

ПРОБЛЕМА «МАСКИ» В ЛИРИКЕ И ПРОЗЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В лирике и мемуарах поэтов Серебряного века выразилось устойчивое стремление рассматривать «лицо» человека как «маску», скрывающую истинную суть, а обычный «сюжук» как маскарадный костюм. Эту тенденцию можно объяснить характерным для русских поэтов начала XX в. восприятием действительности как «обмана».

Отождествление внешнего облика человека с его «маской» – один из устойчивых приемов, который определяет восприятие человека и в лирике русских поэтов начала XX в., и в их мемуарах. «Маска, – как справедливо отмечает К.Г.Исупов, – стала навязчивой темой быта и литературы авангарда»¹. Видимое, «осязаемый» облик осознается как личина или маска, которую человек носит «для света» (если воспользоваться выражением Ф.Сологуба). Весьма характерным представляется одно из наблюдений В.Ходасевича: «Лицо – зеркало души», – приводит он известный афоризм, размышляя о Брюсове. – Это, конечно, верно. Но так называемая наружность, все то, что в человеческом облике подвержено обработке при помощи парикмахера и портного, – мало сказать: обманчиво. Оно лживо»².

Одним из возможных источников этого убеждения была мысль о сложности и противоречивости человеческой личности, о «тайне» человека, в том числе и того, кто является предметом описания. В известной степени это отождествление позволяло подчеркнуть пронизательность мемуариста, его «посвященность» в эту «тайну». Но нельзя не заметить и того обстоятельства, что нередко отождествление «лица» и «маски» происходило как бы помимо авторской воли, становилось выражением устойчивой, почти стереотипной подмены понятий. Примером такой подвластности стереотипам можно назвать стихотворение Брюсова «Это не надежда и не вера» (1914), где даже посмертное существование осмыслялось как обретение новой маски, на этот раз «сокровенной»: «<...> Знаю: там, за этой жизнью трудной, /Снова жизнь и снова тяжкий труд <...>. /Но и там, под маской сокровенной, /С новым даром неизменных чувств, /Нам останется восторг священный /Подвигов, познаний и искусств <...>»³.

И все же в таком отождествлении лица и маски следует видеть не просто стереотип. Оно имело, несомненно, более глубокие причины. Исследователями, в частности К.Г.Исуповым, отмечены значения «маски», которые восходят к святоотеческой литературе, – ее соотносимость с мыслью о греховности личности, духовной смерти человека⁴. Но этими значениями не исчерпывается сложная семан-

тика «маски». Чтобы понять тот импульс, который заставлял видеть в окружающих стремление к сокрытию своей истинной сути, обратимся к тем объяснениям, которые дают сами поэты. Одно из объяснений можно найти в мемуарах А.Белого «Между двух революций». Здесь автор говорит о готовности прятать свое подлинное «я» под маской лица как о характернейшей особенности, мотивируя это нежеланием обнаружить «темный угол своей души», свою истинную демоническую суть. Так, вспоминая одного из своих знакомых, С.В.Лурье, А.Белый утверждает: «Он был лишь среди многих, ходивших под маскою; маски спадали, и демонические натуры, поздней обезвреженные, наносили лишь блоши укусики; не скорпионьи <...>»⁵.

То же понимание лица как маски, скрывающей подлинное «я» человека, можно найти и в воспоминаниях художников, например, в описании Ф.Сологуба в мемуарах М.Добужинского. Передавая свои первые впечатления от автора «Мелкого беса», художник пишет: «Федор Кузьмич в то время имел весьма патриархальный вид лысого деда с седой бородой, что как раз не вязалось с изысканностью и греховностью его стихов и было, в сущности, его загадочной маской». Такой же маской Добужинский считал и тот новый облик, который Сологуб приобретает после женитьбы на «Настасье Чеботаревской», отмечая при этом, что «новая маска» ему менее по душе, чем прежняя⁶.

