумные, экстравагантно одетые, немножко подкрашенные и не способные понять своих лионских землячек [Горький 1953с: 245].

Примечательно, что «тьма комнаты» в этом описании одновременно риторически сгущается (в противовес льющемуся с экрана свету «чистой, трудовой жизни» [Расатус 1896]) и рассеивается, так как Горькому, а вслед за ним и читателю, оказывается прекрасно виден не только внешний облик зрительниц, но и их переживания. И если радостей честного труда они, как явствует из приведенной цитаты, «не способны понять», то «Завтрак младенца», напротив, предположительно вызывает сильные чувства в женщинах, «лишенных счастья иметь мужа и детей»: «...может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут и должны смеяться, ибо такая уж у них профессия печально-смешная» [Горький 1953с: 245, 246]. Этой мысли нет в более раннем тексте, где Горький лишь задается риторическим вопросом, «место ли этой семейной картине у Омона?» [Расатус 1896]. Меж тем рассуждение из «Одесских новостей», очевидно, не было для писателя проходным:

как отметил Юрий Цивьян, оно легко в основу очерка «Отомстил» [Цивьян 1991: 436–437], опубликованного в «Нижегородском листке» тогда же, 7 июля 1896 г., по свежим впечатлениям от киносеанса. В этом тексте проститутка, пытаясь в ресторане завязать разговор с потенциальным клиентом, перебирает различные темы и, когда речь заходит о синематографе, вдруг переходит от дежурного флирта к искренней, живой эмоции:

...особенно мне нравится одна картинка. Молодые супруги... муж и жена... такие, знаете, здоровые, красивые, завтракают и кормят бебе... миленького такого! Он ест и строит рожи... ах, как это мило! Вы непременно обратите внимание на эту картину... она такая многозначительная... и, знаете, здесь эта картина как-то особенно хороша... то есть не хороша, а сильна [Горький 1949b: 340].

Собеседник, полный презрения к ее роду занятий, необоснованно, бессмысленно жесток с нею: нащупав ее слабое место, он в красках рисует ей радости семейной жизни, а затем, вдоволь наигравшись с чувствами женщины, бросает на стол десять рублей и уходит. Анализ Цивьяна сосредоточен на фигуре проститутки как зрительницы раннего кино, и я еще вернусь к ее символическому значению, однако хотелось бы также привлечь внимание ко второму персонажу этого наброска, чье описание в начале текста легко можно принять за автопортрет Горького:

Свободной походкой завсегдагая в зал шикарной ярмарочной гостиницы вошел молодой человек, одетый во все черное, высокий, сутуловатый, с серыми, холодными, насмешливо прищуренными глазами и с высоким, изрезанным морщинами лбом. Он прошел к столику, у двери на балкон, сел и, плотно сжав сухие и тонкие губы, окинул зал острым и все охватившим взглядом [Там же: 337].

Повествование ведется в третьем лице, и рассказчик занимает привычное положение «объективности» и «невидимости», но в то же время представляется возможным рассматривать данный очерк как критический пересмотр этой позиции, в которую рано или поздно «соскальзывал» автор в своих статьях о кино, особенно первой, где женщины в зрительном зале подвергаются безоговорочному осуждению. Соположение этих текстов позволяет увидеть в более позднем еще одну попытку перенаправить взгляд на себя-зрителя — того самого, который в заметках о кино отвлекался от происходящего на экране, чтобы прокомментировать действие, разворачивающееся вокруг. В очерке «Отомстил» персонаж, которого мы решили считать двойником Горького, притязает на положение безучастного наблюдателя, однако в реальности оказывается действующим лицом и до какой-то степени даже режиссером явленной читателю социальной драмы. Его напускное безразличие скомпрометировано указанием на возможные мотивы его поведения, среди которых выделяется сексуальная фрустрация и связанная с ней обида на весь женский пол:

Ему положительно было приятно мучить эту женщину; было время, его тоже мучили и они, не таким мучением, но мучением ожидания, неизвестности — более острым, чем это [Там же: 342].

