

Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

dianik@uni-plovdiv.bg

Joie de vivre – вариации по тема

Diyana Nikolova

Plovdiv University „Paisii Hilendarski“

Joie de vivre – variations on a theme

Abstract

The study focuses on some emblematic variations on the theme of *joie de vivre* discernible with French Belle Époque writers and among representatives of the Russian Silver Age. The discussion also touches upon the manifestations of the overarching theme in the advertising industry, which constructs the consumers' "paradise". The delineated dialogues, which appear along the lines of the gallant feasts (*fête galante*), the isle of Cythère, the Golden Age, idyll and Harlequinade, develop in contexts that are marked simultaneously by resonating similarities and by divergent cultural, historical, and national particularities that account for their specific nuances.

Keywords: *Fête galante*; Culture Industry; Silver Age; performing arts; Harlequinade

В културата на Новото време с *joie de vivre* най-често и устойчиво се свързва Бел епок – време, чийто метафоричен образ е конструиран през живота като празник, сцените на който са арт кабарета, кафе-шантани, кафенета, театри, оперетни и бални зали, паркове и градини. Носталгичният оценъчен поглед към Бел епок я представя като нов Златен век, постигнат заради политическия стабилитет, стандарта и начина на живот, развлеченията, масовото потребление. Десетилетията от краевековието са определяни и като „the Banquet Years“: „Банкетът се беше превърнал във висш ритуал. Културната столица на света, която определяше модата в дрехите, в изкуството и в удоволствията от живота, празнуваше своята жизненост на дълга маса,

отрупана с храна и вино. [...] Кафенетата се превърнаха във важни средища, политическото безпокойство окуражаваше търсенето на новото в изкуството и обществото пропиляваше последните останки от аристокрацията (Shattuck 1955: 3). Аналогично описва образа на светлия, шумен и многолик Париж още през 1891 година Дм. Мережковски (*Конец века. Очерки современного Парижа*).

Париж – „столицата на XIX столетие“, е виждан главно през модерната религия на времето, свързана с вакхическите радости, младостта и безгрижното веселие, презентирана активно от културната индустрия. Основните му образи са конструирани през музика и танци, ярка светлина, абсент и вино, цветя, красиви млади грации, кокетни любовни флиртове, лишени от сериозност и трагизъм. Тези образи са рожба най-вече на характерни за времето тенденции – ярката театрализация на живота (с различни проявления при френските творци и в културата на руския Сребърния век), хегемонията на зрелищното, визуалното. Десетки картини и плакати на Ж. Сьора, Тулуз-Лотрек, А. Уилет, Т. Стейнлен, Ж. Шере, Л. Абел-Трюше, Й. Грасе презентират градските вакхически „острови“ на развлекателната индустрия и буйството на канкана – символ на несериозност (*blague*), еротизъм и свобода (освободеност и като социален жест, като провокация към буржоазната благопристойност). И иконографията на модерните курорти още от 80-те години на XIX век се изработва в режима *joie de vivre* – с визуалните образи на нов Елизиум, фриволни „аристократични“ игри, лукс, сетивни наслади. Примери за това са Общинското казино на Ница (*Casino municipal de Nice*), рекламирано от Жул Шере, Адолф Уилет, Пиер Комба, Юго д’Алези в плакатната естетика, свързана и с парижките кабарета; Голямото казино на Параме (*Grand Casino de Rapagné*) в плакати на Луи Тренкие-Трианон, Монте Карло при Алфонс Муха (*Monaco Monte Carlo*, 1897). Традиционните визии за новите удоволствени локуси са флорални мотиви и прелъстителни женски образи – модерни харити и nereиди, излизащи грациозно от морските води. В някои постери за курорти като Сен Мало женският образ дори се преекспонира – морските води край брега са пълни само с десетки къпещи се млади жени (*Lem – Grand casino municipal de Saint-Malo*, 1903).

Темата не е нова за европейската култура през XIX век. Още Теофил Готие в предговора към *Фортунио* заявява, че творбата е „химн на красотата, богатството и щастието – на трите божества, които единствено признаваме“ (Gautier 1838, Préface, III). Романът е специфично огледало на времето, което ще последва, и на ценностните му императиви; на тенденция, която се активизира през втората половина на века и кулминира в краевековието. Готие представя екзотичен

дворец в центъра на Париж, напълно откъснат от грубата реалност – пространство на изтънчена красота, младост и чувствени наслади, обитавано от красиви девойки, наречени богини. Градината с екзотични растения и птици допълва облика му на островен рай – островче в сърцето на модерния мегаполис, иронично-романтичен образ на Елдорадо, на модерна Аркадия.

В културата на Бел епок *locus amoenus* присъства в творби от всички изкуства и художествени направления, както и в нови социални практики, белязали десетилетията преди Първата световна война. Развлекателната индустрия, набираща темп в краевековието, го превръща в ударно клише, активно налага мотива за радостта от живота, а в ценностните скали – концептите **удоволствие**, наслада, щастие, бохемски *otium otiosum*. Това рефлектира върху употребите на топосите Островът на Китера, Острови на блажените, Аркадия, Златен век, *hortus conclusus*. Въпреки новите им смислови акценти те продължават да се свързват с бягство от ежедневно, с любов, безгрижие и радост (*gaieté*), с едно особено блажено *без-време* – различно за фланьора, за посетителите на „Фоли Бержер“, „Мулен Руж“ и „Бал Табарин“, за импресионистите с техните пленери, за търсещите идилично усамотение в домашната градина в Париж творци като Реноар¹, за пътешествениците из Ориента, директори прединдустриалния рай в екзотиката на Другото.

И културният живот на интелектуалците от Сребърния век е белязан от същия тип значещи локуси – арт кабарета, кафенета, ресторанти, малки експериментални театри и домове на творци, които също са митологизирани, а общуването в тях – превърнато в ритуал („Башня“ на Вяч. Иванов, наричащ събиранията в дома си *symposion*²;

¹ *Домът на Реноар* на ул. „Корто“ № 12 в Монмартър е легендарен артистичен локус за художниците и през следващите десетилетия. Там живеят Раул Дюфи, Отон Фриез, Емил Бернар, Сюзан Валодон, Морис Утрило. Домашната градина рисува Реноар – Градина на ул. Корто (*Le Jardin de la rue Cortot à Montmartre*, 1876), С. Валодон в поредица картини (през 1916, 1919, 1928 г.).

² Засвидетелствано в спомените на Надежда Чулкова, както и при Николай Бердяев (Ивановские среды, 1915). Бердяев определя периода, свързан с тези събирания (от 1905 г. насетне), като „време на духовна криза и идеен прелом в руското общество, в най-културния му слой“, когато въпреки драматичната политическа ситуация руските интелектуалци се занимават с поезия, философия, мистика, религия, а атмосферата на срещите им е заредена с младост, енергия, освобождаваща стихия (Бердяев 2004: 123 – 127). За ролята на „Башня“ красноречиво свидетелства и Сергей Маковски: „Почти цялата ни тогава млада поезия, ако не е „излязла“ от „Башня“, то поне е минала през нея“ (цит. по Лебедева 2004: 136).

