

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Кириллова Н.Б. — Роль маски в художественной культуре России эпохи Серебряного века // Культура и искусство. – 2020. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.5.32950 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32950](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32950)

## **Роль маски в художественной культуре России эпохи Серебряного века**

**Кириллова Наталья Борисовна**

доктор культурологии

профессор, кафедра культурологии и социально-культурной деятельности, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

620083, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51, оф. 416

✉ [urfo@bk.ru](mailto:urfo@bk.ru)



---

[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

### **DOI:**

10.7256/2454-0625.2020.5.32950

### **Дата направления статьи в редакцию:**

21-05-2020

### **Дата публикации:**

25-05-2020

### **Аннотация.**

Предметом анализа в статье является роль маски в художественной культуре Серебряного века как своеобразной эпохи «русского Ренессанса». Термин, введенный в обиход Н.А. Бердяевым, присутствует в содержании ряда работ философа. Объектом исследования является эпоха Серебряного века, и это определение воспринимается автором как понятие скорее мифологическое. В истории русской культуры «Золотым веком» принято считать пушкинскую эпоху, а «Серебряным веком» - период расцвета модернизма на рубеже XIX-XX веков, когда творческое обновление шло одновременно в изобразительном и сценическом искусствах, в литературе, музыке, сфере научной и общественной жизни. Цель работы – анализ динамики и взаимосвязи художественных поисков эпохи русского модерна и роли маски в этом процессе. Методология данной статьи базируется на источниках и исследованиях разных научных направлений: истории, культурологии, искусствоведения, философии, филологии. Автор, опираясь на историко-сравнительный метод и теоретические методы критического анализа, синтеза и обобщения, использует в статье синергетический (междисциплинарный) подход. Результаты исследования свидетельствуют о том, что в искусстве Серебряного века превалирует культ маски как своеобразного вызова, протеста против реальности, что

определило ее особую роль в творчестве живописцев, сценографов, поэтов-символистов и режиссеров-авангардистов, эксперименты которых были направлены на выявление новых форм взаимоотношений искусства и общества. Актуальность темы данного исследования обусловлена «переключкой» эпох: новыми тенденциями в развитии социокультурной сферы на рубеже XX-XXI веков, когда маска вошла в повседневную жизнь человека, а имидж (образ) личности становится неотъемлемой частью коммуникационного процесса.

**Ключевые слова:** художественная культура, Серебряный век, Русский Ренессанс, модернизм, культ маски, комедия дель арте, мир искусства, символизм, театральный авангард, Условный театр

## Введение

Выбрав в качестве объекта исследования культ маски в русском искусстве Серебряного века, автор статьи пробует проследить метаморфозы этого сложного, полифункционального явления, связанного «с радостью смен и перевоплощений, с веселым отрицанием тождества и однозначности, с нарушениями естественных границ» [\[1\]](#).

Изучением символики маски занимаются представители разных гуманитарных наук: историки и культурологи, антропологи и этнографы, философы и театроведы. Истоки маски – в фольклоре и мифологии разных стран. Исследователь культуры народов Евразии Б. Н. Путилов доказал, что в фольклоре элементы мифологии формируются «в ритуалах, социальных актах, обычаях и этикете, типовых ситуациях быта и т. д.» [\[2\]](#). К. Леви-Стросс изучал маску в единстве трех сторон: как материального объекта; в контексте ее связей с семантикой миров; ее социальные и религиозные характеристики [\[3\]](#).

Что касается самого термина, то можно привести следующее его определение: «Маска (от франц. *masque*) – особый предмет, который копирует лицо или надевается на него в целях изменить его или скрыть; используется в ритуалах и обрядах, в представлениях и развлечениях» [\[4\]](#). Понятие «маска» есть не только во французском, но и других языках мира: *maschera* (итал.), *maskara* (исп.). Истоки термина – в латинском *masca*, *masca* – «призрак», и арабском *maskharah* – «шут», «человек на маскараде». Маска, как отмечает П. Пави, «нарушает нормальные связи персонажа с реальностью, вводит инородное тело в процесс идентификации зрителя с исполнителем» [\[5\]](#).

Источники и литература по истории маски доказывают ее уникальность, связь с «процессом игры, включенным в человеческую деятельность», сущность которого проанализировал нидерландский исследователь Й. Хейзинга в своей знаменитой книге «*Homo ludens*» [\[6\]](#). Можно согласиться и с мнением А. В. Толшина, что маска, «родившись в недрах исполнительских форм мифологии и фольклора, несет культурный код – печать породившего ее времени и общества» [\[7\]](#). Не случайно Федор Шаляпин, живя в эмиграции, написал удивительную книгу «Маска и душа», осмысливая атмосферу навсегда ушедшей эпохи Серебряного века [\[8\]](#).

Культ маски оказался созвучным процессам модернизации социально-культурной сферы России и тем настроениям творческой интеллигенции, которые сложились на рубеже XIX-XX веков и явились важным этапом для последующей драматической истории страны.

### «Мир искусства»

Серебряный век был периодом расцвета новой архитектуры, живописи, графики, музыки, театра. Его началом, по мнению исследователей, можно считать появление свободного творческого сообщества «Мир искусства» и выход первого номера универсального художественного журнала в 1899 году [\[9\]](#).

«Мир искусства» – объединение, создание которого инициировано художником Александром Бенуа и первым антрепренером русского искусства Сергеем Дягилевым. Это сообщество аккумулировало новые тенденции в творчестве многих художников: Л. Бакста, А. Головина, А. Добужинского, М. Врубеля, Б. Кустодиева, К. Коровина, Е. Лансере, А. Борисова-Мусатова, К. Петрова-Водкина, З. Серебряковой, В. Серова, К. Сомова, С. Судейкина, Н. Рериха и др.