Убежденность в собственной правоте уподобляет его библейской фигуре фарисея, лжеправедника, готового кинуть камень в блудницу, не замечая пресловутого бревна в собственном глазу. Новозаветные коннотации ярче высвечивают моральные аспекты положения зрителя-резонера, мыслящего себя в отрыве от наблюдаемых на экране или в жизни сцен: эта квазинейтральная позиция проблематизируется Горьким как благоприятная почва для насилия — вполне в духе позднейших рассуждений Сьюзан Сонтаг.

Интересно, что проститутка в очерке «Отомстил» имеет малороссийское происхождение — таким образом, динамика отношений между персонажами окрашена не только гендерным неравенством, но и дублирующим его эффекты имперским доминированием. В противовес этому, в заметке о кино из «Одесских новостей», где зрительницы названы «землячками» люмьеровских работниц, как и в других статьях Горького о Всероссийской выставке 1896 г., подчеркиваются иностранные корни сотрудниц заведения Омона, что придает направленной на них морализаторской критике оттенок ксенофобии. В текстах Горького Франция в целом и особенно Париж предстают источником безусловно тлетворных влияний, поставщиками разврата и декаданса. Независимо от реального происхождения артисток кафешантана Горький характеризует их выступления как «французские». Так, выступление австрийской певицы Паулы Менотти (1870–1939) в одном из очерков о выставке описывается следующим образом:

Раздаются слова гривуазной песенки, исполняемой с французским шиком, полной двусмысленностей, поясняемых жестами и телодвижениями. Публика замирает в восторге и упоении пред этим искусством «Казино», «Фоли-Бержер» и других бульварных сцен Парижа [Горький 1953b: 239].

Наряду с «эксцентрично одетыми, или, скорее, раздетыми» женщинами [Там же: 239] и их сценическим репертуаром, другим ключевым явлением, возникшим в Париже и широко распространившимся как новая порочная «мода», Горький называет интерес к оккультизму, смерти и загробному миру. В его статьях 1896 г., в том числе в заметке о кино из «Одесских новостей», неоднократно упоминается «Кабачок смерти» — тематическое заведение на Монмартре, «где, сидя в гробах, заменяющих столы, и попивая пиво из черепов, играющих роль бокалов, оно (французское общество. — К. Г.) хладнокровно издевается над великой тайной смерти» [Горький 1953a: 129]. Приведенная цитата взята из статьи «Поль Верлен и декаденты», написанной на смерть поэта, где Горький, отдавая должное таланту Верлена, тем не менее заключает, что «со всех трех точек зрения («обыденной», психиатрической и социологической. — К. Г.) декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, — явление, с которым необходимо бороться» [Там же: 125]. Сам писатель своей публицистикой пытался внести посильный вклад в эту борьбу, предупреждая в том числе о потенциальном вреде необыкновенных впечатлений, поставляемых кинематографом и пробуждающих в публике интерес к все более изощренным зрелищам:

Нас может далеко, очень далеко завести эта жажда странностей и новизны, и «Кабачок смерти» из Парижа конца девятнадцатого века может переехать в Москву в начале двадцатого [Горький 1953с: 245].

Это несколько туманное заявление — едва ли не единственное упоминание возможного негативного влияния киносеанса, зрителем которого был Горький, на широкую публику. Напротив, одним из лейтмотивов обеих заметок о кино выступает мысль о том, что фильмы Люмьеров — «очень приличные картины» [Там же], плохо подходящие для демонстрации «на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного» [Расатус 1896], а тем более в заведении Омона. Примечательно, что в этих текстах Горький не допускает предположения о том, что картины честной трудовой и семейной жизни могут иметь облагораживающее, воспитательное воздействие на «заблудшую» аудиторию. Напротив, «качество» зрителей и контекст показа рассматриваются как формирующие факторы, предопределяющие траекторию развития кино в ближайшем будущем: «Я уверен — эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину “Она раздевается” или “Акулина, выходящая из ванны” или “Она надевает чулки”» [Расатус 1896]; синемаграф «будет показывать иллюстрации к сочинениям де Сада и к похождениям кавалера Фоблаза; он может дать ярмарке картины бесчисленных падений мадемуазель Нана, воспитанницы парижской буржуазии, любимого детища Эмиля Золя» [Горький 1953с: 245].

