
УДК 821.161.1

Осьмухина Ольга Юрьевна,
доктор филологических наук, профессор,
МГУ им. Н. П. Огарева (Саранск);
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Email: osmukhina@inox.ru

Авторская маска в «русском» контексте экспериментов декаданса¹

Статья посвящена осмыслению феномена маски в литературно-эстетических экспериментах Серебряного века. Установлено, что маска в символистской традиции становится своеобразным символом раздвоенного сознания. «Лицо» художника предполагало изначальную двойственность и пыталось обрести цельность именно через смену идентичности, использование маски.

Ключевые слова: декаданс, символизм, Серебряный века, феномен маски, мистификация.

Osmukhina Olga Yurievna,
Doctor of Philology, Professor,
National Research Ogarev Mordovia State University (Saransk);
Russian Christian Academy for Humanities
named after Fyodor Dostoevsky (Saint Petersburg)
Email: osmukhina@inox.ru

Author's Mask in the "Russian" Context of Decadence Experiments

The article explores the phenomenon of the mask in the literary and aesthetic experiments of the Silver Age. It is established that the mask in the Symbolist tradition becomes a peculiar symbol of divided consciousness. The artist's "face" implied an inherent duality and sought to achieve wholeness precisely through changing identity and the use of masks.

Keywords: Decadence, symbolism, Silver Age, phenomenon of the mask, mystification.

Сущностью декадентского мировоззрения, его важнейшими и основополагающими категориями являются не только интеллектуальный критицизм, нигилизм, экзистенциальный страх разъединения части и целого, идея неприятия мира реального, но прежде всего «ультра-субъективизм», крайний индивидуализм, который, органично сочетая черты

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-18-00764, <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

ренессансного и романтического индивидуализма, наполняется эсхатологическим содержанием и характерными для эпохи *fin de siècle* скепсисом, безнадежностью, достигая в наиболее ярких своих проявлениях солипсизма с последующим предельным самовыражением, попыткой обособления в творчестве «я» от «не-я». В ценностном ряду декадентской этики, как известно, построенной на антиномиях и парадоксах утраты — обретения, старого — нового, хаоса — порядка, любви — смерти и т. д., сосуществуют красота смерти и увядания; недостижимая и распадающаяся на множество индивидуальных «правд» истина, добро, связанное не с жизнью, но со смертью. Переход декаданта из «духа времени» непосредственно в литературный факт ознаменован активным структурированием вокруг идеи приятия смерти как пути к истинному наслаждению мотивов пессимизма, отчаяния, суицида, мистицизма, «двойного бытия».

Именно мотив «двойного бытия», одновременного существования в идеальной и действительной реальностях, соответствующих друг другу и взаимосвязанных, но вместе с тем — автономных при мнимости кажущегося тождества, тема двойственности личности с ее «внутренним» и «внешним» «я», где средством самоидентификации своего «я-бытия» становится маска-личина, оказываются основополагающими для эстетических экспериментов русского символизма. Заметим, что, по нашему мнению, взаимоотождествление декаданта и символизма вполне допустимо, прежде всего по хорошо известным социально-бытовым причинам, на что указывали и непосредственные участники эстетических экспериментов начала XX столетия: «Декадентство, упадничество — понятие относительное. <...> это искусство само по себе никаким упадком по отношению к прошлому не было. Но те грехи, которые выросли и развились внутри самого символизма, — были по отношению к нему декадентством, упадком. Символизм, кажется, родился с этой отравой в крови. В разной степени она бродила во всех людях символизма. В известной степени <...> каждый был декадентом» [11, с. 11].

Постоянное присутствие маски в символистском художественном дискурсе было не только обусловлено попытками самоопределения, самопознания и самореализации с активным стремлением скрыть истинную сущность и предстать «другим для других» посредством «примеривания» разнообразных личин и их инвариантов в эстетических экспериментах Серебряного века, но и связано с обращением прозаиков, поэтов к темам, мотивам и приемам, так или иначе связанным с масочной стихией, притворством, обманом, утратой и сокрытием собственного лица, с мистификацией как формой и способом организации художественного пространства текста.

Заметим, что «масочный» характер взаимоотношений поэта-творца с грубой реальностью обретает философско-эстетическое обоснование

в крайне популярных у аудитории Серебряного века текстах Ф. Ницше, своими работами придавшего декадансу новое измерение. Прежде всего следует упомянуть ницшевскую «По ту сторону добра и зла», где поэт и философ однозначно утверждает, что каждое суждение, мнение «скрывает» какое-то «убежище», а слово, в свою очередь, — «некую маску». Маска мыслится Ницше следствием стыдливости и желанием скрыть свой собственный облик, «способом уклонения от общительности», любой «глубокой» вещи присуща маска: «Все глубокое любит маску; всякие глубокие вещи питают даже ненависть к образу и подобию. Не должна ли только противоположность быть истинной маской, в которую облачается стыдливость некоего божества? <...> Всякий глубокий ум нуждается в маске, — более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно плоскому толкованию каждого его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни» [10, с. 272].