Одной из отличительных черт русского искусства указанного периода является увлеченность народным творчеством, балаганом, кабаре, миром кулис и превращений – этой «квинтэссенцией» игровой стихии. Тема маски, карнавала становится предметом интерпретации в живописи, литературе, театрально-музыкальном искусстве, молодой российской эстраде (достаточно вспомнить раннее творчество Александра Вертинского).

Характерно и то, что интерес русских живописцев начала XX века к сценическому искусству становится практически всеобщим. В творчестве многих представителей объединения «Мир искусства» тема маски находила свое отражение как в их картинах, так и в декорационно-театральной деятельности.

Самым «театральным» человеком, по мнению многих современников, был лидер «мирискусников» Александр Бенуа (1870-1960), художник, искусствовед, критик, который страстно любил театр, чувствовал его специфику, и поэтому в своем творчестве он не мог пройти мимо маски как символа сценического искусства [\[10\]](#). К примеру, в 1905-1906 гг. он пишет серию полотен, в которых отображены сцены, разыгрываемые актерами итальянской комедии масок XVII в. В самой известной картине «Любовная записка» на авансцене четыре персонажа разыгрывают традиционную сцену: черномазый Арлекин в пестром костюме из лоскутков и Пульчинелла в белом, с платком на голове, пытаются передать записку Влюбленной, смешными ужимками отвлекая внимание Доктора. В глубине сцены притаился Влюбленный, из-за кулис выглядывают другие персонажи. Художник погружает зрителей в атмосферу представлений комедии дель арте, где огни рамп причудливо освещают маски и лица придвинувшихся к самому краю сцены актеров, а их фигуры отбрасывают колеблющиеся тени.

Необычны по эстетике и содержанию и другие работы Бенуа из этого цикла: «Арлекиниада», «Нескромный Полишинель», «Итальянская комедия», в которых художник вступает в полемику с постылой реальностью, противопоставляя ей своеобразный и яркий мир театральных кулис.

Значительными творениями А. Бенуа как сценографа и театрального художника считаются опера Р. Вагнера «Гибель богов» (1903) и балет «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина (1907), поставленные в Мариинском театре. С 1908 года Бенуа оформлял спектакли антрепризы С. Дягилева в Париже. Его декорации, эскизы костюмов и бутафории отмечены художественной цельностью и тонким чувством стиля. В балете «Петрушка» на музыку И. Стравинского, включенном в программу Русских сезонов в Париже в 1911 году с Вацлавом Нижинским в главной роли, Бенуа выступил не только художником-декоратором, но и либреттистом.

В оформлении этого балета Бенуа соединяет мир реальный с фантастическим бытием кукол. Здесь царствовала «улица», балаганы и народное гулянье. «В этот общий чад, – комментировал сам художник в журнале «Речь», – в этот визг гармоник, топот кучеров, бряцание каруселей, говор и хохот Стравинский вставил партию своего «Петрушки». На фоне улицы, ее первобытной, довольно звероподобной души, жадной до веселья, жадной до скандала, но тупой к пониманию более утонченных ощущений, он заставляет жить и страдать своего героя – Петрушку» [\[11\]](#).

И вновь для Александра Бенуа обращение к маске связано с желанием бросить вызов реальности. Его маски – особый мир, где царит веселье, где больше света, чем тьмы, и где возможно чудо: победа над Роком, Судьбой, пусть даже после смерти, как это случилось в «Петрушке».

Говоря о декорационно-театральном творчестве «мирискусников», нельзя не упомянуть и мастерски оформленные художником Львом Бакстом балеты, также представленные в «Русских сезонах»: «Карнавал», «Клеопатра», «Шахерезада», «Призрак розы» и др. [\[12\]](#).

А в работах Константина Сомова маска – символ игры, где художник идет от шекспировского тезиса «весь мир – театр». Иначе ничем не объяснить, к примеру, уподобленную театральной сцене композицию картины «Арлекин и дама» (1912 г.). Здесь два главных персонажа расположены на переднем плане, лицом к зрителю; фигуры в глубине – второстепенные. Деревья освещены светом фейерверка, как театральными прожекторами, бассейн, часть которого видна на первом плане, напоминает оркестровую яму. Художник любит этот пестрый маскарад, где изгибающийся Арлекин в своем наряде из красных, желтых и синих лоскутков жеманно обнимает даму в роброне. У Сомова этот обманчивый мир игры и есть сама реальность.

Тема игры была заявлена им ранее и в рисунке «Арлекин и Смерть» (1907), где художник сталкивает своего героя, олицетворяющего собой лукавство и насмешку, со скелетом, кутающимся в черную с горностаем мантию. Арлекин показывает Смерти нос. Можно вспомнить еще два произведения художника, само название которых говорит о его интересе к теме маски. Это обложка для книги Александра Блока «Театр» (1907 г.) и живописное полотно «Язычок Коломбины» (1913-1915 гг.).

В данном контексте можно рассматривать и работы Сергея Судейкина, который сотрудничал с крупными театральными деятелями эпохи: С. Мамонтовым, В. Комиссаржевской, В. Мейерхольдом, А. Таировым, Н. Евреиновым. И поэтому тема маски не могла не отразиться в творчестве художника.

Обратим внимание в этой связи на известную картину «Петрушка», написанную в 1915 году. На полотне – бродячий кукольный театр и его немногочисленные зрители. Разыгрывается представление: играют куклы на маленькой сцене, играет на гармонике мужик, стучит на барабане городской в птичьей маске. Но стихия игры проникает глубже, «выражаясь в превращениях, в мистификации, в причудливом соседстве кукол, масок и живых людей» [\[13\]](#). Однако эта игра лишена гармонии и единства. Быть может, поэтому картина Судейкина вызывает скорее тревожное настроение, чем праздничное, несмотря на лубочно-яркие краски.