В своей оценке «ярмарки», под которой в данном случае имеется в виду Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г., Горький близок к отзыву, оставленному Достоевским о Всемирной выставке в Лондоне тремя десятилетиями раньше. У обоих писателей масштабы экспозиций и представленные на них достижения вызывают не энтузиазм, а тревогу, связанную с коммерциализацией и массовизацией культуры, а также сопряженной с этим подменой внутреннего содержания внешним блеском. Достоевский, описывая лондонскую выставку 1862 г. в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях», называет ее «колоссальной декорацией», что, как представляется, должно указывать не только и не столько на временный характер экспозиции в целом, включая возведенный специально для нее «дворец», сколько на озабоченность материальным, маскирующую духовную пустоту:

Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, — людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал [Достоевский 1973: 70].

Горький также акцентирует поверхностное, внешнее впечатление, называя выставку «универсальной лавочкой, в которой собрано так много образцов разных, несомненно, хороших товаров, ибо все они сделаны “напоказ”» [Горький 1953б: 237]. Эта характеристика распространяется и на посетителей выставки, которых писатель именуется «культурной толпой» — обычно в кавычках, относящихся, конечно, в первую очередь к эпитету: «Ведь она, в сущности, культурна только внешне, ее культура — это культура портных и сапожников, культура галстука, внутренне же она — стадо, как и всякая другая толпа. Не бог сотворил всех этих людей в уродливо широких брюках и неприлично коротких тужурках — их создали портные» [Там же: 238]. В другом месте того же очерка из серии впечатлений от Всероссийской выставки, озаглавленного «Развлечения», Горький отмечает, описывая обстановку ярмарочных кафешантанов: «Кругом все так роскошно, — культура домов терпимости из года в год повышается, это факт» [Там же: 240]. Используя парадоксальные сочетания, почти оксюмороны «культурная толпа», «культура домов терпимости», писатель привлекает внимание к семантической девальвации понятия *культура*, значение которого сводится к техническим достижениям и уровню жизни — сугубо внешним аспектам, больше подходящим под определение *цивилизации* (антагониста *культуры* в рамках немецкой культурфилософской традиции, оказавшей большое влияние на трактовку этих понятий в российском контексте).

Примечательна устойчивая ассоциация массовой, коммерческой культуры с проституцией: в этом можно увидеть нечто большее, чем буквальное указание на «продажность» артисток кафешантана. Юрий Цивьян отмечает, что фигура проститутки неизменно упоминается в описаниях публики раннего кино, оставленных современниками, и делает предположение о ее метонимическом значении: «она как бы представляет всему образу кинозала так же, как этот образ представляет обществу в целом» [Цивьян 1991: 49]. Импровизированные кинотеатры первых лет представляли собой в высшей степени «демократическое» пространство, где встречались различные слои общества, причем привычные иерархии не получали наглядного выражения, так как «благородные» зрители и маргиналы сидели вперемежку на одинаковых стульях или скамьях. Разнородный социальный состав и предполагаемая всеядность аудитории способствовали ее метонимической персонификации в образе проститутки. Чуть позже, уже в начале XX в., сам кинематограф, «обнажающий» частную жизнь на потребу публике, механически воспроизводящий одни и те же эмоции, начинает сравниваться с проституткой [Hansen 1991: 232; Tsivian 1994: 29].

