

УДК 130.2

ББК 63.3(2)53-7+71.14

ЛЕБЕДЕВ В.Ю., ФЕДОРОВ А.В.

ТВОРЧЕСТВО А.Н. ВЕРТИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК ЛАМИНАРНОЙ КУЛЬТУРЫ¹

На материале творчества А.Н. Вертинского — прецедентного феномена эпохи Серебряного века — анализируются ключевые особенности данной культурной онтологии, как сугубо культурологические, так и философские (восприятие смерти, соотношение элитарного и массового, этико-эстетические проблемы и т. д.). На основе анализа синхронной и диахронной культурной динамики построена оригинальная авторская концепция культурных онтологий, позволяющая сделать ряд практически значимых выводов. В контексте работы исследованы проблемы диспозиции «Я — Другой», вопросы межстратового культурного синкретизма и интертекстуальных взаимодействий.

Ключевые слова: Серебряный век, ламинарная культура, прецедентный текст, А.Н. Вертинский, искусство.

Мы жили тогда на планете другой...
Георгий Иванов.
Над розовым морем...

Серебряный век русской культуры — один из культурных периодов, который, существуя сравнительно недолго, не просто оставил глубочайший след в сознании следующих поколений, но и выступил как мощнейший фактор культурогенеза для других культурных эпох. Обращение к наследию Серебряного века — это не только попытки более глубокого понимания этого периода (в том числе и в соотношении с культурой современности), но и поиски потенциалов, могущих в перспективе развиваться в тот или иной культурный феномен современности.

Для Серебряного века такое переосмысление, начавшееся в 1990-е гг., стало возвращением того, что ранее (в силу известных причин) было недоступно. Именно поэтому термин «возвращенная литература» (и даже шире — «возвращенная культура») оказался чрезвычайно емким для обозначения не только культурных феноменов русской эмиграции первой волны, но и тех явлений, которые, будучи в той или иной степени подавленными доминировавшей культурной парадигмой, продолжали существовать как феномены, порожденные культурой Серебряного века.

Цельная и синкретичная культура Серебряного века после своего завершения подверглась очень жесткой дивергенции, результатом которой стало существование огромного числа чрезвычайно разнородных явлений, объединенных общим источником. Во многом по причине этих процессов задача холистического подхода в исследовании данной культуры становится практически невыполнимой. Изучение конкретных явлений, фактографии, в той или иной степени составляющих культуру Серебряного века, приводит к редукции (в большей или

меньшей степени) и, в конечном счете, к выводу о несводимости суммы частей к целому.

Для выхода из подобного положения довольно удобен поиск максимально репрезентативных культурных явлений, создание определенной выборки и ее анализ. В этом отношении данная выборка явилась бы системой прецедентных текстов [4]; в семиотическом же понимании любой культуры как системы конвенциональных знаков уместно понимать термин «прецедентный текст» в широкой трактовке². Такое расширительное понимание данного концепта, на наш взгляд, методологически удобно, ибо позволяет не вводить дополнительные, производные понятия («прецедентное имя», «прецедентная ситуация» и т. д.). На основании имеющихся литературных данных текст можно назвать прецедентным, если выполняются следующие условия:

- текст обладает ценностной значимостью для определенной культурной группы;
- текст гармонично вписан в культурный контекст соответствующей эпохи и зачастую репрезентирует ее;
- функционирование текста в составе как исходного дискурса, так и в дискурсах последующих культур;
- формой функционирования данного текста выступают реминисценции, связывающие его с другими культурными феноменами и системами;
- своей системой отсылок (реминисценций) текст явно или скрыто формирует интертекст, в котором зачастую создаются новые смыслы;
- соотносясь с определенными эстетическими концептами и культурными уровнями (элитарное/массовое, прекрасное/безобразное и т. д.), текст не только маркирует уровень языковой личности, но и зачастую

² «...Под прецедентными текстами мы будем понимать любую характеризующуюся цельностью и связностью последовательность знаковых единиц, обладающую ценностной значимостью для определенной культурной группы. Прецедентным может быть текст любой протяженности: от пословицы или афоризма до эпоса. Прецедентный текст может включать в себя помимо вербального компонента изображение или видеоряд (плакат, комикс, фильм)» [7].