Отождествление лица и маски можно найти и в самоописаниях русских поэтов – эпистолярных, мемуарных, поэтических текстах. Мотивация своей готовности являться под маской или даже под разными масками могла быть различной. Прежде всего, конечно же, она была вызвана нежеланием обнаружить свою подлинную суть. Интересное признание можно найти в одном из писем Брюсова К.Бальмонту, однако, сразу оговоримся, что искренность этого признания не кажется абсолютной, особенно если учесть те неровные отношения, которые связывали Брюсова и его «брата», как нередко он называл Бальмонта в обращенных к нему стихотворениях. Когда читаешь это письмо, трудно удержаться от мысли, что Брюсов снова играет – на этот раз своей неискренностью, склонностью ко лжи, в которой он исповедуется. «Твои годы, –

признается он, обращаясь к Бальмонту, – были прояснением одного лика, мои – сменой двойников. При замкнутости моей души, при моей привычке везде, перед всеми носить маску, при моей вечной лжи перед всеми (о, я так люблю свою правду, что предпочитаю таить ее в себе!) эта смена свершалась тайно, невидимо. Одну износившуюся маску я заменял другой, сходной. Всем казалось, что я тот же, и никто не примечал, что под сходной маской уже другое лицо, другой человек»⁷.

Готовность носить маску-лицо могла быть мотивирована иначе: она была вызвана не стремлением обмануть, а скорее своеобразным состраданием к ближним, нежеланием человека являть познанные им тайны бытия. Такое обоснование необходимости маски можно найти в статье А.Белого «Маски», опубликованной в журнале «Весы» в 1904 г. Здесь «маска» лица и скрывает знание об истине, и одновременно становится своеобразным знаком посвященности в истину. «Маска» в статье Белого осмысливается как примета «подпольных людей», «видящих», «познавших глубину несказанного». Иначе говоря, маска является знаком, по которому узнаются «аргонавты» или люди, духовно близкие аргонавтам. «Есть существа, – пишет Белый в статье, – загадочно-странные. Они все знают. Они все видят. Но они не говорят <...>. Их лица – надетые маски. Вглядишься, сколько масок показалось среди нас»⁸. К числу «видящих» и надевших маски для сокрытия знания об увиденном Белый относит дирижера Никиша, композитора Скрябина и др. Важно отметить, что «маска» на «видящих» лишена своеобразия. Это – античная маска, «трагическая маска», которая скрывает «забытые ужасы», вновь приблизившиеся к «поверхности сознания». В основе этого утверждения лежит мысль о тождественности восприятия мира современным человеком и древним эллином.

«Маска», впрочем, не всегда означала обман, ибо нередко выражала подлинные проявления человеческого «я», истинную суть человека. Такое значение маски можно найти в творчестве В.Брюсова, которого его современники не случайно называли «самым умышленным поэтом»⁹. Именно в этом значении слово «маска» используется в сборнике «Семь цветов радуги» (1912-1915). Ставя эпиграфом к разделу «В маске» строки сологубовского стихотворения «Я лицо укрыл бы в маске», Брюсов, однако, дает иное понимание образа. Надетая маска – не приспособление к миру и не отказ от подлинного «я», а именно обретение себя. В основе цикла, как представляется, лежит идея перевоплощения, действительно близкая Брюсову.

Многочисленные герои, описанные в стихотворениях отдела, имеют разные лица и судьбы: воины, поэты, иноки, мифологические персонажи. Но они не противопоставлены друг другу, а представляют как бы разные воплощения одной судьбы, одного человеческого типа. Каждый из брюсовских персонажей подчиняет свою жизнь единому устремлению, становится участником «вечного, древнего поединка», который «длится в образах времен». Речь при этом идет о внутренней борьбе, которая происходит в человеческой душе, – между готовностью человека служить долгу, родине и его устремлением к «земной красоте», подчиненностью своим страстям: «Не кончен древний поединок, / Он длится в образах времен. / Я – воин, я – поэт, я – инок, / Еще тобой не побежден. / В глухом лесу, в огнях театра, / В случайных встречах жду тебя: / Явись, предстань, как Клеопатра, / Чтоб вновь Антоний пал, любя!» (Т.2.С.177).