Как представляется, проститутки-зрительницы в очерках Горького о кино воплощают не только то социальное зло, о котором писатель говорит прямо, но и идею массового вкуса⁸. Действительно, они идеально подходят для такой роли, являясь одновременно носителями этого вкуса и его продуктами, потребителями кинематографического зрелища (а также модной одежды и духов — детали, которые не устают отмечать Горький) и объектами потребления. В очерке «Развлечения» автор пишет об артистках кафешантана:

⁸ О феминизации массовой культуры см.: [Huyssen 1986: 44–62].

Я далек от обвинения всех этих «этуалей»⁹ и «неподражаемых», «вне конкуренции» стоящих дам, — я не обвиняю их ни в чем. Они суть продукты спроса, выдвинутые временем на рынок разврата. Их создала публика, эта «культурная толпа», наполняющая с восьми часов вечера до четырех часов утра ярмарочные кабаки. Ей нужны были образчики всех видов порока, и нужно было ей дать их в самых изящных и привлекательных формах. Вот ей и дают их [Горький 1953б: 238].

Цивьян пишет о своего рода неизбежности отождествления раннего кино с проституцией: «кинематографу было не избежать осуждения, даже если бы все фильмы были исключительно пристойными, а проститутки не допускали в зал. Не столько содержание картин или характер аудитории, сколько сама природа кинематографического дискурса предполагала навязчивость, нескромность и нарушение границ частной жизни» [Tsivian 1994: 29]. Сходным образом можно утверждать, что «продажность» эстрадных исполнительниц, на которой настаивает Горький, отсылает не только к их участию в «гривуазных» номерах и предполагаемой сексуальной доступности, но и к базовому принципу функционирования индустрии развлечений, регулируемой рыночным спросом, а не моральными или эстетическими императивами.

Любопытная деталь содержится в очерке «Развлечения» в описании публики, предвкушающей появление знаменитой артистки: «У Ломача¹⁰ ожидают выхода на эстраду одной из “этуалей”. Ожидающие — возбуждены и нервно постукивают тростями в пол, судорожно двигаясь на стульях» [Горький 1953б: 238]. Через две недели в той же газете Горький использует сходный прием, чтобы передать эмоции, испытываемые зрителями «Прибытия поезда»: «Публика нервно двигает стульями» [Горький 1953с: 244]. Можно было бы посоветовать на скудость доступных автору выразительных средств, однако представляется, что это совпадение неслучайно. В обоих случаях речь идет о будоражающем зрелище, вызывающем физическую реакцию, а вернее, о моменте отсрочки — выхода звезды на сцену или невольного ожидаемого столкновения. Соответственно, обе ситуации отличает некоторая незавершенность, интенсивность переживаемых эмоций, а также их телесный, висцеральный характер. Особое значение для Горького имеет приписываемая телодвижениям публики конвульсивность («судорожно», «нервно»), изобличающая в происходящем социально-психологическую патологию.

Очерк «Поль Верлен и декаденты» содержит недвусмысленные указания на то, что Горький читал «Вырождение» Макса Нордау, вышедшее по-русски в 1894 г., и испытал большое влияние изложенных в книге идей. Все проанализированные мною статьи 1896 г. так или иначе говорят о болезненном характере современной жизни, перверсивности новейших культурных тенденций и развращенности публики, требующей все более интенсивной чувственной стимуляции. «Нервность» — также слово из лексикона Нордау¹¹,

⁹ Звезд (от фр. *étoile*).

¹⁰ Петербургский купец, содержатель одной из гостиниц, принимавших посетителей Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. В данной цитате речь идет о гостиничном ресторане и сцене внутри него.

¹¹ Примечателен отзыв Нордау о символистах, от которых, как было показано выше, Горький активно стремился дистанцироваться, хотя и заимствовал их характерную

заимствованное им, в свою очередь, из работ Жан-Мартена Шарко и Чезаре Ломброзо по психиатрии и Рихарда фон Крафт-Эбинга по сексопатологии. Подобный медиализованный подход к эстетике печально известен развитием, которое он получил в XX в., достигнув апогея в осуждении «дегенеративного» искусства нацистами.