А в его панно, посвященном венецианскому театру, перед зрителями – некое подобие группового портрета. В центре – Смеральдина, она проста и естественна; по бокам от нее две пары: одна загримирована, другая – в масках. Они как бы пародируют, провоцируют друг друга. Сияние улыбок и глаз, взаимную перекличку, безмолвный

диалог взглядов усиливает свет, играющий на одеждах и лицах, поддерживая красноречивый разговор рук.

Приведенные примеры доказывают, что для большинства представителей «Мира искусства» уход в прошлое – в эпоху русских скоморохов, в атмосферу итальянской комедии масок – это не самоцель, а скорее вызов действительности, попытка уйти от нее в мир символов, свободы духа и творчества.

### ***Тема маски в поэзии символистов***

Новая эстетика русского искусства на рубеже XIX-XX веков, отразившаяся в живописи и в театрально-декорационном творчестве, по-своему коснулась и поэзии Серебряного века, основным направлением которой стал символизм.

Символизм (от франц. symbolisme, греч. symbolon – знак, символ), как направление в художественной культуре конца XIX – начала XX возник как форма протеста против норм буржуазного «здравомыслия», против натурализма и реализма в искусстве. Живой реальности символизм противопоставлял мир символов, видений и грез. И маска для символистов являлась этой своеобразной формой ухода и протеста.

Отметим, что повседневная жизнь поэтов-символистов также подвергалась безудержной театрализации. Они первыми вышли на подмостки сцены: авторское чтение стихов стало новым исполнительским жанром, особой формой выражения поэтической мысли. Выступления, диспуты, поэтические баталии в эпоху Серебряного века приобрели театрализованную форму. Достаточно вспомнить в этой связи богемные вечера в артистическом кафе «Бродячая собака», «литературные субботы» в театре В.Ф. Комиссаржевской, знаменитые «среды» в «Башне» В.С. Иванова и др. [\[14\]](#).

Поэт должен «выдумать себя», как считал Иннокентий Анненский. Через этот процесс прошли почти все символисты. Каждым были выбраны «свои» роли, одеты «свои» маски.

Читаем у В. Брюсова в стихотворении «И снова я, простерши руки...» (1911):

...Влеки меня, поток шумящий,

Бросай и бей о гребни скал,

Хочу тоски животворящей,

Я по отчаянью взалкал!

Ах, слишком долго, с маской строгой,

Бродил я в тесноте земной,

Я разучился жить тревогой,

Я раздружился с широтой!... [\[15\]](#)

Ситуацию, связанную с поиском поэтической маски, прокомментировал позже Максимилиан Волошин в своей книге «Лики творчества». «Россия, по сравнению с Францией, – писал он, – это страна, в которой еще очень мало развита культура масок. У нас лица обнаженнее и менее сознательны. Но зато и индивидуальность в них прочесть труднее. Русское лицо требует долгого вглядывания и изучения... Маска же составляет необходимое свойство лица. Маска – это как бы духовная одежда лица. Лицо

не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты...» [\[16\]](#).

Еще один пример. Б.М. Эйхенбаум в статье «Судьба Блока» (1921) подвел итоги творческой деятельности великого русского поэта: «Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного... слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь, и искусство, сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры... Рыцарь Прекрасной Дамы... Гамлет... Безумный прожигатель жизни... Мрачный пророк хаоса и смерти – все это было для нас последовательным, логическим развитием одной трагедии, а сам Блок ее героем. Поэзия стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а Блок – этим загримированным под самого себя актером...» [\[17\]](#).

Обратившись к поэтическому наследию кумира Серебряного века Александра Блока, несложно заметить, что в нем буквально с первого цикла «Стихов о Прекрасной Даме» (1902) появляется тема маски, которая находится в определенном диссонансе с атмосферой всего сборника. Дело в том, что современники Блока восприняли его первый цикл стихов только как мистическую молитву, утверждение Вечной женственности, потустороннего образа, выросшего из философии Владимира Соловьева.

Однако строки стихотворения «Свет в окошке шатался...» (1902) ломают традиционное восприятие ранней лирики Блока:

...Свет в окошке шатался,

В полумраке – один –

У подъезда шептался

С темнотой арлекин.

Был окутанный мглою

Бело-красный наряд.

Наверху – за стеною

Шутовской маскарад.

Там лицо укрывали

В разноцветную ложь,

Но в руке узнавали

Неизбежную дрожь.

Он - мечом деревянным

Начертал письмена.

Восхищенная странным,

Потуплялась Она.

Восхищенью не веря,

С темнотою – один –

У задумчивой двери

Хохотал арлекин... [\[18\]](#)

Высокий смысл миссии Прекрасной Дамы, с первых строф буквально уничтожаясь глаголами «шатался», «шептался», здесь оказывается результатом исканий и предначертаний ее поклонника. Причем, «он» пишет свои «письмена» деревянным, бутафорским мечом; «она» является частью «шutowского маскарада». Обрамляет сюжет образ Арлекина, появляющегося в первой и финальной строфах. Арлекин, хохочущий в подъезде городского дома, так или иначе связывает Прекрасную Даму с городом, реальной жизнью, а все стихотворение пронизано иронией поэта.

Блоковский цикл «Распутья» (1902-1904) – уже другое мироощущение, это скорее тревожное предчувствие надвигающихся событий:

...Я был весь в пестрых лоскутьях,

Белый, красный, в безобразной маске.

Хохотал и кривлялся на распутьях,

И рассказывал шуточные сказки...

Кто-то долго, бессмысленно смеялся,

И кому-то становилось больно.

И когда я внезапно сбивался,

Из толпы кричали: «Довольно»!.. [\[19\]](#)

Приведенные строки свидетельствуют об одиночестве, непонятости, ненужности не только сверхъестественно-возвышенной любви, но и простого, обычного человеческого чувства. В цикле «Распутья» появляются новые маски-образы: «двойник», «черный человек», который гасит фонарики в городе. Своим двойником Блок называет все того же Арлекина:

...Вот моя песня – тебе, Коломбина.