Под определенным влиянием ницшеанской идеи маски и книги П. Сизерана «Маски и лица Флоренции» в 1910-х годах в работах М. А. Волошина возникает идея маски как «духовной одежды» лица (показателен дополнительный историко-литературный штрих — именно М. Волошин вместе с М. Кузминым в 1912 году выступил редактором «Книги масок» Р. де Гурмона, представляющей своеобразной панорамой французской литературы символизма). Как уже было отмечено, проблема маски интересовала в начале XX столетия русскую художественную интеллигенцию, в определенном плане затрагивалась и литературной критикой, близкой к символизму, поэтому появление работ М. Волошина, в частности, книги «Лики творчества» не было случайным и легко «вписывалось в эстетику символизма». К тому же, исследуя в своих театральнo-критических работах "организм" театра, театральную стихию и искусство вообще, фигуры актера, зрителя и автора как «осязаемые маски трех основных элементов», образующих любое произведение искусства: «Момент жизненного переживания, — отмечает он, — момент творческого осуществления и момент понимания — вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения» [3, с. 112].

Кроме того, созвучно Ницше, М. Волошин отмечает присутствие «маски» в качестве необходимого атрибута существования в социуме, поскольку лицо, лишенное маски, дает «стыдное» ощущение наготы. Маска проявляется не только в лице, но и в жестах, интонации, голосе, то есть во всем, что в известной степени может скрыть «личность». «Маска города» есть «естественное следствие» стыдливости и самосохранения. Маска в связи с этим настолько плотно «прирастает» к людям, что они просто «забывают» о своем лице. Соответственно, множество масок находится и в распоряжении художника, однако, театральные маски лишь первоначально бывают живыми фигурами, от «частого употребления» они

начинают “стираться”, становятся “отвлеченными схемами”, затем — марионетками и, наконец, карикатурами. Заметим, что аналогична концепции Волошина и точка зрения младшего «воспитанника» Серебряного века Р. Якобсона, который, правда, пользуется для обозначения того же понятия иным термином — амплуа: «<...> различают амплуа и роли; амплуа постоянны <...>: например, амплуа первого любовника, интриганки, резонера не зависит от того, является в данной пьесе первым любовником офицер или поэт, или от того, кончает он с собой в конце пьесы или благополучно женится» [12, с. 146]. Образование маски, по мнению М. Волошина, является «глубоким моментом» в образовании человеческой личности и лица. Она составляет «необходимое свойство» лица, его «духовную одежду», «средство самозащиты»: «Маска — это священное завоевание человеческого духа, это <...> — право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой» [3, с. 122]. Но примерять, «носить» маску может лишь лицо, живущее сложной духовной жизнью, а для этого оно должно научиться лгать. «Только то лицо — действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить» [3, с. 403], — пишет Волошин. Процесс образования маски связан с самопознанием, осмыслением собственной индивидуальности и теми условиями, которые диктует социум, опасаящийся «всякой эксцентричности». Маска не есть способность к мимикрии, она искусственно созданный механизм, который изображает живого человека, «необходимое свойство» лица, его «средство самозащиты». Лицо не может лгать, пока на нем нет маски: оно не может само себя закрыть «в минуту сокровенного волнения», лишь маска «убежище» его. Примечательно, что, различая в образе человека лицо и маску как внешние проявления единого лика (некоего «синтетического» образа, в котором внутренние, духовные особенности личности выступают во внешних проявлениях — облике, жизненных событиях, творчестве), М. Волошин, по всей видимости, вслед за Р. де Гурмоном (именно Р. де Гурмон в предисловии к «Книге масок» указывал на «кажимость» и иллюзорность соответствия «внешнего» облика личности истинному ее лицу: «<...> мы судим только о видимости. Сущность вещей недоступна нам. <...> Существует только то, что я вижу» [5, с. 5]), чью работу сопровождали «рисунки масок» Ф. Валлоттона, воплотил подобную идею и в стихотворном (цикл портретов «Облики»), и в живописном творчестве (обращение к жанру портрета, автошаржу).