¹ Работа выполнена в рамках деятельности Лаборатории междисциплинарных биосоциологических и биофилософских исследований (Российское философское общество).

служит «паролем», позволяющим отличить «своих» от «чужих».

Создать выборку прецедентных текстов Серебряного века — задача непростая, поскольку даже самый жесткий отбор по признакам индикативности и репрезентативности приводит к формированию массива невероятных размеров. Использование только мемуаристики («Некрополь» В.Ф. Ходасевича, являющийся лишь небольшой частью написанных воспоминаний, мемуары З.Н. Гиппиус, «Курсив мой» Н. Берберовой и др.), равно как и анализ только художественных текстов, не совсем корректен в аспекте репрезентативности, поскольку данные тексты есть во многом продукт отбора и рефлексии. Авторы мемуаров часто разделяют исторические факты на желательные и нежелательные, провоцируя «отсев» нежелательного и формируя, в конечном счете, исторические мифы.

В качестве прецедентных текстов лучше использовать то, что рождается в стихии самой культуры или аутентично сохраняет ее мироощущение позднее. Понятно, что явление это редкое, по завершении культурного периода огромное число людей формируют облик этого периода, создавая подобие «агиографического канона».

Выбор наследия А.Н. Вертинского для настоящей работы был неслучаен. Возникший стихийно, спонтанно, впитавший, подобно губке, все лучшие черты поэтических текстов Серебряного века, сумевший донести их не только до советского слушателя и читателя, но и до современных людей, переживший опыт эмиграции и возвращения в Россию, продолжавший активно работать вплоть до самой смерти — такой Вертинский достаточно показателен. Многие тексты из его наследия в той или иной степени соответствуют названным критериям прецедентности. Известный при жизни как исполнитель, принадлежащий к массовой культуре, родоначальник авторской песни, в определенный период Вертинский стал элитарен. Сейчас, с появлением большого числа эпигонов и подражателей, пытающихся стилизоваться под него, Вертинский становится рубежной фигурой, принадлежащей и к элитарной, и к массовой культурам (сама сложность атрибуции автора в системе координат «массовое — элитарное» уже наводит на мысль о том, что эти координаты нерелевантны для той культуры, в которой автор жил и которая была для него органичной). Реципиенты творчества Вертинского как сегмента элитарной культуры, как правило, не только достаточно хорошо знакомы с семиотикой музыкального и поэтического содержания той или иной «аризэттки», но и достаточно хорошо разбираются в культуре Серебряного века вообще, поэтому для такой аудитории слушателей Вертинский достаточно индикативен. Более того, обычно реципиенты такого рода нетерпимы к эпигонам, пытающимся исполнять многое из наследия Александра Николаевича, ибо их цель — не создание новых культурных феноменов на базе старых, а стремление подражать Вертинскому абсолютно во всем³.

Индивиды, воспринимающие Вертинского сегодня как «легкий жанр», зачастую не просто имеют весьма туманные представления о Серебряном веке, но и склонны полагать, что «аризэттки» Вертинского способен исполнить любой из современных деятелей вокального искусства. Зачастую это связывается с банальным непониманием того очевидного факта, что большинство всех культурных текстов не универсальны и не только создаются для определенной референтной группы, но и сами формируют эту группу. Вертинский никогда не пребывал в сегменте массовой культуры, тем более не снижал планку своего творчества, чтобы стать более «массовым». Скорее, в данном случае уместно говорить о стремлении «доверительно снисходя, возвышать».