Это – угрюмых созвездий печать:

Только в наряде шута – Арлекина

Песни такие умею слагать.

Двое – мы тащимся вдоль по базару,

Оба – в звенящем наряде шutow.

Эй, полюбуйте на глупую пару,

Слушайте звон удалых бубенцов!... [\[20\]](#)

С одной стороны, «балаганная» театральность Блока иронична по отношению к мистическим сюжетам символистов, с другой – содержание полно драматического

смысла, а его герои, к каковым Блок относит и себя, являются носителями подлинных чувств.

На редкость продуктивными для Блока были 1905-1906 гг., когда он создал стихотворение и пьесу «Балаганчик», а также стихотворение и пьесу «Незнакомка», в которых высокое чувство становится не только одним из элементов «театрализации» жизни, но и трагическим эпизодом общей городской панорамы.

«Незнакомка» входит в цикл «Город», большая часть стихотворений которого вполне реалистична. Да и в содержании «Незнакомки» много примет реального мира:

...По вечерам над ресторанами

Горячий воздух дик и глух,

И правит окриками пьяными

Весенний и тлетворный дух

Вдали, над пылью переулочной,

Над скукой загородных дач,

Чуть золотится крендель булочной

И раздается детский плач... [\[21\]](#)

Однако в эту атмосферу «достоверности» вечера у озера, пьяную сутолоку вокзального ресторанчика, где «пьяницы с глазами кроликов «In vino veritas!» кричат», вторгается видение прекрасной Незнакомки. Так на контрасте обыденного и идеального, пошлого и прекрасного выстраивается композиция данного стихотворения.

Облик блоковской Незнакомки резко отличается от образа Прекрасной дамы, это не идеал, а скорее маска сказочно отрешенной красоты, ирреальности, иллюзии:

...И веют древними поверьями

Ее упругие шелка.

И шляпа с траурными перьями,

И в кольцах узкая рука...

И странной близостью закованный,

Смотрю за темную вуаль,

И вижу берег очарованный

И очарованную даль...

И перья страуса склоненные

В моем качаются мозгу,

И очи, синие, бездонные,

Цветут на дальнем берегу... [\[22\]](#)

От стихотворения «Незнакомка» – прямой путь к еще двум известным циклам стихов А. Блока «Снежная маска» (1907) и «Кармен» (1914). «Снежная маска» появилась под влиянием страсти поэта к актрисе театра В. Ф. Комиссаржевской – Натальи Николаевны Волоховой. Здесь отражены впечатления костюмированного вечера в театре Комиссаржевской, – так называемого «бумажного бала», где дамы были в маскарадных костюмах, сделанных из бумаги... «Снежная маска» вышла отдельной, изящно оформленной книжкой с фронтисписом работы Льва Бакста, на котором были изображены снежная ночь, темное небо в россыпях звезд и поэт, устремившийся за стройной женщиной в белой маске... [23]. Волоховой посвящен и цикл «Фаина», и многие стихотворения 1907 года.

А цикл «Кармен» посвящен оперной певице театра Музыкальной драмы Любви Александровне Андреевой-Дельмас, с которой у Блока был бурный роман, продолжавшийся в течение 1914-1915 годов [24].

Что касается драматургии А. Блока, то она, особенно пьеса «Балаганчик» (1906), сыграла колоссальную роль в реформировании русского сценического искусства эпохи Серебряного века и появлении театрального авангарда.

### **Роль маски в концепции «условного театра» В. Э. Мейерхольда**

Увлечение комедией дель арте было настолько серьезным и устойчивым в культуре Серебряного века, что постепенно итальянские маски завоевали и подмостки российских театров.

Среди режиссеров-новаторов эпохи, наряду с Н. Н. Евреиновым, А. Я. Таировым, Е. Б. Вахтанговым, особое место занимает ученик К. С. Станиславского Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940), эксперименты которого вскоре станут известны во всем театральном мире.

С игровой стихией масок Мейерхольд впервые соприкоснулся в 1906 году, прочитав «Балаганчик» А. Блока. Что его привлекло в этой странной пьесе поэта? Прежде всего, гротескное мироощущение, дерзкое и откровенное обнажение театральной условности. Отметим, что впервые об идеях «условного театра» он упомянул в период своей работы в студии МХТ, известной как «Студия на Поварской». А природу театральной маски Мейерхольд в полной мере ощутил, работая режиссером в театре Комиссаржевской, поняв, что с ее помощью можно «покорить сценическую условность».

Маски итальянского народного театра одарили режиссера всем многообразием творческих возможностей. Речь шла о силе жеста и выразительности пластики. Именно на движении, на резкой смене ритма, на ироническом осмыслении происходящего был построен «Балаганчик», в котором Блок раскрыл идею двойственности реальной жизни. Видимый, окружающий человека мир пошл и ложен. Поэтому все обманчиво и противоположно: обычные люди – марионетки, а кукольные персонажи наделены подлинно человеческими чувствами.

Спектакль В. Мейерхольда, как вспоминает его участница – актриса В. Веригина, начинался с откровенно пародийной сцены: за длинным столом, покрытым черным сукном, восседали мистики, так что публике видны были только головы, плечи и руки. Входила Коломбина, завидев которую, мистики возвещали, что пришла Смерть, на что Пьеро возражал: «Господа! Вы ошибаетесь, это Коломбина! Это – моя невеста!»

В конце сцены из-под стола выскакивал Арлекин. Разыгрывалась небольшая

«арлекиада» – почти бессловесная пантомима на тему традиционного любовного треугольника комедии масок. Завершалась она тем, что Коломбину уводил Арлекин, а покинутый Пьеро (его играл сам Мейерхольд) оставался лежать на полу, как сломанная кукла.