Весьма характерным в этом контексте представляется «перевоплощение» в начале 1908 года поэта С. В. Кисина, известного в литературных кругах под псевдонимом Муни, в «особого человека» Александра Александровича Беклемишева. В «Некрополе» Владислав Ходасевич писал об этом: «<...> Месяца три Муни не был похож на себя, иначе ходил, говорил, одевался, изменил голос и самые мысли <...> Чтобы

уплотнить реальность своего существования, Беклемишев писал стихи и рассказы; под строгой тайной посылал их в журналы» [цит. по изд.: 6, с. 27]. Мистификация была достаточно утомительной и для Ходасевича, и для самого Муни, охваченного чувством «призрачности» собственного существования, поэтому в конце концов В. Ходасевич напечатал в одной из газет собственные стихи под псевдонимом «Елизавета Макшеева», посвященные Беклемишеву и содержавшие разоблачение беклемишевской тайны.

Показательно, что случай Ходасевича — Муни не является единичным. Спустя несколько лет в Петербурге разразился литературный скандал, связанный с появлением в литературных кругах такой мифической личности-маски, как Черубина де Габриак, вести о которой распространял С. К. Маковский (редактор и издатель журнала «Аполлон»). Поверивший в реальность мистификации, последний возвел Черубину де Габриак в «графское достоинство», рассказывал, что «отец Черубины — француз из Южной Франции, мать — русская, что она воспитывалась в монастыре Толедо и т. д. <...>» [4, с. 183]. В «таинственную незнакомку» влюблялись поэты, ее стихами восхищались маститые критики, но парадокс заключался, как известно, в том, что никакой Черубины в действительности не существовало: маска была придумана поэтом М. Волошиным для Е. И. Дмитриевой, писавшей в то время «милые простые стихи». Стихи под псевдонимом Черубины посылались Маковскому, который и решил, что мадам де Габриак реальная женщина. Волошин и Дмитриева таким образом «получили ряд ценных сведений из биографии Черубины, которых впоследствии и придерживались» [4, с. 184]. Таким образом, поддавшись удачной мистификации, Маковский сам создал себе романтический образ женщины, явившейся воплощением его идеала, которая не могла его разочаровать, так как «эта женщина была призрак». Такова оказалась предельная ситуация литературной маски, обретающей вдруг кровь и плоть, не только в сугубо литературном контексте, но проникающей в реальную жизнь.

Испытавший отчетливое воздействие философии Ницше, автор оригинальной философско-эстетической концепции «современного дионисийства», поэт и критик Вяч. Иванов, признанный и в России, и на Западе одной из главных фигур, определивших своеобразие гуманитарного мышления XX века, исследуя идеологию и мировосприятие Ф. М. Достоевского, выделяет в личности писателя разделение на внутреннее «я», духовно перерожденное, и его «двойника» — «я» внешнее. «Оставив внешнего человека в себе жить как ему живется, он [Достоевский] предался умножению своих двойников под многоликими масками своего, отныне уже не связанного с определенным ликом, но всевеликого, всечеловеческого я» [7], — отмечает мыслитель, обращаясь к теме двойничества, с маской непосредственно взаимосвязанной. При этом

Вяч. Иванов возводит феномен маски, нашедший свое воплощение в литературе, к дионисийству как культовому явлению, правда, исследователем своеобразно переосмысленным: «дионисийская» маска, согласно Иванову, позволяет «интерпретировать новые формы духовной жизни, чтобы наметить пути преодоления описанного им кризиса индивидуализма» [8, с. 69]. Очевидно также, что явление маски осмысливается мыслителем с позиций символистского миропонимания — она есть не что иное как символ раздвоенного сознания.

Помимо философско-культурологических построений, так или иначе касающихся проблемы маски, подлинное изобилие авторских масок обнаруживает культура Серебряного века, что было обусловлено культивацией в литературно-эстетическом бытии рубежа веков атмосферы карнавала и маскарада — от «Старинного театра» Н. Н. Евреинова и Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской до «Обезволпала» А. М. Ремизова, «Омфалоса» Н. М. Бахтина, многочисленных артистических салонов и кабаре («Бродячая собака», Привал комедиантов», «Летучая мышь» и др.) до «Обэриутов» и близких им «Чинарей» в 1920-е — начале 1930-х гг. Авторская маска в данном контексте оказывается непосредственно связанной с маской поведенческой, «культурно-бытовой» (Ю. М. Лотман), что непосредственно отражается в литературной и в целом — культурно-художественной практике многих поэтов и писателей, чье поведение, а также способы интерпретации действительности определяло символистское миропонимание, приводившее к стиранию границ между творчеством и жизненными приемами, проникновению в реальность элементов игры, шутки, сна, мифа.