В этом отношении показательно мнение самого артиста, выраженное довольно жестко и обращенное к одному из подвыпивших слушателей концерта (действие происходило в глухой провинции). Заплетающимся языком слушатель неоднократно и громкогласно требовал «Песню за короля», мешая тем самым не только другим зрителям, но и самому артисту. «Простите, но у меня нет “Песни за короля”, у меня есть песня “Баллада о короле”, и я ее уже исполнял», — ледяным тоном отрезал Вертинский. Даже эмигрантский заработок ресторанного «лабуха» не смог уничтожить исключительно мощное чувство собственного достоинства, воспитанное элитарной культурой Серебряного века с ее сознанием самоценности художника.

Репрезентированность культуры Серебряного века в творчестве Вертинского обусловлена, помимо прочего, интертекстуальностью его наследия: межтекстовые связи представлены разнообразными приемами: свободным цитированием, закавыченными цитатами, эпиграфами, аллюзиями и реминисценциями⁴. Огромное количество явных и скрытых связей с текстами современников и представителей других эпох и культур порождают целый мир творчества А. Вертинского. Парафразы, основанные на текстах многих титанов Серебряного века (Ахматовой, Блока, Гумилева, Есенина), не только обеспечивают иной уровень понимания творчества того или иного поэта; такое обилие связей между различными культурными стратами в семиосфере Серебряного века гарантирует преемственность, целостность, единство сложнейшей культурной системы.

Исследований, посвященных творчеству Вертинского как целостной системе, неотделимой от синкретичной среды Серебряного века, в настоящее время крайне мало. Имеющиеся работы, как правило, анализируют либо какие-то отдельные составляющие (музыкальную,

ной» манере исполнения). Такие попытки, вкупе с аутентичным текстом, который исполнителю явно чужд, воспринимаются почти исключительно в пародийно-карнавальном ключе, сводят смысловую наполненность к нулю и в конечном итоге приводят к ситуации известного анекдота, в котором рассказчик сомневается в гениальности Карузо, апеллируя к одной из арий, перепетой рассказчику по телефону.

⁴ Такая тотальная цитация, обращение не только к текстам ближайших эпох, но и к явлениям более отдаленным (как пространственно, так и темпорально) вообще свойственно эпохе Серебряного века, неразрывная связь которой с культурой периода рококо довольно очевидна.

³ Типичный пример — попытки грассировать, облачаться в костюм Пьеро и подражать сценическим особенностям Вертинского («жеман-

текстовую, артистическую), либо основаны на мемуаристике Вертинского. Отчасти это объясняется своего рода культурным эффектом «фигуры и фона»: параллельно Вертинскому работали более яркие фигуры Серебряного века: Н. Гумилев, О. Мандельштам, М. Кузмин, Г. Иванов, В. Ходасевич, А. Блок и др. Рядом с такими светилами Вертинский проходит незамеченным (если брать за основу стихотворный компонент), но в манере исполнения ему уже нет равных; по меткому замечанию В. Ардова, «Вертинский мог писать слабые тексты, использовать плохие стихи других поэтов, но он никогда не пел плохих песен» [1].

Методологически более корректно проводить анализ прецедентных текстов Вертинского, предварительно разработав подходы к анализу культурной среды Серебряного века. Нами уже упоминалось, что одной из ключевых посылок для решения подобной задачи должна быть разработка определенной философско-методологической системы координат, которая затем должна привести к схватыванию и моделированию самой философской и культурной онтологии. Для анализа того или иного культурного явления нами применяется плюралистический подход: феноменологический метод вместе с плюральными онтологиями культурного универсума позволяют выделить не просто отдельные фрагменты того или иного явления, а анализировать их феноменологию. Более уместно говорить не о фрагментах культурного универсума, а о множестве микрокосмов, микромиров в культурном макромире (универсуме), которые могут сменять друг друга в достаточно сложном порядке. Сводить эти тесно взаимосвязанные между собой культурные микромиры к известным и уже исследованным культурным паттернам — ошибка не только логическая (редукционизм), но и методологическая. Проблема заключается в том, что культурный универсум, спроецированный на историческую ось, дискретен, и его разные отрезки имеют столь же разные измерения.