дома на С. Дягилев в Санкт Петербург, в който се подготвя и сп. „Мир искусства“; дома на М. Лозински с петъчните събирания на младите хиперборейци, превърнал се и в редакция на сп. „Гиперборей“). В тези камерни артистични пространства се изпълняват в приятелски кръг новосъздадени произведения, играят се спектакли, раждат се художествени обединения. Срещите на създадената през 1909 година Поетическа академия („Общество ревнителей художественного слова“) са в „Башня“, където Вяч. Иванов изнася лекции по стихосложение и история на стиха. По това време там се ражда и идеята за списание „Аполлон“, вече работи и камерното издателство „Оры“, публикувало флорилегия на руските символисти „Цветник Ор“ (1907)³. В петербургския ресторант „Виена“, превърнал се след 1903 година в артистичен литературен клуб, е учредена „Академия Эгопоззии“ (1912). Емблематична е и историята на „Бродячая собака“, „Привал комедиантов“, „Троицкий театр миниатюр“. Кабаре „Подвал Бродячей собаки“ събира много представители на руския модернизъм. В него през 1912 година се ражда театрално обединение около Майерхолд, експериментиращо с постановки в Териоки. Духът на времето и в Русия е белязан от „дионисийски“ вечери и танци, маскаради, любителски спектакли“ (Крандиевская-Толстая 1977: 72). Първоначално артистичните пространства са камерни, но с размах на развлекателната индустрия повечето от тях се ориентират към широка публика. В Москва и Санкт Петербург към 1912 година вече има около 125 театъра и кабарета (Тихвинская 2005: 6). И плакатите в Русия се появяват в краевековието (първата международна изложба на художествени плакати е в Санкт Петербург през 1897 г.). Макар да не презентират курорти⁴, а да рекламират основно продукти за масова употреба, както и важни артистични събития и социални дейности, тяхната естетика и образност са като при западноевропейските художници – млади жени, флорални мотиви, танци, декадентски балове. За музикални вечери, маскаради и балове на клуб „Благородное собрание“ в Санкт Петербург е избран сецесионният стил (Поль Ассатуров, *Афиша бала-маскарада „Монстр“ в залах Санкт-Петербургского Благородно-*

³ Наименованието на сборника – Градината на Хорите, както и името на издателството отправят към античните Хори, богините на сезоните, свързани с благоденствие и изобилие, с Олимп, със свитата на Афродита.

⁴ В предреволюционна Русия има малко курорти, предоставящи канализация, удобства, лукс. Те са дело на частни лица – като създаденият от принц Александър Олденбургски през 1903 г. курорт в Гагра. Плакат от 1904 година, рекламиращ Гагра като руския Монте Карло, е в сецесионната естетика. Изобразява млада жена край морски бряг с пищна растителност, а текстът гласи: „Сезонът е цяла година“.

го собрания, 1901). В сецесионен стил е и плакатът на Лев Кекушев – архитект, представител на ранния модерн в Русия (*Выставка афиш в Строгановском училище*, 1897). В същия стил е и плакатът на Ф. Захаров, посветен на борбата с туберкулозата (*Плакат Всероссийской лиги борьбы с туберкулезом*, 1914), на който са изобразени деца, танцуващи на зелена поляна с лайка. Този весел хоровод е реплика по темата танц в картини на Анри Матис (*La Danse*, 1909), Морис Дени (*Le Paradis*, 1912). Визии в стил сецесион избират и парфюмерийни гиганти като „Брокер и Ко“, „Э. Бодло и Ко“, които работят и с приказни образи, цитират Врубел (*Царевна-Лебедь* на „Э. Бодло и Ко“, 1900). Рекламните стратегии на тези парфюмерийни фирми са съзвучни със западноевропейските и по още една причина – основани са от французи. В началото на XX век Брокер създава и друг модерен рекламен трик – с продуктите се предлагат подаръци (схеми и материали за бродерии с фолклорни мотиви и шевици).

В духа на академичната живопис и на ориентализма са решени визуалните послания на руските фабрики за цигари. Те са откровени реплики към известни картини на западноевропейски ориенталисти и представят предимно етнически типажи в носии сред източен интериор. Ориенталската тема е избрана и заради рекламирането на турски тютюн, т.е. на цигари с високо качество. Плакатите и изображенията по цигарените кутии на тютюневи фабрики като „С. Габай“, „Дукат“, „Г. С. Серебряков“, ориентирани към целия европейски пазар, напомним картините на Лиотар (*Marie-Adélaïde de France en robe turque*, 1753), на Джон Фредерик Люис с неговите екзотични млади жени в градини с рози, на жените от картините на Камий Коро, Жан-Франсоа Портел, одалиските на Реноар и Коро, Теодор Аман, Фабио Фаби.

Рекламните стратегии в тези десетилетия са белязани от жизнерадостно нехайство спрямо болестта и смъртта дори и при употребата на абсент, вино, цигари. Това са и характерни за културата от fin de siècle моделни представи за излаз от самотата и крайността, за пребиваване в една вакхическа реалност, в празничен и хедонистичен свят със свои темпорални измерения и морални правила, със специфични роли и занимания. Абсентът е представен през „зелената фея“ (*la fée verte*) не само в картини на Мане, Дега, Ван Гог, Мунк, Пикасо, Олива, но и в постери на Анри Прива-Ливемон, Алфонс Муха, Луи Малтест, Пиер-Анри Желис-Дидо и десетки други плакати до 1915 г. Виното и цигарите също се предлагат чрез прелъстителни женски образи, носещи идеята за младост, щастие и безсмъртие. Такава е рекламната стратегия на френската фирма JOB след 1895 г. В нея са включени творци като Алфонс Муха, Жул Шере, Рамон Касас, Анджело Асти, Мануел Ораци, Жорж Мьоние. Почти всички плакати на JOB до 1915

година изобразяват пушещи млади жени.

В руските дореволюционни плакати се появяват и жизнерадостни пушещи Гаврошовци (фабрика „А. Н. Шапошников“), и възрастни щастливи семейни двойки с цигари в ръце (фабрика „Дукат“), и бял заек („Папиросы Зайчик“, 1900), напomniaщ на образа на пъргавия заек от кабаре „Larin Agile“, създаден от Андре Жил през 1875 година, и „Конфетка“ (1900, фабрика „Колобов и Бобров“), чиято визия е млада дама с домино в стилизирана и подчертано театрална флорална рамка („конфетка“ в образната лексика на руския език е свързана с естетическа оценка и означава нещо красиво, привлекателно, свършено). Рекламните стратегии ще включат и икони на руската култура. Цигари „Пушкинские“ на фабрика „Н. К. Попов“ се рекламират през образа на А. С. Пушкин от 1880 година, когато е издигнат и паметникът му в Москва. Участиа на руския поет да краси с образа си и шоколадови изделия (карамел „Пушкин“, 1899, „Фабрика М. Эфрос“) е сходна с тази на Моцарт (бонбоните „Mozartkugel“ са създадени през 1890 г.). Цигари с образа на Лев Толстой се появяват със слогана „Курите папиросы Л. Н. Толстой“ (1908)⁵. Две големи фабрики („Оттоман“ и „Наследники А. М. Попова“) се състезават помежду си с един и същи бранд – Лев Толстой, който 20 години преди това е спрял да пуши и активно пише за борбата с греха на опиянението, включващ и тютюнопушенето. Рекламите за вино и сродни „приятни напитки“ също са игриви и приканващи. Плакат на московска фирма рекламира новото питие „Пей-люби-меня“ през образите на двама влюбени, облечени в руски носии и разположени сред идилична природа край река, а текстът императивно и многозначно призовава „Пий и ме обичай“ (Завод минеральных, фруктовых и ягодных вод С.Н. Соколовой в Москве. Напиток „Пей-люби-меня“, 1897).