Рассерженный Автор выскакивал на авансцену и кричал, что его исказили, что он писал не для балагана. Автора за фалды утаскивали прочь со сцены, и начинался бал, в процессе которого на сцене кружилась вереница масок.

Постепенно стихия бала затихала, маски отступали в глубину сцены. В окне возникала Коломбина, вся в белом, теперь уже и впрямь в облике Смерти. Пьеро, как замороженный, направлялся к ней. В последний раз выбегал на сцену Автор, тщетно пытаясь соединить руки влюбленных.

Но раздавались мрачные звуки барабана. Коломбина и Автор исчезали. Пьеро падал навзничь на край рамп. За его спиной опускался занавес, расписанный Л. Бакстом. Пьеро приподнимался, смотрел на публику в упор и произносил свой короткий монолог, завершавшийся словами: «Мне очень грустно. А вам смешно?...» И вынув из кармана дудочку, начинал наигрывать наивную мелодию... [25]. Очарованию этого гротескно-поэтического спектакля, с его мечтой о прекрасной любви и пошлостью маскарада жизни, немало способствовали его оформление (художник Николай Сапунов) и музыка Михаила Кузмина.

Следующей работой Мейерхольда стала пантомима «Шарф Коломбины» драматурга Артура Шницлера, где «эстетические открытия “Балаганчика” зазвучали в собранном, синтетическом виде, а прозрения и предощущения 1906 года обрели стройность системы» [26]. Поставлен спектакль был в 1910 году на сцене «Дома интермедий», который стал первой попыткой создания русского кабаре – одной из главных площадок мейерхольдовской революции в театре. Организатором, вдохновителем и главным режиссером «Дома интермедий» был Доктор Дапертутто (псевдоним Мейерхольда).

Шницлер поместил традиционных итальянских персонажей – Арлекина, Коломбину и Пьеро – в сюжетную канву современной мелодрамы, чтобы подчеркнуть их «вселенский» характер. Мейерхольд же воспринял пьесу как повод возобновить блоковский «Балаганчик» и вместо отвлеченных «вневременных» образов ввел в действие балаганные маски со всеми их шутовскими выходками. То есть он «абсолютно отказался от внешней «взаправдошности» шницлеровского опуса и решил трактовку персонажей «Шарфа Коломбины» в духе гофмановской фантастики» [27].

Фабула пантомимы проста, но в ней высвечивается второй план, символический. Обнаруживается, что образы дробятся, обрастают двойниками. Так Коломбина – далеко не здравомыслящая простушка площадного балагана. Ее душа в сомнении. Природная прагматичность диктует ей предпочесть Арлекина, а душа влечет к Пьеро. Эта раздвоенность Коломбины стала доминантой трагического треугольника.

Пьеро – поэт, непонятый толпой, но замороженный смертью. Коломбина, сбежавшая со свадьбы с Арлекино и внезапно появившаяся в комнате Пьеро, в белом наряде невесты, с венчальным шарфом, оказывается предвестницей смерти. Арлекин, третий участник драматической истории, – антипод Пьеро, воплощение грубой, витальной силы и потому несущий гибель.

Мейерхольд усилил роли второстепенных персонажей – родителей, слуг, гостей. Николай Сапунов, художник спектакля, создал им грим и костюмы в виде гротескных масок,

жутковатых «дурацких рож». Режиссер определил жанр спектакля «Шарф Коломбины» как «трагический балаган». «Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен, – пишет Л.И. Тихвинская, – был передан с мучительной страстностью и напряжением, а двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивающей с толку силой» [\[28\]](#).

Следует отметить, что Мейерхольд серьезно исследовал искусство балагана, которому посвящен один из интересных разделов его книги «О театре» (1913). «Балаган» – название и его статьи, написанной совместно с критиком Юрием Бонди для второго номера своего знаменитого журнала «Любовь к трем апельсинам». «Балаган вечен, – утверждал Мейерхольд, – Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму» [\[29\]](#).

Изучению техники сценических масок, ее творческому применению в современном театре Мейерхольд отдал много лет своей режиссерской и педагогической деятельности. По его мнению, маска есть символ театра. Ограниченность ее возможностей только кажущаяся. Вот почему маска как важнейший элемент «нового» сценического языка в театральной системе Мейерхольда – это явление в высшей степени многозначное.

В этой связи следует обратить особое внимание на спектакль, где мотив маски обрел по-настоящему философский, глубокий смысл. Это «Маскарад» (1917) – один из самых знаменитых спектаклей Александринского театра, в котором Мейерхольд интерпретирует драму М. Ю. Лермонтова. «Маскарад» был поставлен уже после триумфального успеха мейерхольдовских спектаклей на сцене Александринки и Мариинского театра: «Дон Жуан» Мольера, «Стойкий принц» Кальдерона, «Пигмалион» Б. Шоу, «Гроза» А. Островского и других. Работая в императорских театрах столицы, Мейерхольд вслед за Николаем Евреиновым (столь же яркой личностью в истории русского сценического искусства) ставит перед собой задачу – возродить формы классического театра, обогащая сцену изобретательными и эффектными приемами, используя совершенство движения, изысканность цвета и освещения. В таком ключе был поставлен и лермонтовский «Маскарад».

«Роскошь этого спектакля, – писал Н. Евреинов, – превосходила все виденное до тех пор на сценах Императорских театров. Работы по постановке «Маскарада» заняли свыше четырех лет. Одно декоративное «вступление» к картинам этого спектакля потребовало пяти занавесов: черно-красный – для сцены карточной игры, разрезной – для второй картины, бело-розово-зеленый – для сцены бала, тюлевый, кружевной – для спальни Нины и траурный – для последней картины. Бьющая в глаза роскошь этой постановки заставила некоторых критиков определить данный спектакль как «яркое выражение царского режима» [\[30\]](#).