Трудно объяснить культурогенез русского Серебряного века, поскольку данный процесс сопровождался отсылками к другим культурам прошлого, особенно к культуре рококо. При моделировании того или иного процесса культурогенеза уместно обращаться не только к триггеру, запускающему данный процесс, но и к цели. Иначе говоря, для построения простейшей модели — вектора развития культуры — недостаточно в избранной системе координат отложить только начало; для вектора необходимо еще и направление. При этом создание новой типологии культур должно сопровождаться не только чисто феноменологическим описанием; каждая из структур, формирующих ту или иную типологию, должна быть связана при помощи определенных отношений в систему. Типологизация тех или иных культурных феноменов не должна быть классификацией ради классификации; любая типология должна формировать систему взаимосвязанных однородных элементов.

Ранее нами была предложена собственная типология культур [5], в которой критериями выделения того или иного культурного типа выступали следующие факторы:

- творческая активность;
- стабильность;
- межстратовое напряжение;
- аксиологическая векторность;
- степень стратифицированности;
- количество страт.

Эти критерии позволили выделить несколько типов культурных онтологий.

1. Ламинарная культура представляет собой систему с крайне высокой творческой активностью, нестабильную, со слабым межстратовым напряжением, ослабленной аксиологической векторностью, высокой степенью стратифицированности и большим количеством страт. Общекультурные стандарты действуют слабо, из-за чего легко формируются субкультурные страты. Примерами таких культур могут служить русский Серебряный век, европейское рококо, Германия периода Веймарской республики, некоторые фазы европейского Возрождения.

2. Доминантная культура являет собой систему с высокой (но уступающей по градусу ламинарной) творческой активностью, стабильную, со средним межстратовым напряжением, сильной направленностью аксиологического вектора, большей степенью стратифицированности и значительным количеством страт. Культурные стандарты являются жесткими. Классический пример подобной культуры — западноевропейское Средневековье.

3. Поляризованная культура характеризуется низкой творческой активностью, достаточной стабильностью, очень сильным межстратовым напряжением, мощной аксиологической векторностью, высокой степенью стратифицированности и незначительным количеством страт. В качестве примера можно вспомнить культурные системы государств эпохи буржуазных революций (Англия, Франция).

4. Гомогенный тип культур являет собой систему с низкой творческой активностью, стабильную, со слабым межстратовым напряжением, слабой аксиологической векторностью, при этом границы страт размыты, а их число неопределенно. Примером такой культуры служат современные европейские и американские культурные системы, нацеленные на нивелирование многих культурных различий, толерантное отношение к лицам с иной культурой, создание синкретических культурных феноменов (например, проникновение в европейскую христианскую цивилизацию элементов восточных культов). Для такого типа культур, помимо всего прочего, характерна ориентация на глобализованное общество с максимальным сглаживанием транскультурных различий.

Нас интересует ламинарная культура русского Серебряного века не только как система, сформировавшая все творчество Вертинского, но и как система, репрезентированная в его наследии.

По поводу хронологических рамок существования культуры Серебряного века нет однозначного мнения. Наиболее общепотребительные условные датировки: начало — 1884 г., ознаменовавшийся выходом сборника «Русские символисты» под редакцией В. Брюсова; за-

вершение русского Серебряного века в России — прекращение деятельности обэриутов (1929). При этом оставшиеся «искры» великой культуры продолжали проявлять себя или в виде единичных всплесков творческой активности в культуре русского зарубежья, или в виде одиночек, продолжавших творить в условиях смены культуры. Недостаток такой «школьной» периодизации очевиден, поскольку в рамках как исторического, так и культурного процессов уместно думать о гетерохронии, непременно присущей любому периоду культурно-исторического развития.

Период становления, расцвета и угасания культуры Серебряного века можно охарактеризовать как эпоху господства модерна, понимаемого нами как мировосприятие человека конкретного исторического периода (эпохи модерна) вкупе с продуцирующей это мировосприятие средой (социальной, политической, культурной и др.), и декаданса, изящного умирания и вообще «смертоцентризма».