В то же время рассуждение о «нервном» характере жизни в современном метрополисе легло в основу социологии города Георга Зиммеля, который видел свою задачу в том, чтобы «не обвинять и не оправдывать, но понимать» [Зиммель 2002: 12]. И некоторые — наименее оценочные — мысли Горького оказываются удивительно близки тому, о чем напишет Зиммель в 1903 г. в своем эссе «Большие города и духовная жизнь». Так, описывая эффекты кинематографа в заметке для «Одесских новостей», Горький предлагает неожиданную интерпретацию увиденного:

Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения. (...) Уж не намек ли это на жизнь будущего? [Горький 1953с: 244].

Эта мысль не получает развития в статье, и невозможно с уверенностью утверждать, что именно имел в виду автор. Однако примечательна параллель к этому описанию, возникающая в эссе Зиммеля, который (без каких-либо отсылок к кинематографической образности) пишет об «окраске, или, вернее, обесцвечивании вещей их денежным эквивалентом», в результате чего вещи «представляются человеку с притупленными чувствами однообразно тусклыми и серыми, ничего не стоящими, недостойными никакого предпочтения перед другими» [Зиммель 2002: 6, 5]. Можно сказать, что адаптация человеческой психики к «насилию большого города» [Там же: 2] превращает реальность в «кино», чей зритель отстраненно и безучастно наблюдает за происходящим.

Горький не видит другого способа противодействовать этому процессу, кроме нового насилия: поразительной жестокостью отличается не только описание гипотетического столкновения с кинематографическим поездом, но и совершенно неожиданное завершение очерка для «Нижегородского листка». Обрисовав направление, которое, на его взгляд, должно принять дальнейшее развитие кино в соответствии с вульгарным контекстом показа, Горький затем озвучивает престранную идею «киносценария» собственного авторства:

И я мог бы предложить несколько сюжетов для демонстрации посредством синематографа и ради развлечения ярмарочной публики, например, — следует пшюта¹² посадить на кол, по методе турок, и фотографировав его — показывать. Это не особенно пикантно, но весьма поучительно [Racatus 1896].

образность в описании кинематографа: «Символисты, насколько они честные люди, вследствие болезненного состояния своей нервной системы могут мыслить только туманно» [Нордау 1894: 119].

¹² Щеголя, франта.

Выше мы видели, как в очерке «Отомстил» Горький осуждает тот взгляд на проституток, который присутствовал в его собственных текстах о кино, обнаруживая бесчеловечный характер подобного отношения. Однако «реабилитацию» проходят лишь женщины, тогда как «ярмарочный гуляка» остается воплощением зла, достойным самой мучительной казни.

Мотив экранной казни, используемой в воспитательных целях, совершенно в ином смысле появляется четверть века спустя в небольшом тексте Велимира Хлебникова¹³ — наброске к речи в Ростове-на-Дону, где писатель побывал в 1920 г. в связи с постановкой его пьесы «Ошибка смерти». Подобно этой драме, в которой происходит полная и окончательная победа человека над смертью, набросок «Речь в Ростове» посвящен грядущей «отмене» смерти в качестве центрального элемента системы наказаний. Хлебников предполагает, что различные виды наказаний, от тюремного заключения до смертной казни, будут заменены их кинематографической репрезентацией, причем преступники будут видеть самих себя «в главных ролях»:

Будущее теневой игры заставит виновного, сидя в первом ряду кресел, смотреть на свои мучения в мире теней. Наказание не должно выйти из мира теней! (...) Пусть люди смотрят на себя в темнице, вместо того чтобы сидеть в ней. Смотрят на свой теневой расстрел, вместо того, чтобы быть расстрелянными [Хлебников 2005].