Безусловно, не следует абсолютизировать эту тенденцию к отождествлению лица и маски. Понятие лица как выражение человеческой сути сохраняется в творчестве многих поэтов – З.Н.Гиппиус, А.Ахматовой, М.Цветаевой, С.Есенина. И все же в поэзии Серебряного века доминантой оказывается «игра масками и подмостками», если воспользоваться выражением А.Блока. О маске вместо лица пишут как о чем-то обыденном. Это нечто вроде сюртука, без которого невозможно появление в обществе.

Понимание сложности жизни, ее противоречивости как импульс к сокрытию лица под маской получает почти теоретическое обоснование в статьях М.Волошина, где маска лица рассматривается как доказательство цивилизованности человека. Признавая, что маска – «условная ложь», автор все же рассматривает ее как показатель уровня развития человека и общества. «Индивидуальность, сознавшая себя единственной и отличной от других, – полагает он, – инстинктивно старается остаться внешне похожей на всех <...>. Лишь с того момента, как личность приучается лгать, скрывая свои истинные чувства за маской, начинается настоящее развитие лица. Лицо начинает лгать только потому, что оно вдруг осознало свою способность раскрывать правду более глубокую, которую опасно раскрывать перед всеми»¹⁰.

В определенной степени здесь можно увидеть отражение одной из мыслей Ницше, который также отождествлял лицо и маску. Однако у немецкого философа основой для отождествления было неприятие современного человека: его лицо уподобляется маске, потому что не способно выражать че-

ловеческую суть. «Поистине, люди нынешнего, – восклицал Заратустра, – вам не придумать себе лучшей маски, чем ваше собственное лицо! Кто может узнать вас?»¹¹. Маска-лицо, по мнению немецкого философа, не только скрывает человеческую суть, но и украшает человека. Сняв с человека маску, можно испытать только страх от его пустоты («И если снять с вас покровы, одеяния и краски, то останется ровно столько, чтобы пугать птиц», – утверждает Заратустра)¹². Эту способность лица быть маской Ницше рассматривает как следствие культуры, но не как доказательство ее возможностей, ее благотворного влияния на человека, а скорее как выражение ее способности быть лишь внешней оболочкой.

Идея Ницше, несомненно, знакомая Волошину, тем не менее, не воспринята русским поэтом безусловно. Маска на лице не становится причиной для выражения отрицательного отношения к человеку. Это – условие существования человека в социуме и одновременно проявление духовности человека. «Маска, – утверждает он, – составляет необходимое условие лица. Маска – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты. <...>Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить» (С.403).

Интересно, что наличие-отсутствие маски для Волошина – признак своего рода общенациональный. Разделяя достаточно устойчивое представление о России как стране «божественной и варварской молодости» (С.131), Волошин противопоставляет ей Францию, знаком цивилизованности которой выступает для него в том числе и наличие «гибкой маски». «Россия, – пишет он, – это страна, в которой еще очень мало развита культура масок. У нас лица обнаженнее и менее сознательны» (С.403). Развивая в статье «Современные портретисты» свою концепцию маски как проявления высокой человеческой культуры, Волошин говорит о Петербурге как единственном из русских городов, где «уже начался процесс образования человеческих масок, являющихся самозащитой личности в тесном и устоявшемся общественном строе» (С.282).

Неверие в способность лица быть зеркалом человеческой души, акцентирование человеческого желания к сокрытию своей истинной сути (оценивались ли они как недостаток, как норма или даже как достоинство) следует рассматривать как одно из проявлений восприятия человека многими поэтами Серебряного века. Характерно, что и биография человека, и его одежда также осмысля-

ются как своего рода «маски», скрывающие правду о человеке. По убеждению А.Белого, вызванному самонаблюдениями, и «биография первая», т.е. основанная на «эфемерных датах», «укрывает зерно человеческой жизни моей <...> крапами мелких событий, скрывающих дух *Человека*». И далее он пишет в «Записках чудака»: «Развитие биографической личности – ложь: описует оно облетание кожных покровов <...>; установление биографии не задевает ядра человеческой жизни»¹³.