Във времето на първия етап на консумативния капитализъм всичко, предвидено за масово потребление, се превръща в символ. Социалната значимост на продукта вече не е в самия него, а във връзката му с определени образи, конструирани през културни кодове с многовековна история – изкусителни нимфи, градини на любовта, младостта и безгрижието, блажена Аркадия. Настъпило е време, определено от Жорж д'Авенел още през 1913 година като „изравняване на насладите“ (D'Avenel 1913). Новата търговска философия е продажба на голямо количество продукти, а маркетинговата стратегия – демократизирането на достъпа до тях. Рекламата идеологизира тези про-

⁵ През 1908 година по повод 80-тата годишнина на Лев Толстой тютюневата фабрика „Оттоман“ пуска цигари с неговия лик на кутията и на рекламни плакати. Толстой получава и подарък – красива дървена кутия, пълна с пакети с цигари от тази рекламна серия.

цеси, потребителската религия на времето, затова големи художници и илюстратори са включени в производството на образи, на прелъстителни стратегии, целящи създаването на желания и потребности.

С разцвета на развлекателната индустрия плакатът, афишът за представление и/или за арт кабаре и рекламните картички превръщат жената в модна икона и я полагат в центъра на новата хедонистична потребителска култура. Поставят я в удоволствени локуси, през които я митологизират, редом с внушението за потребителски рай, за нови Острови на блажените. Същата тенденция се налага и с художниците ориенталисти, активно произвеждащи екзотични женски образи – разсъблечени/голи, в лениви и предизвикателни пози, разположени в традиционни локуси, свързани със съблазън и сетивни наслади (*jouissances*) – будоар, градина, усамотена част от парк, харем (вж. и Николова 2018: 58 – 98). Естетизацията на женския образ в края на XIX век е свързана с активизирането на образите на фея, нимфа, менада, Афродита, Флора, Помона (*la femme fatale, la belle sans nom*⁶, „королева босоножка“⁷, танцьорките на канкан от плакатите на Тулуз-Лотрек, Съора, Шере и Уилет, танцуващата менада Айседора Дънкан, „божествената“ Сара Бернар в плакатите на А. Муха, презентирани и през ювелирни изделия, свързани с театралните ѝ образи – като гривната за ролята на Медея, създадена от Фуке и Муха през 1898 г.).

И в двата ѝ аспекта любовта (и женските образи, които я презентират) се свързва с младост, вакхически буйства, чувствени наслади и обещание за безгрижие и безсмъртие. *Dolce vita* предполага игрови свят, започващ със „зеления час“ (*l'heure verte*), с времето за „Ерофеич“ (в дореволюционна Русия), и продължаващ до зори. Емблематичните локуси на този нов Елизиум на свой ред произвеждат особен ценностен ореол, митологизиращ десетилетията на предвоенна Европа и дореволюционна Русия. Ударните клишета на културната индустрия разчитат на единно ценностно реагиране от потребителя, движен от вече конструирани желания, от жажда за *vita maxima*.

Сложен и нееднозначен е образът на *fin de siècle* отвъд рамките, задавани от развлекателната индустрия. Творците имат различна сетивност за съвременното и кипежа на живота и конструират в много голям диапазон образа на *locus amoenus* – от ведри и идилични визии за рая до меланхолични или екстатични видения, от поетически изваяни митически светове (*Avril* на Морис Дени, 1892; *Paix* на Микало-

⁶ Това е заглавие на +разказ на Жан Рамо (Jean Rameau) от 1900 година и на плакат по него (Manuel Orazi, *La Belle sans nom*, 1900).

⁷ Пример за такова осмисляне на женския персонаж е пиесата *Нощни танци (Ночные пляски)* на Ф. Сологуб, поставена от Евреинов и Фокин през 1909 г.

юс Чурльонис, 1909) до остроумна интелектуална игра с традицията, раждаща картини и гравюри като *Отразеният фавн* (*The Reflected Faun*, 1894) на Л. Хаусман, *Златният век* (*L'Age d'Or*, 1905) на А. Дерен, *Привал комедиантов* (1914) на С. Судейкин. В декоративното пано, станало част от оформлението на кабаре „Привал комедиантов“, Судейкин цитира много изобразителни сюжети, свързани и с руската живопис, и с френската рококо живопис. Видимата реплика към А. Вато с неговия остров на Китера в паното е свързана с ред политически и културни събития в Русия. Кабарето е поредният дом на руската бохема в драматичните години преди революцията (1917 г.) и е белязано от знака на творческото опиянение, на театрално-карнавалното, от усещането за илюзорността на света и краха на рациио и разумността, от жизнерадостно буйство пред лицето на хаоса и смъртта. Смесово натоварено е и името му – временен пристан за комедианти. Светоусетът на това време отразява и пиесата на Евреинов *Веселата смърт*, оповестила: „Вие проповядвате „свръхчовека“? Аз – свръхшутата“ (цит. по Коган 1974: 192). В нея Олга Глебова-Судейкина в ролята на Смъртта танцува пародиен *Danse Macabre*.

Модернисткото игнориране на сериозността, зрелостта, старостта и смъртта, както и осмислянето на сдвоеността Ерос-Танатос, аполоническо-дионисийско пораждат разнолики творчески стратегии. *Locus amoenus* се превръща и в *locus terribilis*, и в сценично пространство, в което се разиграва *commedia dell'arte*, а редом с Арлекин, Пиеро и Коломбина в този *theatrum mundi* неизменно стои Смъртта⁸. Светоусетът на времето, доминирано от свръхрефлексивност, автореферентност, синтетизъм, от градеж на нови и провокативни езици, чрез които се изразява духът на съвременето, е сложен и пъстр и при конципирането на теми с многовековен живот в европейската култура, сред които е и *joie de vivre*. Тя е огласена в десетки творби, носещи това заглавие, разгръща се в диапазона между *Островът на радостта* (*L'Isle joyeuse*) на Дебюси и *Островът на мъртвите* (*Die Toteninsel*) на Бьоклин, както и при разнопосочното транскрибиране на незаобиколимата (особено във френската и руската култура) тема, доминантна за рококо – *fête galante*. Цикълът на Антоан Вато *Поклонение на остров Китера* (*Le Pèlerinage à l'île de Cythère*) се превръща

⁸ А. Уилет – *Позволи да премина, Господи* (*Parce Domine*, 1884) и *Преминаване на Венера пред слънцето* (*Passage de Vénus devant le soleil*, 1885) – част от декора на кабаре „Ша ноар“; К. Сомов – *Арлекин и смърт* (1907), *Пиеро и дама* (1910), *Влюбеният Арлекин* (1912), *Арлекин и дама* (1912, 1921), *Карнавал* (1915), *Галантна сцена (в градината)* (1918); Н. Милиоти – *Пиеро и смърт* (1913); *Маскарад* (1907); *Ряженые* (1908) на Н. Сапунов („ряженые“ е обредно превъплъщение, свързано с маски и карнавални игри).