Уместно вспомнить типологию Ф. Арьеса [2], где отношение к смерти человека эпохи модерна — это не спокойное умирание средневекового христианина, а аффектированная трагическая, странная, двусмысленная или даже страшная смерть, к тому же вписанная в общий контекст «умирающей культуры», «чумного пира», возведенного в обычный тип культурного поведения. Зародившийся как ответ на архаичную культуру «закрытых» стран (Российская империя, Япония, Австро-Венгерская империя и Германия), резко противопоставивший себя традиции, модерн (как мировоззрение деятелей культуры, бывших сторонниками «нового искусства») в этих странах выступил как один из основных симптомов начинающейся смены культурных систем, сопровождающихся новой стратификацией культуры. Разрыв с традицией, архаикой был подготовлен в середине — второй половине XIX столетия; обусловлено же данное явление было изменением стереотипа мышления активных социальных элит. О переменах таких стереотипов заговорили после открытий в области естественных наук (создание клеточной теории, разработка теорий эволюции органического мира, попытки создать стройную систему эволюции неорганической природы (достижения геологии, минералогии, географии, сейсмологии и др.), общественных наук (создание одного из самых влиятельных течений в социально-экономических дисциплинах — марксизма) и, что немаловажно, в системе мировоззренческих парадигм (создание ряда важнейших философских учений: ницшеанства, философии жизни, экзистенциализма). Наконец, можно говорить об определенных механизмах смены культуры, хоть и описанных еще О. Шпенглером [8], но продолжающих до сегодняшнего дня оставаться неотрефлексированными.

Подрыв архаичной, доклассической онтологии и открытый конфликт модернистского мировоззрения с традиционным не только создал условия для максимально острого и активного развития новой культурной парадигмы, не только сформировал практически всю последующую культуру XX в., но и определил многие, в том числе

трагические следствия этого процесса. Сравнительно-культурный анализ дает возможность предположить, что наиболее бурно смена традиционного мировосприятия на модернистское и, соответственно, смена культурных направлений проходила в отстающих обществах. Так, все этапы развития европейской культуры от архаики раннего Средневековья до модерна конца XIX — начала XX в. заняли около тысячи лет. Россия, сильно отстававшая не только в социально-экономическом, но и в культурном отношении, не только смогла догнать мировые европейские цивилизации, но и оказать на них такое огромное влияние, что его масштабы даже сегодня трудно оценить. Европа XIV—XVII вв. — это путь от Возрождения до Нового времени, это эпоха Шекспира, Данте, Петрарки, Леонардо да Винчи и Микеланджело. Россия XVI в. по известным причинам не могла породить своих Микеланджело и Петрарку, но в XIX—XX вв. фантастически быстрый и чрезвычайно продуктивный культурогенез не только взял реванш у европейцев, но и оказал на них сильнейшее влияние.

Ламинарная культурная онтология — система с огромным уровнем потенциалов, среди которых обязательно стремление к самоуничтожению, хотя сразу следует уточнить, что сущность такого «самоубийства» мы до сих пор не можем назвать точно⁵. Архаическая традиция, предусматривая опору на семью и матримониальные ценности, проповедуя долгую старость в окружении массы родственников, противоречила основным установкам модернистского миропонимания; причем именно здесь коренится «пато-» и «смертоцентричность», так присущая модернистам; уход из жизни для них — тотальная свобода от скучной, невыносимой реальности. Такая радикальная замена приоритетов как бы бросает вызов традиционному принципу существования — адаптивности, необходимости приспособления, предлагая взамен то, что в традиционном понимании есть «дезадаптивное», «опасное» и «разрушительное». Она дает в известной мере «расслабиться», сняв множество запретов традиционного миропонимания, отбросив страх перед возможной опасностью — к чему бояться смерти, если она есть абсолютная свобода от реальности? Разумеется, долгая старость и смерть в окружении внуков для модернистского сознания есть верх абсурда; более того, саморастраата себя в творчестве, включая и артизацию собственной жизни, сгорание в пламени высокооктанового творчества, в противовес тихому старческому тлению где-нибудь в глухомани средней полосы — одно из обязательных условий, диктуемых модернистским сознанием.