Само начало спектакля, как отмечали современники, когда перед зрителями открывался зловещий интерьер игорного дома (художник Александр Головин), воспринималось как тревожное предчувствие (отметим, что премьера состоялась 25 февраля 1917 года, когда Февральская революция шла уже полным ходом, и на петроградских улицах стреляли). Красно-лилово-черные ширмы сжимали пространство сцены. Справа от ее центра за стеклом, накрытым зеленым сукном, сидели и стояли игроки. Их обволакивали клубы табачного дыма. О сценографии «Маскарада» писали многие критики и историки театра. В классику сценической культуры вошли и эскизы декораций, костюмов. После зловещего начала действие ввергалось в яркую и многоцветную карнавальную стихию. Под музыку композитора А. Глазунова сквозь прорези светло-зеленого с розовым

занавеса то тут, то там выглядывали веселые маски, которые выскальзывали на авансцену, и на каждое их прикосновение к занавесу бубенчики отвечали мягким серебристым звоном. Перед зрителями разыгрывалась изящная пантомима маскарадного действия. Казалось, что на сцене – тысячи масок.

Этот маскарад прерывался появлением Неизвестного. На нем было черное домино, белая, жуткая маска с птичьим клювом, из-под которой спускалось длинное черное кружево. Эта страшная фигура, найденная постановщиками среди масок старинного венецианского карнавала, выходила на подмости сцены, обладая какой-то гипнотической силой. Неизвестный подходил к Арбенину (актер Ю.М. Юрьев) и произносил: «Несчастье с Вами будет в эту ночь!...» Зловещая фраза раздавалась посреди остановившегося маскарада, прекратившегося движения, умолкшей музыки. Вся сцена была в этот миг мертва и безгласна [\[31\]](#).

Кульминацией спектакля был бал. Под звуки «вальса-фантазии» М. Глинки почти все присутствующие уносились в танце, опускался занавес, оставляя на авансцене Арбенина и Нину. Арбенин подавал Нине блюдо с отравленным мороженым.

А в следующей сцене сквозь кружевной прозрачный белый занавес была видна спальня Нины, убранная голубыми кружевами. Здесь, в этой комнате, притаилась смерть. Перед впавшим в отчаяние Арбениным вновь появлялся Неизвестный, слова которого добивали убийцу, повергая его в безумие:

...Казнит злодея провиденье!

Невинная погибла – жаль!

Но здесь ждала ее печаль,

А в небесах – спасенье!..

В финале спектакля фигура Арбенина, ранее привлекавшая своей статностью, была распростерта на полу. Жуткое, надрывающее душу пение хора за сценой было подобно отходной всему державному миру. Опускался еще один, последний черный тюлевый занавес с нашитым посреди большим траурным венком.

В этом последнем, предреволюционном спектакле Мейерхольда маски, которые сопровождали все его творчество, наполнились новым смыслом. Здесь, как отметил позже советский критик К. Л. Рудницкий, «призрачностью оказывалась сама реальность, а взгляд на нее режиссера был жестким и трезвым» [\[32\]](#). Маска постепенно становится для Мейерхольда системой отображения социального характера на сцене.

Значение этого открытия для постоктябрьского творчества Мейерхольда трудно переоценить, так как все спектакли его ГостИМа 1920-х – 1930-х годов («Мистерия-буфф», «Мандат», «Лес», «Ревизор», «Горе уму», «Баня», «Клоп» и др.) строились с учетом именно такого понимания маски.

Однако театр социальной маски Всеволода Мейерхольда, как и его зарубежных последователей – Бертольда Брехта и Луиджи Пиранделло, – это те художественные явления, которые принадлежат уже другому историко-культурному периоду.

### **Вместо заключения**

Подводя итоги исследования, можно отметить, что в эпоху Серебряного века русская художественная культура действительно пережила Ренессанс, Возрождение, который

для Италии наступил в конце XIV – начале XV веков, во Франции – в XVI-XVII веках, а в России – на рубеже XIX-XX веков, когда начиналась эра новых социальных идей. Это время открыло всему миру ту культуру России, которая родилась как синтез памяти прошлого и творческие поиски настоящего. Для нашей страны указанный период оказался и прекрасным, и трагическим одновременно. Как метафорически заметила Паола Волкова: «Хорошим стилем русского Ренессанса стала богемность карнавала, обернувшись трагедией, слезами, упавшими с лиц масками» [\[33\]](#).

Однако неповторимую атмосферу русского искусства Серебряного века мы каждый раз открываем заново, обогащая тем самым не только современную отечественную, но и мировую художественную культуру.

## Библиография

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Эксмо. 2015. С. 58-59.
2. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Петербургское востоковедение. 2003. С. 59.
3. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика. 2000. 399 с.
4. Историческая культурология / Отв. ред. Э.А. Шулёпова. М.: Академический проект, 2015. С. 384.
5. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс. 1991. С. 171.
6. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, 2019. 400 с.
7. Толшин А.В. Маска, я тебя знаю. 2-е изд. СПб.: Петрополис, 2015. С. 7.
8. Шаляпин Ф. Маска и душа. СПб.: Азбука классики, 2010. 352 с.
9. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 6. Ч. 2. М.: Зебра Е, Мелихово, Хорошая книга, 2015. С. 147.
10. Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура. Л.: Художник РСФСР, 1989. 480 с.
11. Бенуа А. Художественные письма. 1908-1917. Газета «Речь». Петербург. В 3-х т.т. Т.1: 1908-1910. СПб.: Сад искусств, 2006. 608 с.
12. Голынец С. Лев Самойлович Бакст. Графика. Живопись. Театр. М.: ООО «Букс-МАрт, 2017. 408 с.
13. Коган Д.З. Сергей Юрьевич Судейкин. М.: Искусство, 1974. С. 94.
14. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 6. Ч. 2. М.: Зебра Е, Мелихово, Хорошая книга, 2015. С. 147-151.
15. Брюсов В.Я. Сочинения в 2-х т.т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Сост. А. Козловский. М.: Худ. литературы, 1987. С. 275.
16. Волошин М. Лики творчества. СПб.: Наука, 1988. С. 403.
17. Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 353-365.
18. Блок А. Свет в окошке шатался... // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 95.
19. Блок А. Я был весь в пестрых лоскутках... // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 122.
20. Блок А. Вот моя песня – тебе, Коломбина... // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 125.
21. Блок А. Незнакомка // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная

- литература, 1968. С. 261.
22. Блок А. Незнакомка // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 262-263.
  23. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 780-781.
  24. Орлов В. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1978. С. 306-307.
  25. Веригина В. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. Сб. / Редактор-составитель Л.Д. Вендровская. М. : ВТО, 1967. С. 31-60.
  26. Щербаков В. По обе стороны маски // Театр. 1990. № 1 . С. 61.
  27. Щербаков В. По обе стороны маски // Театр. 1990. № 1 . С. 64.
  28. Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр в России, 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 123.
  29. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / Ред.-сост. А.В. Февральский. Ч. 1. М.: Искусство, 1968 . С. 223.
  30. Евреинов Н. История русского театра. М.: Эксмо, 2019. С. 344.
  31. Встречи с Мейерхольдом. Сб. / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 111-112.
  32. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Искусство, 1969. С. 225.
  33. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 6. Ч. 2. М.: Зебра Е, Мелихово, Хорошая книга, 2015. С. 149.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования (как и иные элементы «научности») обозначен дважды: первый раз в общей экспозиции (с существом излагаемого не связанным никак), во второй — далее, при погружении в «характеры и образы» Серебряного века. Во введении, в частности, сообщается, что: «Истоки маски – в фольклоре и мифологии разных стран (?)». Исследователь культуры народов Евразии Б. Н. Путилов доказал (?), что в фольклоре элементы мифологии формируются «в ритуалах, социальных актах, обычаях и этикете, типовых ситуациях быта и т. д.» [2]. (очевидно, это доказательство, с точки зрения автора, представляет для «исследования культуры народов» безусловную ценность; ну, допустим (при всей сумбурности «доказательства» и невнятности высказываний); но при чем здесь, пардон, маска?) К. Леви-Стросс изучал маску в единстве трех сторон (изучал в единстве трех сторон?): как материального объекта (? то есть как материальный объект?); в контексте ее связей с семантикой миров (?); ее социальные и религиозные характеристики [3]. » И каковы же итоги этого изучения? Очевидно, для последующего изложения ценность не представляющие. Формализм в подходе к введению и «теории» симптоматичен; покончив с «обязательной» частью, автор не будет отвлекать внимание читателя подобной чепухой, прямо излагая более интригующие и забавные вещи. Методология исследования, тем самым, подменена весьма распространенными ныне «картинками с выставки», иными словами, написана в манере эссе, играющем на грани научного исследования - и в таковое. Актуальность работы разделяет упомянутую двойственность. Она, с одной стороны, не определяется автором сколько-то ясно; косвенные указания также дwoятся, соответствуя «общему» взгляду введения и далее — конкретным образам. В общем же виде: «Источники и литература по истории маски

доказывают ее уникальность (уникальность в сравнении с чем?), связь с «процессом игры, включенным в человеческую деятельность», сущность которого проанализировал нидерландский исследователь Й. Хейзинга в своей знаменитой книге «Homo ludens» [6]. Можно согласиться и с мнением А. В. Толшина (приняв позицию Хейзинга относительно «связи с процессом игры?»), что маска, «родившись в недрах исполнительских форм мифологии и фольклора, несет культурный код – печать породившего ее времени и общества» [7]. Не случайно Федор Шалапин, живя в эмиграции (так что именно не случайно? То, что он написал такую книгу? Что написал в эмиграции? Что, поскольку маска «несет культурный код», книгу нельзя было не написать?), написал удивительную книгу «Маска и душа», осмысливая атмосферу навсегда ушедшей эпохи Серебряного века [8]. » Научная новизна определима с не меньшим трудом. В заключении автор присоединяется к высказыванию Паолы Волковой, не считая нужным как-то его откорректировать или дополнить. Проблема исследования также не прописана; можно ориентироваться на отдельные оговорки, например: «Кульм маски оказался созвучным процессам модернизации социально-культурной сферы России (неплохо было бы это как-то расшифровать) и тем настроениям творческой интеллигенции, которые сложились на рубеже XIX-XX веков и явились важным этапом для последующей драматической истории страны. » Серьезно? Но это увязывание «всего со всем» чрезмерно претенциозно. Тем не менее. Автор усматривает проблему, очевидно, именно в этом. Стиль, структура, содержание. Общая характеристика стиля уже сообщена читателю. Здесь следует добавить, что, избавившись от обязывающей научной оболочки, автор сразу же чувствует себя значительно свободнее, и созданные им картины на самом деле поучительны и в общем воссоздают определенную атмосферу. И если не ставит заранее неких недостижимых целей (научной строгости), то атмосфера эта и достаточно реалистично воссоздана, и неплохо прописана. Кое-какие замечания по мере чтения, разумеется, возникают. Приведем некоторые: «Художник погружает зрителей в атмосферу представлений комедии дель арте, где огни рампы причудливо освещают маски и лица придвинувшихся к самому краю сцены актеров, а их фигуры отбрасывают колеблющиеся тени. Необычны по эстетике и содержанию и другие работы Бенуа из этого цикла: «Арлекиниада», «Нескромный Полишинель», «Итальянская комедия», в которых художник вступает в полемику с постылой реальностью, противопоставляя ей своеобразный и яркий мир театральных кулис.» Опять-таки, художественно убедительно. Иное дело, что эта «полемика с постылой реальностью» чрезмерно бедно характеризует творчество Бенуа; в конечном счете, подобная характеристика применима ко всякому и в том числе реалистическому художнику — и уж, разумеется, ничего не добавляет она к судьбе маски и карнавальной традиции. «И вновь для Александра Бенуа обращение к маске связано с желанием бросить вызов реальности. Его маски – особый мир, где царит веселье, где больше света, чем тьмы, и где возможно чудо: победа над Роком, Судьбой, пусть даже после смерти, как это случилось в «Петрушке». » Ну, опять таки, неплохо сказано; очевидно, то же можно сказать относительно камланий шамана за двадцать тысяч лет до настоящего момента, но все же... «А в работах Константина Сомова маска – символ игры, где художник идет от шекспировского тезиса «весь мир – театр» (идти от шекспировского тезиса — это яркий образ). Иначе ничем не объяснить (то есть это «хождение от образа» — объяснение?), к примеру, уподобленную театральной сцене композицию картины «Арлекин и дама» (1912 г.). Здесь два главных персонажа расположены на переднем плане, лицом к зрителю; фигуры в глубине – второстепенные. Деревья освещены светом фейерверка, как театральными прожекторами, бассейн, часть которого видна на первом плане, напоминает оркестровую яму. » Далее автор углубляется в описание. Общий смысл проводимой аналитики (если это аналитика), как обычно, не ясен. «Обратим внимание в этой связи