в *locus communis* на културата от Бел епок. Реплики на Вато създават десетки творци през XIX и началото на XX век. Сред тях са Нервал⁹, Готие, Бодлер с *Пътуване до Китера* (*Un Voyage à Cythère*), Верлен с *Галантни празници* (*Fêtes Galantes*), Сезан, Матис и Синяк; Дебюси в клавирните си пиеси, както и творци от Сребърния век като М. Кузмин, Г. Иванов, К. Сомов, Н. Милиоти, С. Судейкин. Особено интензивни диалозите по тази тема стават от 90-те години насетне, за да надхвърлят и кризисните години на Първата световна война и да се разгърнат от авангардистите през следващите десетилетия (Р. Делоне, П. Пикасо, М. Ернст, С. Судейкин).

Модерността с една от доминантните ѝ теми – смъртта (естетизирана, обигравана идилично, театрално, иронично, драматично, демонично), концептуализира и любовта, и *locus amoenus* през руините, самотата, смъртта. Тази тенденция, въведена в пасторален режим още със Санадзаро (*Arcadia*) и Гуерчино (*Et In Arcadia Ego*), е ясно открояема и при романтиците, при Готие, Бодлер, символистите. Опоетизирането на топосите остров, градина, парк и новото осмисляне на темата галантно общество в парка (*fête champêtre*) се движи в определен интерпретативен режим – като съзнателно цитиране и иронично репликиране на традицията, на зададени културни модели.

Още в *Пътуване до Китера* (1857) Бодлер – на свой ред в активен диалог с Нервал, преосмисля темата за щастието, любовта и идиличните островни радости през образа на бесилката (тя се появява при Нервал в *Пътуване до Китера*, 1844). Бодлеровият остров на Венера е преобърнат *locus amoenus*. Той е тъжен и черен, без миртови дръвчета, без градини с цветя. Огласен е от писъци, а в центъра му вместо статуята на богинята има бесилка с труп, открояващ се като черен кипарис на фона на небето. И картината на Сезан Пасторал (*Pastorale*, 1870) е реплика към тематичната серия на Вато и Фрагонар, посветена на острова на любовта, както и към литературните обработки на сюжета. Сезан включва всички значещи образи символи, зададени от живописната традиция по темата, изведена и в заглавието. Островът на Китера е спокоен, населен с „нимфи“ (голи жени) и „пастири“ (благородници в зряла възраст, сред които и художникът), но колоритът е мрачен, а фигурите са самотни, отчуждени, повечето обърнати с гръб към зрителя. Това е застинал идиличен свят – сянка на някогашна младост, щастие и светлина. В него не полъхва и вятър, за да задвижи платното на лодката, доплавала до острова на Китера. Този свят е раз-

⁹ Мотивът за острова на Китера при Жерар дьо Нервал присъства устойчиво в много творби – *Пътуване до Китера* (*Voyage à Cythère*, 1844), *Пътешествие из Ориента* (*Voyage en Orient*, 1851), *Анжелик* (*Angélique*, 1850 – 1853), *Силви* (*Sylvie*, 1853).

каз за изгубения Златен век, за „старостта“ на културата.

Ако статиката и меланхолното преобладават в пасторалната визия на Сезан, екстазното, динамиката, танцът са белязали други живописни образи по темата. При Тулуз-Лотрек съвременните удоволствени локуси (парижките кабарета) са свят, белязан от дионисийското, от алкохолното опиянение, от друга визия за излаз от реалното, от социално нормираното. Камерни, „затворени“ и предимно облени от електрическа светлина са тези нощни вакхически островчета в сърцето на града – сцени за новите нимфи и менади на Париж. Вакхическият танц на живота е предизвикателство към крайното, статиката, смъртта, сдвоява идеал и смърт, житейски кипеж и вцепененост, младост и старост, красиво и гротескно. А това на свой ред отново сродява модерния *locus amoenus* с *locus terribilis*.

Друга е посоката на осмисляне на темата при Пол Синяк. Картината му *Във времето на хармонията: златният век не е в миналото, той е в бъдещето* (*Au temps d'harmonie*, 1893 – 1895) звучи като слоган. Тя представя буколически ландшафт, сред който персонажите са заети и с традиционни георгически дейности, и с модерни удоволствия – спорт, съвременни танци, пленер. Онова, което ги сродява, е хармонията между човек – природа, култура – природа. Идиллични и изящни митопоетически светове в това десетилетие извайват Клод Дебюси в *Мечтане* (*Rêverie*, 1890), *Островът на радостта* (*L'Isle joyeuse*, 1903 – 1904, творба, вдъхновена от картината на Вато *Le Pèlerin age à l'île de Cythère*), *Морето* (*La Mer*, 1903 – 1905), както и Анри Матис в картини, създадени по същото време – *Разкош, покой и сладострастие* (*Luxe, Calme et Volupté*, 1904), *Пасторал* (*Pastoral*, 1905), *Щастие то да живееш* (*Le bonheur de vivre*, 1906). Визиите на Матис са инспирирани и от Вато, и от Бодлер и поетите символисти, но са светъл и хармоничен свят – свят на младост, радост и любов, ситуиран край морски бряг (в *Luxe, Calme et Volupté*), сред идилчна горска поляна (*Pastoral*), в символичен пейзаж, обединяващ предходните два (*Le bonheur de vivre*). Щастие то да живееш съчетава мотивите любов, танц, музициращ пастир/Пан, nereиди на морския бряг. Вдъхновена и от *Следобедът на един фавн* на Маларме, и от музикалната интерпретация на еклогата при Дебюси, картината „слива“ буколическо и оргиастично. Голите тела са знаци и на природното, и на културата, а композицията отправя към Златния век, към Земните градини на удоволствието, Градините на любовта (на Китера), към мечтан екзотичен рай.