Авторская маска в символистской традиции становится своеобразным символом раздвоенного сознания, «лицо» художника предполагало изначальную двойственность и пыталось обрести цельность через смену идентичности, примеривание маски (в отличие от традиции классической, в которой лицо, носящее маску, было цельным, соответственно и маски являлись постоянными, устойчивыми). Наиболее показательным в этом отношении литературное и поведенческое творчество М. Кузмина, представавшего в роли «русского Уайльда» [2, с. 61], З. Гиппиус, чье активное использование мужских псевдонимов при моделировании «литературного» облика (например, Лев Пуцин, Антон Крайний) со всей очевидностью отражало гендерную позицию как возможность самоутверждения в литературе и в социуме. Карнавально-масочная стихия воплотилась в стихотворном творчестве А. Белого («Маскарад», 1908; «Праздник», 1908; «Вакханалия», 1906; «Арлекинада», 1906), А. Блок завершает в 1907 г. цикл стихотворений «Снежная маска» и т. д.; во многих стихах В. Брюсова («Жизнь», 1907; «Она», 1913; «Роковой ряд»; «Венок сонетов», 1920) ярко выражено игровое начало: поэт жестко различал игру как «безответственную режиссуру чужой судьбы», игру как «подневольную

призванность к роли» и игру как «добровольно принятую ролевую “маску”, театрализованное амплуа» [9, с. 49].

Заметим, что осмысление маски как одной из авторских ипостасей нашла отражение в творчестве Андрея Белого, которому как символисту была присуща система фантасмагорического мышления, где жизнь есть не что иное как маскарад, писавшему в «Эпопее»: «Назначение этого дневника сорвать маску с себя как с писателя и рассказать о себе, человеке навек потрясенном» [1, с. 40]. Со временем, претерпев известную творческую и мировоззренческую эволюцию, Белый — автор «Москвы» и «Петербурга» — мыслит маски не только «способом сокрытия» себя самого и других, но и средством, с помощью которого возможно «замаскировать» крушение мироздания. Именно так действуют персонажи «Москвы»: главные действующие лица первых двух частей трилогии в последней части («Маски») примеряют маски, появляются под другими именами и фамилиями, но эта «игра» предусмотрена самим названием. Мало того, за нарративной маской героя автор скрывается сам, предлагая автобиографический миф о себе как о Христе.

Сходным образом проблема маски разрешается в прозе М. Кузмина («Крылья»), В. Брюсова («Огненный Ангел»), К. Вагинова («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова»), В. Набокова (от ранних рассказов до «Дара»), причем именно в прозаических текстах первой трети XX века авторская маска, структурируя режим коммуникации не только автора с текстом, читателем, но и со всем социокультурным контекстом эпохи и становясь не просто литературным приемом как интенциональной, осмысленной особенностью стиля, но прежде всего — категорией поэтики, в полной мере обретает свое функциональное значение.

Помимо *игрового аспекта* (ориентированного прежде всего на читателя, нередко принимающего форму экспериментирования с текстом как таковым), а также порождающей маску *саморефлексии автора*, ее важнейшими составляющими, как правило, становятся *автобиографические параллели и соответствия*, что приводит к наличию тождества между автором, повествователем и с основным персонажем, *мотивы двойничества* (раздвоение цельного образа автора или персонажа на «внешнее» и «внутреннее» «я», а также порождение раздвоенным сознанием героя вымышленного или реального «двойника») и *зеркальности* (видение мира не таковым, каким он реально является, а отраженным в зеркалах, блестящих поверхностях и т. д., причем зеркало — своеобразное средство самотождества «внешнего» и «внутреннего» облика).

Наконец, в повествовательной структуре художественного произведения маркирует появление авторской маски переход повествователя от первого лица к третьему и наоборот, а также изменение тона повествователя, всевозможные авторские комментарии и предисловия,

сознательно мистифицирующие читателя, создающие впечатление авторской отстраненности от текста.

Литература

1. *Белый А.* Эпопея // Записки мечтателей. 1916. № 1.
2. *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: НЛО, 1995. 368 с.
3. *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1989. 848 с.
4. Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. 787 с.
5. *Гурмон Р. де.* Книга масок / пер. Е. М. Блиновой, М. А. Кузмина. Томск: Водолей, 1996. 223 с.
6. *Зорин А.* Начало // *Ходасевич В.* Державин. М.: Книга, 1988. С. 5–28.
7. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 427 с.
8. *Исаев С. Г.* «Сознанию неизвестная мощь...». Поэтика условных форм в русской литературе начала XX в. В. Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2001. 213 с.
9. *Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. СПб.: Изд-во ВГК, 1992. 156 с.
10. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего / перев. Н. Полилова // *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 832 с.
11. *Ходасевич В.* Некрополь; Воспоминания; Письма / сост., подгот. текста, комм. И. П. Андреевой и др. // *Ходасевич В.* Сочинения: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. 740 с.
12. *Якобсон Р.* Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М. А. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова. М.: Прогресс, 1987. 460 с.