на известную картину «Петрушка», написанную в 1915 году. На полотне – бродячий кукольный театр и его немногочисленные зрители. Разыгрывается представление: играют куклы на маленькой сцене, играет на гармонике мужик, стучит на барабане городской в птичьей маске. Но стихия игры проникает глубже, «выражаясь в превращениях, в мистификации, в причудливом соседстве кукол, масок и живых людей» [13]. Однако эта игра лишена гармонии и единства. » Вот ведь беда. Очевидно, игра должна эту «гармонию» воплощать? Но здесь, скорее, складывается ощущение того, что автор просто набирает ряд все тех же картинок, и всякому появлению на сцене/картине «маски» придается некая значимость. Читаем у В. Брюсова в стихотворении «И снова я, простерши руки...» (1911): ...Влеку меня, поток шумящий,/ Бросай и бей о гребни скал,/ Хочу тоски животворящей,/ Я по отчаянью взалкал!/ Ах, слишком долго, с маской строгой,/ Бродил я в тесноте земной,/ Я разучился жить тревогой,/ Я раздружился с широтой!... [15]». Прекрасные строки! Но при чем здесь, воля ваша, «маска»? Усиливается впечатление того, что в бой пускается все, как-то связанное с предметом. «Высокий смысл миссии Прекрасной Дамы, с первых строф буквально уничтожаясь глаголами «шатался», «шептался», здесь оказывается результатом исканий и предначертаний ее поклонника. Причем, «он» пишет свои «письмена» деревянным, бутафорским мечом; «она» является частью «шутовского маскарада». Обрамляет сюжет образ Арлекина, появляющегося в первой и финальной строфах. Арлекин, хохочущий в подъезде городского дома, так или иначе связывает Прекрасную Даму с городом, реальной жизнью, а все стихотворение пронизано иронией поэта. » И что? О чем должно сообщить читателю это «связывание Дамы с городом», как равно и «пронизывание стихотворения иронией поэта»? Непонятно совершенно. «Однако в эту атмосферу «достоверности» вечера у озера, пьяную сутолоку вокзального ресторанчика, где «пьяницы с глазами кроликов «In vino veritas!» кричат», вторгается видение прекрасной Незнакомки. Так на контрасте обыденного и идеального, пошлого и прекрасного выстраивается композиция данного стихотворения. » Тут уже не удастся притянуть «маску» даже формально. Но это ничего, и автор пускается в искусствоведческий анализ. И вот, оказывается, как ранее смысл поэтики рождался в свете столкновения с реальностью Прекрасной Дамы, так теперь он возникает вследствие противоположного противопоставления ей (реальности) Незнакомки! В дело идет буквально все — не совсем ясно, правда, как это связано с заявленным предметом. Библиография включает 33 источника и адекватна теме. Выводы, интерес читательской аудитории. Пару слов о «выводах» самого автора. В свете сказанного у читателя вряд ли вызовет удивление то, что таковые (выводы) отсутствуют. Жанр эссе не очень их чествует. На их месте значится «Вместо заключения». Что ж, ознакомимся. „Подводя итоги исследования, можно отметить, что в эпоху Серебряного века русская художественная культура действительно пережила Ренессанс, Возрождение, который (которые?) для Италии наступил в конце XIV – начале XV веков, во Франции – в XVI-XVII веках, а в России – на рубеже XIX-XX веков, когда начиналась эра новых социальных идей (весьма многозначительное заключение, ничем не подтвержденное). Это время открыло всему миру ту культуру России, которая родилась как синтез памяти прошлого и творческие поиски настоящего (это здесь к чему? Как связано с текстом?). Для нашей страны указанный период оказался и прекрасным, и трагическим одновременно (помнится что-то относительно «важного этапа для последующей драматической истории страны»; какая уж тут «роль маски», на фоне таких-то свершений!). Как метафорически (!) заметила Паола Волкова: «Хорошим стилем русского Ренессанса стала богемность карнавала, обернувшись трагедией, слезами, упавшими с лиц масками» [33]. ??? Сентенции уважаемой П. Волковой сами по себе нуждаются в пространных комментариях; значимо, видимо, очередное упоминание

маски. Однако неповторимую атмосферу русского искусства Серебряного века мы каждый раз открываем заново, обогащая тем самым не только современную отечественную, но и мировую художественную культуру.» !!! Ни много, ни мало. Что же, «мы» молодцы! Заключение: работа в целом отвечает требованиям, предъявляемым к научному изложению, и рекомендована к публикации.