В същото десетилетие и при руските модернисти се активизира интересът към тази тема, осмислена през специфичния културен универсум на Сребърния век. Реализира се при творците от „Голубая

роза“ и „Мир искусства“, в художествените светове на М. Кузмин и Г. Иванов, на А. Бенуа¹⁰, Л. Бакст, К. Сомов. Свързана е и с руския „мит за Вато“, симптоматичен за духа на fin de siècle в цяла Европа, не само за руското изкуство, органично свързано с френската култура още от XVIII век. При руските модернисти живописните светове от картините на Вато се превръщат в театрален декор, сред който бродят съвременни хора, търсещи щастието, потопени в мимолетни малки радости (petites bonheurs). Едни от тях носталгично и със светла печал обживяват своя Аркадия, играят на Дафнис и Хлоя (при Дм. Мережковски, в лириката на М. Кузмин, на Г. Иванов¹¹), дирят пристан на острова на Китера. Други са потопени в света на commedia dell'arte и илюзията за щастие е решена в ироничен режим. Идилията от живописата и литературата на рококо с цялата им смислова многопластовост се актуализират при творците от Сребърния век редом с активните диалози с Бодлер, с Верлен (ясно откроем у Георгий Иванов в сб. „Отплаване към о. Цитера“). В диалог с *Отплаване към Китера* на Вато са и картините на Константин Сомов *Островът на любовта* (1900) и *Влюбеният Арлекин* (1912), включително с разпознаваемия цитат – статуята на богинята и карнавално-сценичната любовна сцена пред нея в парка. За живописата на Сомов проникновено и обстойно пише М. Кузмин. Отбелязвайки майсторството на Сомов в стилизацията, в умелото фино и иронично цитиране на живописците от XVIII век, Кузмин откроява съществените разлики в светоусета на двете епохи и

¹⁰ Доста изследвания са посветени на въпроса за отношението на Александър Бенуа към културата на френския XVIII век и към „мита за Вато“, възроден с френските творци от XIX век. Вж. Завьялова 2019: 300 – 324. Светът на А. Вато интензивно обговарят Т. Готие (Вато, в сб. „Комедия на смъртта“, 1838), Ж. дьо Нервал, Бодлер и Верлен, Гонкур (*Философията на Вато*, 1856), О. Роден (*Изкуството*, 1911), М. Пруст (*Портрети на художници*, в сб. „Наслади и дни“, 1896).

¹¹ Първият поетически сборник на Георгий Иванов – *Отплаване към о. Цитера* (*Отплътъе на о. Цитеру*, 1911), се открива със стихотворението *Мечтателният пастир*, за да се обрамчи в епилога отново с този образ и с мотива за отплаването към идиличния островен рай, към острова на Венера:

И снова я – пастух мечтательный,
И вновь – со мною, Хлоя, ты.
Рукою верной и старательной
Сплетаю я свои мечты.

Мы – в дерзкое стремимся плаванье
И мы – смелее с каждым днем.
Судьба ведет нас к светлой гавани,
Где все горит иным огнем! (цит. по Иванов 2005)

съответно на Сомов спрямо художниците от рококо:

Ретроспективността му не е само историческа илюстрация на любимия епоха, а необходим метафизичен елемент от творчеството му, усмихваща се скука от вечното повторение, пъстро и мимолетно очарование от леки пращинки, летящи в безсмислената пустота на забравата и смъртта. Осемнадесети век, даже в самия му край, е бил по-спокоен, по-простодушен, не е вярвал без колебания и съмнения, бил е по-рационален и хладен и в идеите, и в увлеченията, и в любовта (Кузмин 2019: 103).

За същата специфична ретроспективност пише в статиите си за съвременната руска живопис и Сергей Маковски през 1909 – 1910 г. Творци като Бенуа, Сомов, Борисов-Мусатов, Судейкин и Сапунов той определя като „ретроспективни мечтатели“, заплени от красотата на отминали времена, от пищността и фриволютността на културата от времето на Луи XIV и Луи XV, от ампира, от руската приказка, от театралните декори и маските (Маковский 1999: 51 и сл.). Живописният свят на Бенуа, Судейкин и Сомов той вижда през специфичен тип ретроспективност, която внушава не само фееричното, празничното, безгрижно нежното, театралното, но и ефимерното, изкуствено до кукленост, до алегория. И Михаил Кузмин интерпретира живописиста на Сомов през сдвояването на мотивите *смърт* и *карнавал на живота*. В картините му вижда „череп, скрит под дрехи и цветя, автоматичност на любовните пози, мъртвило и кошмарност на любезни усмивки; ужасно огледало, което поднася художникът пред смеещия се празник! – Comme il est lourd tout cet amour léger!“ (Кузмин 2019: 101 – 102). Галантните пасторални сцени и арлекинадите на Сомов са белязани от фина ирония и декоративност. Този съзнателно изведен фалш носи широк спектър от значения – комедия на еротизма, куклена маскарадност на живота и на любовта, особена тревожност, стаена в театрално застиналите човешки фигури на фона на също така театрализиран пейзаж.

В драматичните за Русия години 1905 – 1907 през *fête galante* и *Островът на Венера* трайно се настанява една специфично разгръщаща се тема – арлекинада. Тя ражда и нови концепции в сценичните изкуства (в театъра и балета), и живописните визии на К. Сомов, Н. Сапунов, Н. Милиоти. Емблематична за духа на времето е картината на Сомов *Арлекин и смърт* (1907) – реплика по темата шутът пред лицето на смъртта. Тя представя „руски“ идиличен локус (парк, рамкиран с брезички), в който Смъртта руши крехките граници между идеалното идилично пространство и реалността. Творбата може да се чете и в контекста на буколическата тема в живописиста на барока и рококо, и като диалог с художествения свят на А. Блок (*Балаганчик*,

1906) и с ред други руски творби от това десетилетие. Тя е белязана от умонастроението и образността, характерни за fin de siècle, когато в цяла Европа се реактуализират с нови цели и за нови внушения персонажите и фабулите от commedia dell'arte. В това отношение е видим и диалогът между К. Сомов и А. Уилет. Уилет неслучайно е сравняван с Вато. Картините и плакатите му представят жизнерадостния маскарад на живота като карнавално шествие, водено от Смърт и Пиеро. При Сомов тези персонажи и изобразителни визии също преосмислят френската рококо живопис – А. Вато (*Арлекин и Коломбина*, ок. 1717), Ж.-Б. Патер (*Арлекин и Коломбина*, 1721/36). Те са последвани и от картини на Н. Милиоти като *Пиеро и смърт* (1913), *Вечерен празник* (1911?). В тях и тревожният образ на смъртта е приглушен от приказните паркове, екзотичните градини, силуетите на влюбени двойки. Сред емблематичните руски арлекинади са и *Победа на смъртта* (*Победа смерти*, 1907) на Ф. Сологуб, едноактната пиеса *Арлекин* (*Ниций Арлекин*, 1909) на Е. Гуро, *Веселата смърт* (*Веселая смерть*, 1909) на Н. Евреинов, *Шарфът на Коломбина* (*Шарф Коломбины*, 1910) на Вс. Майерхолд, *Грешката на Смъртта* (*Ошибка Смерти*, 1915) на В. Хлебников, картините *Арлекинада* (1915) и *Моят живот* (*Моя жизнь. Кабаре „Привал комедиантов“*, 1916) на С. Судейкин.

Показателен за руското осмисляне на този топос е и балетът *Карнавал* (Р. Шуман, 1835) в хореографското решение на Михаил Фокин от 1910 г. (балетът е представен през същата година в Берлин и Париж). За премиерата му в Петербург Андрей Левинсон пише: „първата постановка е сред шума и блясъка на масленичен маскарад, в залата, където вече се движат и веселят стотици танцуващи: Арлекинадата на сцената става на фона на маскарада в залата. [...] Още Шумановото встъпление: бурният призив към карнавален танц, празничното оживление на нетърпеливата тълпа, стремяща се към измамните радости на безумния ден, и общият необуздан порив на финалния галоп – още това встъпление създава атмосферата на пъстрота на безкрайния човешки поток, из буйните води на който за миг се появяват, за да потънат отново в него, мимолетните образи на Шумановата фантазия“ (Левинсон 1911: 38).