Ту же роль «маски» может выполнять и костюм, причем не только маскарадный, не только эпатажные желтая кофта В.Маяковского и цилиндр С.Есенина, но и банальный сюртук, названный М.Добужинским «как бы формой поэта того времени»¹⁴. Эта способность воспринимать привычный костюм как маску настолько кажется знаменательной, что на ней следует остановиться подробнее. Одним из ярких примеров восприятия сюртука как маски может быть знаменитый сюртук Брюсова. Характерно, что все писавшие о Брюсове не обошли вниманием знаменитый сюртук, застегнутый на все пуговицы. Почти каждый из мемуаристов рассматривает его как доказательство собственной правоты в истолковании личности поэта, в том числе адресат многих лирических стихотворений из сборника «Stephanos» Н.Петровская и А.Белый, увековечивший знаменитый сюртук в своем поэтическом образе Брюсова («Созидатель») и в статье о поэте.

Безусловно, позиции современников в оценке В.Брюсова не совпадали. Для Н.Петровской застегнутый наглухо сюртук – это кажимость, видимость, «маска строгая», не совпадающая с истинной сутью. Отмечая нелюбовь Брюсова к врубелевскому портрету, построенному на антитезе черного сюртука – футляра и глаз – «провалов в дымно-огненные бездны», она пишет: «Огненный язык, заключенный в теснящий футляр банального черного сюртука. Это страшно. Две стороны бытия, пожирающие друг друга, – какой-то потусторонний намек...»¹⁵. Но далее Н.Петровская дает свое истолкование личности Брюсова, в основе которого, в сущности, та же антитеза: надежный футляр – духовная глубина. «Будучи человеком бездонных духовных глубин, – пишет она, – Брюсов никогда не обнаруживал себя перед людьми в синтетической цельности. Он замыкался в стили, как в надежные футляры, – это был органический метод его самозащиты, увя, кажется, мало кем понятый»¹⁶.

У А.Белого образ Брюсова строится также на основе антитезы внутреннее / внешнее, причем в роли маски, скрывающей истинное «я» Брюсова,

снова выступает застегнутый сюртук. Но истинный Брюсов, по Белому, – «оборотень». Такое понимание сути личности Брюсова определяет не только пафос стихотворения «Созидатель» (1904), но и его композицию: положенный в его основу принцип зеркального отражения. Первые строки («Грустен взор. Сюртук застегнут. / Сух, серьезен, строен, прям – / Ты над грудой книг изогнут») в финале расположены в обратной последовательности («Ты над книгою изогнут, / Бледный оборотень, дух... / Грустен взор. Сюртук застегнут. / Горд, серьезен, строен, сух») ¹⁷. Такая композиция придает авторским наблюдениям и большую выразительность, и большую убедительность.

В статье «Брюсов», опубликованной в 1906-1908 гг., мысль о сложности и противоречивости личности Брюсова снова выражается с помощью той повторяющейся символической детали – сюртука. Подчеркивая своеобразие своего современника, Белый находит образ-формулу, передающую суть Брюсова. По Белому, это «уже не человек, разложивший себя на безумие и застегнутый сюртук, так что в нем уже нет человека, а только безумие в сюртуке» ¹⁸. Характерно, что антитезой Брюсову выступает толпа, обрисованная с помощью той же детали, – «марионеточные сюртучники» ¹⁹. Но если на Брюсове «сюртук» может быть уподоблен льду, временно покрывшему вулкан, т. е. подчеркивает нежелание поэта демонстрировать страстность своей натуры, свою непохожесть на толпу, то сюртуки на москвичах воплощают их истинную близость и похожесть.

Та же деталь – сюртук – участвует и в «самоподстереганье» Белого, т. е. в описании его собственных переживаний. Традиционный сюртук выступает как «маска», в которую (пользуясь словами Маяковского) можно «укутать душу». Описывая, например, свое противостояние с «сократиками» (так А. Белый называл людей, попавших под власть «рассудочного мирозерцания») ²⁰, свою духовную изолированность и сложность существования в мире людей, иначе понимающих смысл жизни, он говорит о сюртуке как маске, форме мимикрии, вынужденном и временном примирении с чуждой для себя средой или способом защиты от нее. «Выход из политической, социальной и культурной тюрьмы, – пишет он в своих мемуарах о переживаниях 1907 г., – был лишь в звуках: и я немел, как тогда, когда надевал на себя принесенные мне ходячие истины; теперь мне сменились они сюртуками» ²¹.