Называя кино «теновой игрой», Хлебников, вероятно, обыгрывает распространенное в начале XX в. в некоторых языках наименование кинематографа «игрой света»: *Lichtspiel, photoplay* [Цивьян 1991: 26], — но не исключена также и отсылка к очеркам Горького или к более широкому, навеянному эстетикой и поэтикой символизма контексту восприятия раннего кино как «царства теней». Так или иначе, в противоположность Горькому, Хлебников исходит из отождествления, а не противопоставления зрителя и зримого:

Тот, кто сидит на стуле и видит всадника, скачущего по степи, ему кажется, что это он сам мчится в дикой пустыне Америки, споря с ветром. Он забывает про свой стул и переселяется во всадника [Хлебников 2005].

Это отождествление пересекает границы текста, включая в себя и внешнего зрителя (читателя, слушателя), который, сострадав экранному Разину, готов простить и помирить Разина, сидящего «в креслах теневой игры», потому что уже не отделяет себя от него.

* * *

Как показал Юрий Цивьян, восприятие раннего кинематографа было опосредовано «многослойной докинематографической культурой» [Tsivian 1994: 108]. В случае заметок Горького о киносеансах на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. среди основных таких слоев (каждый

¹³ Я благодарна М. С. Неклюдовой за указание на этот источник.

из которых, в свою очередь, обнаруживает сложносоставную природу) можно назвать традицию репрезентации бедности как мира теней, патологизацию современной жизни в трудах психиатров второй половины XIX в. и критику массовой культуры, нередко принимавшую женоненавистнические формы.

Горький использовал кино как повод для разговора о статусе зрителя и природе зрелища. Как видно из других текстов этого периода, в первую очередь святочного рассказа «О мальчике и девочке, которые не замерзли», молодого писателя волновало то, каким образом литература конструировала спектакль бедности, предлагавшийся вниманию состоятельных читателей. Ключевым топосом в описаниях социальной несправедливости ко второй половине XIX в. стало противопоставление блестящего в прямом и переносном смысле мира роскоши и возникающих в его лучах призрачных образов изнанки городской жизни. «Царство теней», упоминаемое в первых строках очерка Горького для «Нижегородского листка», напрямую перекликается с такого рода репрезентациями. Кроме того, в обеих заметках о кино акцентируется (социальный) контраст между людьми на экране и в зрительном зале, являющемся, по мысли Горького, средоточием праздности и разврата.

Демонстрация нового изобретения — кинофильмов — в хорошо знакомых условиях ярмарочного кафешантана позволила Горькому сосредоточиться на преисполненности «порочного» контекста, нападками на который пронизаны и другие очерки писателя о Всероссийской выставке. Эта критика направлена против феномена массовой культуры, в котором Горький видел одновременно симптом и двигатель современного «вырождения». Данный комплекс проблем персонифицируется в фигуре женщины — артистки кабаре, которая присутствует на киносеансе в качестве зрительницы, а в действительности, как дает понять Горький, в надежде завязать знакомство с мужчиной. «Продажность» эстрадной исполнительницы метонимически указывает на коммерческий характер индустрии развлечений, суть которой, по мнению Горького, сводится к «популяризации разврата и имитации искусства» [Горький 1953b: 237].

Несмотря на общий морализаторский тон, отдельные наблюдения Горького и используемые им приемы представляются весьма продуктивными для анализа зрительского опыта как культурной конструкции. Так, Горький не оставляет без внимания центральную для европейской литературы и визуальных медиа XIX в. фигуру «невидимого» зрителя, чей взгляд претендует на объективность и универсальность. В этом контексте поезд Люмьеров в интерпретации Горького можно рассматривать не только как апокалиптическое видение, несущее возмездие жрецам порока, но и как способ указать на телесное присутствие зрителя. Этот прием работает, пока читатель очерка отождествляет себя с кинозрителем, однако такое положение оказывается крайне неустойчивым: подобно ранним фильмам, упоминавшимся в начале этой статьи, Горький увлекается фигурой зрителя как социального другого, за которым мы вслед за рассказчиком наблюдаем с безопасного расстояния. В рамках концепции Маршалла Маклюэна, противопоставляющей «печатную» культуру «электрической», тексты Горького о кино отражают переломный момент, когда «“точка зрения”, которая явно представляет собой результат книгопечатных чар» [Маклюэн 2003: 23], обнаруживает свою ограниченность, но отказаться от нее еще невозможно. В противовес