⁵ Конкретизируя эту мысль, оговоримся, что даже с позиций ретроспективного анализа невозможно с достоверностью сказать, какого масштаба в том или ином случае достигнет этот «культурный апоптоз»: будет ли это гибель отдельного культурного направления, «сроки жизни» которого чрезвычайно малы, а продуктивность — очень велика; или всемирная социально-политическая революция, связанная со сменой эпох. В глобальных масштабах ситуация еще более усложняется, поскольку нельзя точно сказать, какая из совокупностей факторов (исторических, культурных, социальных, политических) выступает триггером грядущих изменений.

Как один из компонентов Серебряного века модернистское сознание со своими идеями максимального выжимания из жизни и творчества всего, что только можно (и последующая ранняя гибель носителей такого сознания), пришлось как нельзя кстати в атмосфере короткоживущей, метеором сверкнувшей и сгоревшей, но величайшей по масштабам и достижениям ламинарной культуры.

Столь высокий накал, мощный творческий подъем, как правило, не заканчивается бесследно, поскольку творчество — это не только созидание, но и разрушение. Русский Серебряный век не только убил сам себя, он уничтожил создавшее его государство и положил начало последующим социальным процессам. Элита Серебряного века, подобно элите эпохи рококо, мало заботилась о поддержании своего влияния и укреплении социальных позиций, при этом сильно провоцируя ниже лежащие страты⁶. Иначе говоря, чтобы существовать дольше, надо заниматься созданием сложной и убедительной риторики, а не позволять себе такие образцы эстетики цинического, как рекомендации есть в отсутствие хлеба пирожные. Быстро погибшие ламинарные культуры XX в. (русский Серебряный век, немецкая Веймарская республика) были слишком заняты творчеством и просто эстетизированным проживанием жизни, чтобы всерьез задуматься о социальной безопасности и перспективах. Веймарская республика — это не только Томас и Генрих Манн, Эрих Кестнер, Фриц Ланг и плеяда выдающихся немецких философов XX в., но также и открытый путь прямоиком в царство коричневой чумы.

Противопоставление элиты и масс становится еще более жестким в связи с тем, что творческий подъем в краткосрочной перспективе (а зачастую и в долгосрочной) не связан с улучшением уровня жизни, более того, творческие индивиды в подавляющем большинстве не ориентированы на получение материальных благ от созданных ими произведений [6]. Это ведет к тому, что формируется мощная, вероятнее, избыточная (в плане «перепроизводства» произведений искусства) элитарная культура, не ставящая своей целью получение определенных благ, но «варящаяся в собственном соку», склонная к «маргинализованному гедонизму», даже гедонизму терминальному. Вообще, руководствоваться уайльдovsky максимой о том, что «всякое искусство совершенно бесполезно», и при этом посвятить всю жизнь этому бесполезному занятию, параллельно артизиравав вообще всю окружающую среду и еще будучи гедонистом, — все это в материальном измерении требует определенных ресурсов, и данное поведение следует признать возможным только для довольно состоятельных представителей той или иной социальной страты.

Для многих деятелей русского Серебряного века, оказавшихся в результате социальных потрясений в ситуации нищих эмигрантов, вынужденных считать каждую копейку, данная ситуация стала своего рода «проверкой» на устойчивость «внутреннего аристократизма». Показателен в этом отношении факт, описанный в мемуарах Д.С. Мережковского: «Что бы ни случилось, что угодно, но я с Зинаидой вечерами должен пить чай!» Другой пример — обстоятельства советской жизни М. Кузмина: не издававшийся, отброшенный на литературную периферию, обитавший в проходной комнате коммуналки и лишенный средств к существованию, он не просто продолжал плодотворно работать, занимаясь «ненужными» переводами античных авторов и создавая стихи, чуждые новой эстетике, но также, несмотря на денежные и бытовые проблемы, организовывал с друзьями вечерние посиделки за самоваром.