Сюртук играет и особенную роль в том периоде жизни А. Белого, который он сам назвал «похо-

ронным», – в его переживаниях, вызванных «петербургской драмой». Сюртук – это маска, скрывающая боль: «Одетый в теневой сюртук, / Обвитый роем меланхолий. / Я всюду был... И был я звук / Неугасимой темной боли... / Бросал я желчный голос свой / В дома, в года, в пространства, в зори, / В гром переполненных толпой / Бунтующих аудиторий» (С.289). Смысл определения «теневого» вероятнее всего соотносится с сюжетом сказки Андерсена, использованном и в «Записках чудака», что позволяет автору еще более акцентировать мысль об утрате своего «я».

Интересно отметить, что в первоначальном варианте стихотворения «Совесть» строчек, где говорится о «теновом сюртуке», не было, хотя само понимание сюртука как маски уже было выражено и в раннем творчестве А. Белого. Это представление еще более обостряется к началу 20-х гг., становясь своего рода лейтмотивом, устойчивым приемом в осмыслении человека в мемуарах А. Белого. Так, в книге «Между двух революций», где настойчиво повторяется мысль о нежелании демонстрировать собственную любовную драму, сюртук также выполняет функции маски. «<...> В те именно дни, – пишет здесь автор, имея в виду «петербургскую драму», переживаемую в 1906-1907 гг., и операцию, перенесенную в Париже, – когда из меня пролилось ведро крови – не метафорической, настоящей: о т р а в л е н н о й <...>, я ведро не пролитой еще крови прятал под сюртуком <...>» ²².

Нередко А. Белый слово «сюртук» использует как метафору-символ, выражающую идею подчеркнутой официальности поведения человека, его соответствие правилам хорошего тона. Так, например, с помощью «сюртука» он передает суть и тон своего первого письма к Блоку: «<...> Письмо написано было, как говорят, в «застегнутом виде» <...>, поступил я, как поступают в порядочном обществе, отправляясь с визитом, надел на себя мировоззрительный официальный сюртук, окаймленный весь ссылками на философов» ²³.

Можно было бы, конечно, отнести мотив сюртука-маски к числу тех «идэффиксов», которыми, по признанию самого Белого, он «жил» ²⁴. Основание для такого истолкования дает даже некоторая навязчивость в повторении этого мотива. Однако то же понимание сюртука как маски, скрывающей истинное «я», можно найти и у Брюсова, прежде всего, в его письмах. Так, в частности, в одном из писем А. Белому Брюсов говорит о сюртуке как символе жизни, полной условностей и лжи. Надевая сюртук, человек тем самым как бы принимает на себя законы этой жизни. «Мы, пришедшие для

подвига, – утверждает Брюсов, – мы, ищущие вос-торга, покорно остаемся в четырех условиях «свет-ской» жизни, покорно надеваем сюртуки и повто-ряем слова, утратившие и первичный и даже вто-ричный смысл. Мы привычно лжем себе и другим. И вдруг удивляемся, что не дано нам чудотворить, что не дано нам просиять! Мы, у которых наме-ренно «сюртук застегнут», мы, которые научились молчать о том, о чем единственно подобает гово-рить, – вдруг не понимаем, что все окружающее должно, обязано оскорблять нас ежечасно, ежеми-нутно»²⁵.