этому набросок речи Хлебникова, где снимается оппозиция между зрителем и зрелищем, свидетельствует о наступлении «электрической эпохи» — эры «интенсивного вовлечения» и «осознания того, что мы становимся тем, к чему прикован наш взор» [Там же: 30, 23].

Источники

- Горький 1949a — *Горький М.* О мальчике и девочке, которые не замерзли: Святочный рассказ // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1: Повести, рассказы, стихи: 1892–1894. М.: Худ. лит., 1949. С. 487–494.
- Горький 1949b — *Горький М.* Отомстил... // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2: Рассказы, стихи: 1895–1896. М.: Худ. лит., 1949. С. 337–343.
- Горький 1953a — *Горький М.* Поль Верлен и декаденты // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23: Статьи: 1895–1906. М.: Худ. лит., 1953. С. 124–137.
- Горький 1953b — *Горький М.* Развлечения // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23: Статьи: 1895–1906. М.: Худ. лит., 1953. С. 236–242.
- Горький 1953c — *Горький М.* Синемаграф Люмьера // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23: Статьи: 1895–1906. М.: Худ. лит., 1953. С. 242–246.
- Диккенс 1958 — *Диккенс Ч.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 6: Жизнь и приключения Николаса Никльби: Роман (Главы XXXII–LXV) / Пер. с англ. А. В. Кривцовой. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958.
- Достоевский 1973 — *Достоевский Ф. М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5: Повести и рассказы: 1862–1866. Игрок. Л.: Наука, 1973. С. 46–98.
- Маркс 1952 — *Маркс К.* Капитал: Критика политической экономии / Пер. с нем. И. И. Степанова-Скворцова. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1952.
- Нордау 1894 — *Нордау М.* Вырождение / Пер. с нем. Р. И. Сементковского. СПб.: Ф. Павленков, 1894.
- Твэн 1896 — *Твэн М.* Янки при дворе короля Артура / Пер. с англ. Н. М. Федоровой. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1896.
- Хлебников 2005 — *Хлебников В.* Речь в Ростове // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6: Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 279.
- Mary Ann Walkley 1863 — *Mary Ann Walkley* // *The Spectator*. 1863. 27 June. P. 10.
- Racatus 1896 — *Racatus I. M.* [*Горький М.*]. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. 4 июля. С. 3.

Литература

- Автономова 2011 — *Автономова Н. С.* К вопросу о призраках: Маркс, Деррида и другие // Политико-философский ежегодник. Вып. 4 / Отв. ред. И. К. Панин. М.: ИФРАН, 2011. С. 134–154.
- Де Серто 2013 — *Де Серто М.* Изобретение повседневности. Т. 1: Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
- Дейвид 2017 — *Дейвид Э. М.* Жертвы моды: опасная одежда прошлого и наших дней / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Деррида 2006 — *Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera; Esse homo, 2006.