Применительно к диспозиции «элитарное — массовое» случай А. Вертинского уникален, поскольку интересным образом нарушает общепринятые каноны: там, где должна быть логика противопоставления одного объекта другому, у Вертинского в той или иной мере видно слияние и объекта, и антипода. Используя тексты элитарной культуры, Вертинский, не снижая уровня, создает произведения «двойного назначения», популярные и ценимые как представителями элиты, так и массовым сознанием.

Отметим очевидный факт: творчество Вертинского синкретично, причем не только в отношении структуры того или иного произведения (гармоничное сочетание текстового, исполнительского и музыкального компонентов), но и на макроуровне: объединение элитарного и массового, пошло-ресторанного и трагически-возвышенного («Танго Магнолия») — все это, следуя призыву И. Северянина, превращает трагедию жизни в грезофарс. Именно за счет такого разнопланового синкретизма многие тексты Вертинского еще при жизни автора были прецедентными, но формировали совершенно иной интертекст, реконструировать который сегодня современному слушателю подчас весьма сложно.

Генезис такого синкретизма и его следствий представляется неоднозначным. На наш взгляд, внутренняя логика и динамика творчества Вертинского позволяет сделать ряд предположений: раннее его творчество, вплоть до начала 1920-х гг., является периодом ориентации в большей степени на «массового» слушателя. Сам жанр «аризттки» для раннего Вертинского — это переосмысление городского романа в театральном ключе⁷, желание создать новый жанр, который пришелся бы по вкусу обитателям кабаре и театров миниатюр. В этот период автор, чьи попытки стать

⁶ Подобная провокация, обусловленная диспозицией традиционного, архаизированного сознания ниже лежащих страт и элитарного, носители которого видели мир в корне противоположным образом, привела к формированию огромного числа диспозиций практически во всех сферах жизни, начиная от восприятия предметов роскоши и материальных благ вообще и заканчивая самым общим выражением — делением социума на «элиту» и «быдло», на «знать» и «чернь» и т. д.

⁷ Допуская известную условность нашего утверждения, можно сказать, что Вертинский «начался с театра»: театр миниатюр М.И. Арцыбушевой первый «малый дебют», до этого были попытки поставить пьесу А. Блока «Балаганчик». Ампула «Черного Пьеро» — во многом продукт первой серьезной сценической работы в театре Арцыбушевой (миниатюры «Танго»).

профессиональным актером потерпели неудачу⁸, стремился не только к наиболее полной творческой самореализации, но и банально к славе и материальной независимости. Для публики Серебряного века, уставшей от традиционного жанра романа (как городского, так и цыганского), но воспринимавшей «на ура» театральные миниатюры, Вертинский пришелся весьма к стати. При этом, будучи поклонником А. Блока, фигуры во многом элитарной и эстетской, Вертинский перенял безукоризненный вкус и блоковскую творческую манеру. Собственные тексты Вертинского в этот период не претендуют на всеохватность, глубину переживаний и «монументальность», в них зачастую видны элементы подражаний и стилизаций. В эмигрантский период Вертинскому поневоле приходится продолжать «работать на публику», дабы иметь средства к существованию. Но публика за рубежом — совершенно иного свойства: в мемуарах Вертинский неоднократно указывает, что зарубежные слушатели — это неискушенные потребители, априори находящиеся в заведомо более выгодном, нежели артист, положении [3]; а публика артизированного Серебряного века менее всего склонна к прагматике. Вынужденные выступления в «дешевом электрическом раю» — это не только болезненная прививка против перехода в «творческий бизнес», но и отчасти фактор стимуляции собственных творческих сил, поскольку эмиграция является своего рода «безвоздушным пространством», в котором бессмысленно подражание и эксплуатация «сиюминутных» тем.