Пасторалният свят от френската рококо живопис е преосмислен и при Сергей Судейкин (*Гулянье, Пастораль* от 1906 г.; *Пастораль, Карусель, Венецианские куклы* от 1910 г.). В културата на Сребърния век е високочестотен локусът градина, парк, устойчиво свързан с поетиката на пасторала, а в руски контекст и с т.нар. „усадебный миф“ и многопосочното му осмисляне в началото на XX в. Мястото на пастира в този locus amoenus вече често заемат Арлекин и/или Пиеро – образи, носещи светоусета на времето, своеобразно alter ego на твореца.

Арлекин няма да е само глуповат и весел слуга, печален, дързък и остроумен галантен любовник, но и божествено/инфернално същество, шут, човек кукла, могъщ маг, чародей, вълшебник. Така го определя Майерхолд в статията си *Балаган* (1912). Зад маската на Арлекин се крият два полносни образа, както и голямо количество смислови нюанси, а публиката вижда през маската не един персонаж, а всички Арлекини, които носи в съзнанието си, цялата карнавална пъстрота и драматизъм на живота. И Евреинов осмисля образа на Арлекин по сходен начин:

Арлекин като понятие е шут – красив, дързък шут, вечно жив, идеализиран в душата на всеки човек, с главна буква Шут, който не променя позицията си дори и пред лицето на смъртта. [...] Нима тук, в този непонятен свят, където най-великото откритие на науката е само допълнително доказателство за онзи сонм от тайни, който ни обкръжава, нима тук, през цялото време, непрестанно, ежеминутно мистифицирани от неизвестен нам шут, мамени на всяка крачка от собствените ни чувства, нима можем тук към каквото и да било, включително и към смъртта, да се отнасяме сериозно! (Евреинов 1917: 18).

Сдвояването на идиличния свят със смъртта при руските модернисти е силно открито след 1905 г. Това не е само игрова артистична демонизация на *locus amoenus*, а израз на духа на времето, свързан с политическите бури в Русия. Неслучайно когато излизат *Александрийски песни* на М. Кузмин (в сп. „Весы“, 1906), Максимилиан Волошин в рецензия, поместена в същото списание през юли 1906 година, определя поезията му като лъч елинска радост в трагична Русия. Тази Русия се е променила много за няколко години. За това свидетелства и „пропастта“ между дворцовия балет *Арлекинада* (*Arlekinada. Les Millions d'Arlequin*, 1900) на Р. Дриго и М. Петипа и драматичните осмисляния на персонажите и сюжетните схеми от комедия дел арте при руските творци след 1905 г.

Театралното, карнавалното и човекът, скрит зад маски, актьорът (лицедей) стават доминантни теми през това десетилетие, превръщат се в образи за човешкото битие-в-света. Руските реплики на френската рококо визия за *joie de vivre* и фриволната карнавална игра на пастири и нимфи сред дворцови градини и паркове се превръща в драматичен разказ за лудостта и илюзорността на света. Руските символисти преосмислят и отношението индивидуално, субективно – *persona* (стр. *прѡσωπον* – *маска, лице*). „Ние искаме да проникнем *зад* маската и *зад* действието, в умопостигаемия характер на лицето, и да прозрем вътрешната му маска; но това е вече личина на Вечността – не е ли наш собствен вътрешен двойник тази духовна, безлика личина?“, пише

през 1904 година Вяч. Иванов в *Новите маски* (Иванов 1974: 78). Той съзнателно ползва „личина“ в целия ѝ спектър от значения – на маска, на притворство (измамен лик), на съзнателно избрана роля, на лице (πρόσωπον). Аналогично борави с лексемата „личина“ и Андрей Бели. В есето *Маска* (1904) той пише, че сетивността за маската и в живота, и в изкуството се усилюва в преломни исторически моменти, когато творецът се изправя пред „съдбовна граница“, вслушва се в струните на човешката душа, открива „странните лабиринти от преживявания, стаили непознатото. [...] Зад маската („личина“) на видимото сияе невидимото. Маската („личина“) слива плоскост с дълбочина“ (Белый 1904: 6 – 15).

И концепциите за нов тип театър в Русия се създават в тези драматични десетилетия. Макар и разнопосочни, всички те са свързани с идеите за „маска“, „лицедей“, отношенията живот – сцена. В статията *Балаган* (1912) Майерхолд огласява разбирането си за освободен от битоописателност и от диктата на словото театър, в който водещи са движението, пантомимата, актьорската импровизация. „Театърът на маската винаги е бил Балаган, и идеята за актьорското изкуство, основано на боготворенето на маската, жеста и движенията, е неразривно свързана с идеята на *Балагана*“ (Майерхолд 1968: 165). Театралното, условното, животът като пъстър маскарад е доминираща тема и в театъра на Евреинов от това десетилетие, и в разбирането му за човека като „театрално животно“ (по аналогия с Аристотеловото ζῷον πολιτικόν). Концепциите на Евреинов са свързани с „ретеатрализиране на театъра“ и „театрализация на живота“. Те се разгръщат след 1907 година с постановките в „Старинный театр“ и във „Веселый театр для пожилых детей“ (1909), както и в теоретични текстове (*Введение в монодраму*, 1909; *Театр как таковой*, 1912; *Театр для себя, Pro scena sua*, 1915). В статията *Театрокрация* той заявява, че човекът винаги живее не в реален свят, а във въображаем и три четвърти от своето съществуване прекарва в „измислен“ свят, че театърът е свързан с преобразяването на Аза (Евреинов 2002: 125)¹².

Маска, актьор, театрална рампа, игра (включително и на сцените на

¹² И съвременни изследователи на старогръцкия театър осмислят природата и ролята на маската в него като особен контакт с божественото, което трансформира човека, прави го друг; води до фундаментална метаморфоза, която в определен смисъл е свързана с превръщането на лицето в маска (Vemant, Vidal-Naquet 1988: 204, 381 – 382). Религиозната маска е различна от театралната маска още от Теспис насетне. В трагедията тя отваря ново пространство за въображаемостта. Обвързана е и с весели маскаради, с празнични дионисийски шествия, в които носи противоречивите отношения между природа – култура, рация – екстаз. Веселието (ритуално, театрално)

живота) са разнопосочно осмисляни от руските творци. Носят идеята за обновление в живота и в изкуството, за изразяване на уникалното, на индивидуалността, символ са и на безликото битие, и на смъртта, а също и на пъстрия трагикомичен маскарад на съвремието, чиито сцени са и европейските мегаполиси. Така вижда Максимилиан Волошин и маските на Париж (*Современный французский театр*, 1910), и „петербургските маски“ в живописца на К. Сомов (*Современные портретисты*, 1911). Цитирайки Уайлд и Сент-Бъов, Волошин разсъждава за отношението живот – театър в аналогична посока. „Създаденото на сцената преминава в живота. Типажът, утвърден на театралната сцена, се множи по булевардите и улиците. Театърът в Париж винаги е бил продавач на маски“ (Волошин 1988: 138).