- Зиммель 2002 — *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь / [Пер. с нем.] // Логос. 2002. № 3/4 (34). С. 1–12.
- Маклюэн 2003 — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Цивьян 1991 — *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России: 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991.
- Halbert 2014 — *Halbert J.* Liberating the slaves of the needle: The Association for the Aid and Benefit of Dressmakers and Milliners, 1843–1863 // *Retrospectives*. Vol. 3. No. 1. 2014. P. 44–58.
- Hansen 1991 — *Hansen M.* Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film. Cambridge, MA; London: Harvard Univ. Press, 1991.
- Huyssen 1986 — *Huyssen A.* After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1986.
- Schivelbusch 1995 — *Schivelbusch W.* Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century. Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 1995.
- Strauven 2012 — *Strauven W.* Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou // *NECSUS*. Vol. 1. No. 2. 2012. P. 155–176.
- Tsivian 1994 — *Tsivian Yu.* Early cinema in Russian and its cultural reception / Trans. by A. Bodger. London; New York; Routledge, 1991.
- Wilson 2019 — *Wilson J.* In Russia, the ultimate scary story is about losing your coat // *The Paris Review*. 2019. 31 Oct. URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/10/31/in-russia-the-ultimate-scary-story-is-about-losing-your-coat>.
- Wolfreys 2004 — *Wolfreys J.* Writing London. Vol. 2: Materiality, memory, spectrality. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2004.

References

- Avtonomova, N. S. (2011). K voprosu o prizrakakh: Marks, Derrida i drugie [On the question of spectres: Marx, Derrida and others]. In I. K. Panin (Ed.). *Politiko-filosofskii ezhegodnik* [Annual on politics and philosophy] (Vol. 4), 134–154. Moscow: IFRAN. (In Russian).
- De Serto, M. (2013). *Izobretenie povsednevnosti* [Trans. from Certeau, M. de (1980). *L'invention du quotidien*, (Vol. 1) *Arts de faire*. Paris: Gallimard]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).
- Deivid [= David], E. M. (2017). *Zherty mody: opasnaia odezhda proshlogo i nashikh dnei* [Trans. from David, A. M. (2015). *Fashion victims: The dangers of dress past and present*. London: Bloomsbury]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Derrida, Zh. (2006). *Prizraki Marksa. Gosudarstvo dolga, rabota skorbi i novyi internatsional* [Trans. from: Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Galilée]. Moscow: Logos-al'tera; Ecce homo. (In Russian).
- Halbert, J. (2014). Liberating the slaves of the needle: The Association for the Aid and Benefit of Dressmakers and Milliners, 1843–1863. *Retrospectives*, 3(1), 44–58.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- Huyssen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Makliuen, M. (2003). *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniia cheloveka* [Trans. from McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill]. Moscow: KANON-press-TS; Kuchkovo pole. (In Russian).
- Schivelbusch, W. (1995). *Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century*. Berkeley: Univ. of California Press.

- Strauven, W. (2012). Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou. *NECSUS*, 1(2), 155–176.
- Tsiv'ian, Iu. G. (1991). *Istoricheskaia retseptsia kino: Kinematograf v Rossii: 1896–1930* [Historical reception of cinema: The cinema in Russia, 1896–1930]. Riga: Zinatne. (In Russian).
- Tsivian, Yu. (1994). *Early cinema in Russian and its cultural reception*. A. Bodger (Trans.). London: Routledge.
- Wilson, J. (2019, October 31). In Russia, the ultimate scary story is about losing your coat. *The Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2019/10/31/in-russia-the-ultimate-scary-story-is-about-losing-your-coat>.
- Wolfreys, J. (2004). *Writing London*, (Vol. 2) *Materiality, memory, spectrality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Zimmel', G. (2002). Bol'shie goroda i dukhovnaia zhizn' [Trans. from Simmel, G. (1903). Die Großstädte und das Geistesleben]. *Logos*, 2002(3/4(34)), 1–12. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ксения Олеговна Гусарова

кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных
исследований, Российский
государственный гуманитарный
университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва,
Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
доцент, кафедра культурологии
и социальной коммуникации,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского,
д. 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
✉ kgusarova@gmail.com

Information about the author

Ksenia O. Gusarova

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Researcher,
Institute for the Advanced Studies
in the Humanities, Russian State University
for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Associate Professor,
Department of Cultural Studies
and Social Communication,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-99-99
✉ kgusarova@gmail.com