Подобно многим представителям эмиграции первой волны, Вертинский осознал себя как «полномочного представителя» культуры Серебряного века, фактически оторванного от создавшей его среды, и стал продолжать эту традицию в условиях, исключавших доминирующее влияние среды на творчество; при этом хронологически расцвет таланта пришелся на «парижский период». Среда парижских эмигрантов первой волны, с которыми Вертинский продолжал общение, — это представители элитарной культуры, которые, как и сам Вертинский, менее всего были склонны потакать вкусам публики (Ф. Шаляпин, С. Рахманинов, А. Павлова). Элитарностью отмечены В. Ходасевич, Б. Поплавский, Г. Иванов, над массовым читателем издевается Ю. Одарченко. Поэтому именно в этой среде создавались уже не «аризттки», но песни, претендующие на нечто большее, чем одноразовые хиты для невзыскательной публики.

После возвращения в СССР Вертинскому пришлось писать «проходные» и «заказные» вещи, исполнять песни на стихи заранее одобренных поэтов, подбирать репертуар, сообразуясь с факторами безопасности и «прогрессивности», но все это было основано на банальном стремлении выжить. За 14 лет жизни в СССР Вертинским

создано несоизмеримо мало, в сравнении с эмигрантским периодом; при этом во многих песнях отчетливо прослеживается искусственность («Я знаю, что в мартенах коммунизма / Все переплавит в сталь святой огонь»). При этом, даже несмотря на допуск к исполнению и тиражированию лишь около 30 произведений из почти 200 имеющихся, Вертинский так и остался «чуждым элементом» погибшей культуры, и это стало ключевым фактором в признании элитарности его творчества. В этом сыграла роль именно инаковость, относительная независимость творчества, сохранившего в себе черты Серебряного века (начиная от манеры исполнения и заканчивая общим лейтмотивом, в котором исходный декаданс трансформировался в бесконечную витальную усталость и тоску). Контролируемый оптимизм не совмещается хорошо ни с «Чужими городами», ни с «Сумасшедшим шарманщиком»⁹, ни, тем более, с «Палестинским танго».

Именно осознание своего творчества как анахронизма, а себя — как живого памятника делает попытки стать «своим» (тем более, на исходе жизни) обреченными на провал. Такая ситуация для поэта, вкупе с проверкой временем и вкусами многих поколений, — показатель подлинности созданных произведений. Настоящее искусство не только не подвержено разрушению временем, но сверхчеловечно и надчеловечно, ибо восходит на такие вершины, где уже нет ни эфемерного «слишком человеческого», ни, тем более, идеологических колебаний. Остаются образцы текстов, в которых, подобно древним окаменелостям, заключены частицы ушедшей, но великой культуры!

Список источников

1. Ардов В. Этюды к портретам / В. Ардов. — М., 1983. — 358 с.
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. — М., 1992. — 528 с.
3. Вертинский А. За кулисами / А. Вертинский ; сост. и вступ. ст. Ю.М. Томашевского. — М. : Советский фонд культуры, 1991. — 304 с.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. — М. : Наука, 1987. — 264 с.
5. Лебедев В.Ю. К вопросу о типологии культур и особенностях религиозного праксиса // Религия. Церковь. Общество : Исследования и публикации по теологии и религии. Вып. 2. — СПб., 2013. — С. 39—51.
6. Савельев С.В. Изменчивость и гениальность / С.В. Савельев. — М. : Веди, 2012. — 128 с.
7. Слышкин Г.Г. От текста к символу : лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г.Г. Слышкин. — М. : Academia, 2000. — 139 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. — Ростов н/Д., 1998. — 640 с.

⁸ Известный факт: в 1913 г. Вертинского не приняли в Московский художественный театр, он был «забракован» К.С. Станиславским в связи с дефектом речи — тем самым «грассэ», которое позже будет не просто «визитной карточкой» артиста, но в немалой степени фактором популярности.

⁹ Одна из строк этой песни «...но в какой только рай нас погонят тогда...» сводит на нет все заказные вещи послеэмигрантского периода.