В Русия тези идеи са ярко огласени и от Ларионов и Зданевич с концепцията за „нахлуването на изкуството в живота“ (*Почему мы раскрашиваемся*, 1913). „Изкуството е не само монарх, но и вестникар и декоратор. Синтезът между *декорация* и *илюстрация* е в основата на нашето оцветяване. Ние украсяваме живота и проповядваме – затова се рисуваме/гримираме“, огласява манифестът на Ларионов и Зданевич. По това време се раждат нови авангардни проекти, сред които и театърът на кубофутуристите („Будетлянин“, 1913). И живописца в това десетилетие е активно повлияна от театъра, органично свързана с него. Стилизацията, ретроспективността, изтънчената интелектуална игра с миналото и новаторското му пресътворяване в съвремието са характерни и за поети, и за художници, и за режисьори. Характерният за модерността *синтетизъм* намира израз в руското изкуство от началото на века именно в сценичните изкуства, огласен е и в списание „Аполлон“. Сцената става мястото, на което „старите“ фабули, театралните декори, костюмите, танцът, актьорската игра и музиката в органичен синтез стават израз на духа на новото време.

В периода между 1905 – 1917 година много руски творби и манифести говорят за двуликия бог Аполон-Дионис¹³. През Дионисовите хороводи и оргиастичния танц се конципират „пляска“, „хоровод“, „хороводная пляска“. Сдвоеният образ Аполон-Дионис не е само продължение на конструкта у ранния Ницше. Активно се осмислят в нови посоки етос и патос, разумно и безсъзнателно. Това огласява и първият брой на „Аполлон“ с уводната програмна статия на А. Бенуа (*В ожидании гимна Аполлону*, 1909). М. Волошин в статия за Анри

е свързано с маската и с освобождаващата стихия на смеха, със снемане на норми, с освобождаване от страха, от ужаса пред крайността и смъртта.

¹³ Темата е обстойно анализирана в монографията на В. Н. Топоров *Из истории русского аполлинизма: его золотые дни и его крушение*. Москва: ОГИ, 2004.

дъо Рение (*Аполлон и мишь*, 1911) пише за „аполоническото съновидение“ (стгр. ὄναρ, ὄνειρος – сън, съновидение; мечта, блян), метнато като покров над света на дионисийското безумие (mania); за особената специфика на театъра, свързана с поетическото преобразуване на света в „творческия сън“ на автора, с дионисийската игра на актъора и пасивното съновидение на зрителя. Волошин сродява *съновидението* и *танца* чрез общата им природа – човешкия дух, създал приказките и митовете. Актъорът преживява този тип съновидение, което е най-близо до дионисийската оргиастичност, а танцът е действен израз на това съновидение, на тази творческа игра. В списание „Маски“ през 1912 – 1913 година са публикувани доста статии по тази тема: *Сцената като съновидение (Die Bühne als Traumbild, 1903)* на Хофманстал, рецензия на Бонч-Томашевски за книгата на Евреинов *Театърът като такъв (Театр как таковой, 1912)*, в която Евреинов също сродява сън, мечта и театър. Въпреки общеевропейския фокус върху тези концепти руският културен контекст има свои специфики. Двата модуса – аполоническото и дионисийското, видени в динамично единство, присъстват по различни начини и в проект на Кандински и Хартман за музикално-сценична творба по романа на Лонг Дафнис и Хлоя (1908), и в поетическия сборник *Флейтата на Марсий* (1911) на Бенедикт Лившиц.

Преди политическите трусове да разрушат старата имперска Русия изящната двусмисленост на мотивите, свързани с Пан и играта на Ерос и Афродита, са по-различно огласени. Пример за това е романът на Лонг *Дафнис и Хлоя*, активно и многопосочно интерпретиран (включително през диалози с Буше, Фрагонар и Лорен) от много руски и западноевропейски творци: Жан-Франсоа Миле, Пиер-Огюст Кот, Жан-Леон Жером, Пюви дьо Шаван, Пиер Бонар, Павел Жуковски, В. Борисов-Мусатов, Л. Бакст, К. Сомов, Вл. Бехтеев, М. Шагал. През 1896 година Дмитрий Мережковски – първият преводач и коментатор на романа *Дафнис и Хлоя* на Лонг в Русия, анализира обстойно съвършения синтез между целомъдреното и чувственото, между детски чистото, наивното и рафинираната съблазън. Централната тема в романа на Лонг – мощта на космическия Ерос, Мережковски определя така:

Любовта е вечното детство на света, вечното веселие на Ерос [...] Любо-вта на Дафнис и Хлоя е само една от неговите безбройни игри, една от очарователните му прищявки. Малкият бог си играе с неопитните сърца на изоставените деца така, както в градината на стария Филетас заедно с пеперудите и птиците той играе с недълговечните рози и златните плодове на есента (Мережковски 1895: 11).

В първите десетилетия на XX век ведрата двусмислена игра на Пан и Ерос е придобила драматични дълбочини, а редом с това се е изместил и усетът за идилично-игровото в посока на театрално-карнавалното, в което вече звучат отчетливи трагични обертонове. С изчезването на „света от вчера“ модерният мегаполис се превръща в нов тип сцена, а театралните ѝ декори само напомнят за онзи Златен век, в който тези декори са били предназначени за друг тип празник на живота.

Модерното осмисляне на тази тема, както и на световите, създадени в културата на рококо, е свързана и с мотива за *оживелия гоблен*. Оригинални решения има при много руски творци от началото на века. Сред тях са балетът *Павилионът на Армида* (1907) на Н. Черепнин, сценографски решен от Бенуа в духа на картините на Вато, Буше и Фрагонар и с хореография в същата стилистика (на танците от XVIII век), картини на В. Борисов-Мусатов (*Гобелен*, 1901; *Водоем*, 1902; *Призраци*, 1903; *Дама у гобелена*, 1903), поетически творби на Елис (Эллис, *Гобелены*, 1912, от сб. „Арго“, създаван в периода 1905 – 1913 г.), К. Балмонт (*Гобелен*, 1914). При Елис (Лев Кобилински) мотивът за гоблена е свързан със завръщане към „гласовете на детството, на този малък изгубен Рай – към призраци, сънища и приказки, които няма да се повторят никога“, към „опиянението от странния и причудлив свят на изкуственото“; бягство „от земята и небето в изкуствен рай, в царство на Гоблени, във вечния маскарад на безсмъртните сенки“ (Эллис 1914, предисловие, 15.X. 1913).

През 1911 – 1912 година духа на Бел епок с копнежа по красота, хармония и безсмъртие отразява и балетът на Пол Дюка *Ла Пери или Цветето на безсмъртието* (*La Péri ou La Fleur d'Immortalité*) – красив поетичен разказ за обречения опит на Искандър да намери цветето на безсмъртието (тема, обиграна и от Елис в сб. „Арго“). Това е един от последните светли отблясъци на Бел епок и последната голяма музикална творба на Дюка, който след това съзнателно се оттегля от сцената.

Драматичните събития, свързани с руските революции в началото на века и с Първата световна война, слагат край на Бел епок (преживявана като нов Златен век) и на руския Сребърен век, потапят европейската култура направо в новия ѝ железен век. Тези процеси по-късно осмисля Ясперс в *За европейския дух* (1947). Изчезват контурите на „стара“ Европа, както и усещането за постижимост в отсамното на един идеален свят, някога превърнат в модел за мъдро живеене и претворяван в реалността през идилични митопоетически локуси. И макар именно в следвоенните десетилетия активно да се конструира митът за светлия лик на Бел епок, тя е драматична и многолика, пълна

със сенки, с предчувствия, с тревожно надзърване в дълбините на битието, с ярко и съзнателно театрализиране на живота, с артистична печал и дръзко афиширана несериозност (*épatage* не само спрямо буржоазното, но и спрямо сериозността, рацииото, живота и смъртта), с нови осмисляния на извечния копнеж по *joie de vivre*. Модерността отключва процеси, разгръщащи се и до наши дни. На тях са посветени много изследвания, анализиращи хипермодерните времена, съвременната култура – „едновременно нарцистична и прометеевска, сенсуалистична и здравословна, хедонистична и тревожна, индивидуалистична и хуманитарна“ (Липовецки 2015). Спектакълът, театралността, визуалното и императивното мислене за *joie de vivre* отдавна са станали важни белези на съвременната култура. Те са довели и до комерсиализацията на много културни феномени, до превеждането им на езика на масовото, на утилитарното, иначе казано, до създаването на илюзия за естетическа солидарност, видима във феномен, свързан с Бел епок – културата на забавлението и удоволствието.

Библиография

- Белый, Андрей 1904. Маска. // *Весы*, № 6, 6 – 15. [Bely, Andrey. Maska. // *Vesy*, 1904, № 6, 6 – 15.]
- Бердяев, Николай 2004. Мутные лики. Москва: Канон. [Berdyayev, N. *Mutnyye liki*. Moskva: Kanon, 2004.]
- Волошин, Максимилиан 1988. Лики творчества. Л.: Наука. [Voloshin, Maksimilian. *Liki tvorchestva*. L.: Nauka, 1988.]
- Евреинов, Николай 1917. О „Веселой смерти“. // *Искусство*, № 5-6, 17 – 18. [Evreinov, Nikolay. O „Veselay smerti“. // *Iskusstvo*, 1917, № 5-6, 17 – 18]
- Евреинов, Николай 2002. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад. [Evreinov, Nikolay. *Demon teatral'nosti*. M.; SPb.: Letniy sad, 2002.]
- Завьялова, Анна 2019.** Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века. // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. Т. 9, Вып. 2, 300 – 324. [Zav'yalova, A. Aleksandr Benua i khudozhestvennoye naslediyе Frantsii XVIII veka. // *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedeniye*. Т. 9, Вып. 2, 2019, 300 – 324.]
- Иванов, Вячеслав 1974. Новые маски. // Вяч. И. Иванов. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974, 76 – 82. [Ivanov, Vyacheslav. Novyye maski. // Vyach. I. Ivanov. *Sobraniye sochineniy*. Т. 2. Bryussel', 1974, 76 – 82.]
- Иванов, Георгий 2005. Стихотворения (Полное собрание стихотворений). СПб.: Библиотека поэта. [Ivanov, Georgiy.

- Stikhotvoreniya*. SPb: Biblioteka poeta, 2005.]
- Коган, Дора 1974. Сергей Юрьевич Судейкин: 1884 – 1946. Москва: Искусство. [Kogan, Dora. *Sergey Yur'yevich Sudeykin: 1884 – 1946*. Moskva: Iskusstvo, 1974.]
- Крандиевская-Толстая, Наталья 1977. Воспоминания. Ленинград: Лениздат. [Krandiyevskaya-Tolstaya, Natalja. *Vospominaniya*. Leningrad: Lenizdat, 1977.]
- Кузмин, Михаил 2019. Условности. Эссе об искусстве. Москва: Юрайт. [Kuzmin, Mikhail. *Uslovnosti. Esse ob iskusstve*. Moskva: Yurayt, 2019.]
- Лебедева, Татьяна 2004. Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества. Воронеж: Воронежский университет. [Lebedeva, Tatyana. *Sergey Makovskiy. Stranitsy zhizni i tvorchestva*. Voronezh: Voronezhskiy universitet, 2004.]
- Левинсон, Андрей 1911. О новом балете. // Аполлон, № 8, 30 – 49. [Levinson, Andrey. O novom balete. // *Apollon*, 1911, № 8, 30 – 49.]
- Левицкая, Людмила 2001. Маска и лицо в русском искусстве конца 19 – начала 20 веков. М., 2001 (автореферат). [Levitskaya, Lyudmila 2001. *Maska i litsa v russkom iskusstve kontsa 19 – nachala 20 vekov*. M., 2001.]
- Липовецки, Жил. Време, конзумирание и начин на живот в хипермодерните общества. - file:///C:/Users/user/Downloads/vreme-konsumirane-nachin-na-jivot%20(3).pdf (видяно на 30.01.2021) [Lipovetski, Zhil. Vreme, konsumirane i nachin na zhivot v khipermodernite obshtestva. Seen 30. 01. 2021]
- Майерхольд, Вс. 1968. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая (1891-1917). Москва: Искусство. [Mayerkhol'd, Vs. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Chast' pervaya (1891-1917)*. Moskva: Iskusstvo, 1968.]
- Маковский, Сергей 1999. Силуэты русских художников. Москва: Республика. [Makovskiy, Sergey. *Siluety russkikh khudozhnikov*. Moskva: Respublika, 1999.]
- Мережковский, Дм. 1895. О символизме „Дафниса и Хлои“. // *Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. Пер. Д. С. Мережковского*. СПб.: М. М. Ледерле, 5 – 12. [Merezhkovskiy, Dm. O simbolizme „Dafnisa i Khloi“. // *Dafnis i Khloya. Drevnegrecheskiy roman Longusa*. SPb.: M. M. Lederle, 1985, 5 – 12.]
- Николова, Дияна 2018. Экзотична еротика – европейското чуждо като другото свое. // Литературна мисъл, № 3, 58 – 98. [Nikolova, Diyana. Ekzotichna erotika – evropeiskoto chuzhdo kato drugoto svoje. // *Literaturna misal*, № 3, 2018, 58 – 98.]
- Тихвинская, Людмила 2005. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917.

- Москва: Молодая гвардия [Tikhvinskaya, Lyudmila. *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noy bogemy Serebryanogo veka: kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908 – 1917 gg.* Moskva: Molodaya gvardiya, 2005.]
- Эллис 1914. Арго. Две книги стихов и поэм. Москва: Мусагет. [Ellis. *Argo. Dve knigi stikhov i poem.* Moskva: Musaget, 1914.]
- D'Avenel, Georges 1913. *Le nivellement des jouissances.* Paris: Ernest Flammarion, 1913.
- Gautier, Théophile 1838. *Fortunio.* Paris: Desessart, 1838.
- Shattuck, Roger 1955. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I.* Vintage Books, New York, 1955.
- Vemant, Jean-Pierre and Vidal-Naquet, Pierre 1988. *Myth and Tragedy in Ancient Greece.* New York: Zone Books, 1988.