Было бы неверно видеть в этих словах Брюсо-ва игру или отражение случайного настроения. То же острое ощущение обмана как одного из зако-нов жизни, а маски – как проявления этого закона воплотилось и в критической прозе Брюсова (в ста-тье «Ключи тайн», 1904), и в его лирике, в частно-сти, в стихотворении 1902 г. «Да, в нашей жизни есть кумир для всех единый». Таким «кумиром» Брюсов называет «лицемерие». Стихотворение – инвектива, обращенная к современникам, но одно-временно и исповедь. Речь идет не о «них», людях, живущих по законам, неприемлемым для поэта, но о «нас». Продолжая гражданские традиции русской поэзии, Брюсов бичует и себя, и свое поколение: «Мы все притворствуем в искусстве и в гостинной, / В поступках, и в движеньях, и в словах! / Вся наша

жизнь подчинена условию, / И эта ложь в веках освящена. <...> На свете нет людей – одни пустые маски, / Мы каждым взглядом лжем, мы прячем каждый крик <...>» (Т.3.С.275).

Эти признания интересны еще и тем, что со-держат одно из возможных объяснений столь ус-тойчивой готовности (если не сказать потребнос-ти) видеть в окружающих и окружающем обман. Признание своего лица маской нередко объясняет-ся самими законами мира, который тоже прячет свою суть под маску. Как утверждает в одном из писем А.Блоку П.П.Перцов, «мы живем в трех из-мерениях, среди их вечной маски, конечно, и сами обречены на грим»²⁶. Сам мир представляется не-подлинным, скрытым под маской так же, как скры-вает свою подлинную суть под лицом-маской че-ловек.

И эту же мысль разделял и А.Блок, который писал будущей жене (14 ноября 1902 г.): «<...>Все в мире теряется. И это особенно в здешней напря-женной, блестящей жизни городов, где всюду ма-нит безмирная, безлика маска»²⁷.

Превращая лицо в маску, человек, в сущности, только исполняет законы того мира, в котором он живет. Но одновременно своей маской-лицом он становится и зеркалом «мировой гримасы» – мас-ки, надетой миром²⁸, ибо маска человека избрана в соответствии с ценностями окружающего мира.

Список использованной литературы:

- ¹ Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 20-х гг.). Кн. 1. М., 2000. С.90.
- ² Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник / Сост. и подг. текста В.Г.Перельмутера. Под общей ред. Н.А.Богомолова. М., 1991. С.374.
- ³ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т.2.С.132-133. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁴ Исупов К.Г. Указ. работа. С.90 и след.
- ⁵ Белый А. Между двух революций. М., 1990. С.217.
- ⁶ Добужинский М. Воспоминания. М., 1987. С.275, 276.
- ⁷ Брюсов В.Я. Письма к Л.Н.Вилькиной / Публ. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова // Ежегодник рукописного отд. Пушкинского Дома на 1973 г. Л., 1975. С.127
- ⁸ Белый А. Маски // Весы. 1904. №6. С.8.
- ⁹ Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. С.515.
- ¹⁰ Волошин М. Лики творчества / Изд. подг. В.А.Мануйлов, В.П.Купченко, А.В.Лавров. Л., 1989. С.401. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.
- ¹¹ Ницше Ф. Афоризмы и изречения. Минск, 1995. С.293
- ¹² Там же.
- ¹³ Белый А. Собр. соч.: Котик Летаев; Крещеный китаец; Записки чудака / Предисл. и коммент. В.М.Пискунова и др. М., 1997. С.289-290.
- ¹⁴ Добужинский М. Воспоминания. С.280.
- ¹⁵ Брюсов В.Я. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т.85. М., 1976. С.784.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Белый А. Стихотворения / Вступ. ст. и сост. Т.Ю.Хмельницкой. М.;Л., 1966. С.280-281. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.
- ¹⁸ Белый А. Символизм как миропонимание /Сост., вступ. ст. и прим. Л.А.Сугай. М., 1994. С.400.
- ¹⁹ Там же. С.401.
- ²⁰ Белый А. Собр. соч.: Воспоминания о Блоке / Подг. текста, вст. ст. и коммент. С.И.Пискуновой. М., 1995. С.444.
- ²¹ Белый А. Между двух революций. С.70.
- ²² Там же.
- ²³ Белый А. Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. С.35.
- ²⁴ Там же. С.235.
- ²⁵ Литературное наследство. Т.85. С.379.
- ²⁶ Литературное наследство. Т.92. Кн.1. М., 1989.С.464-465.
- ²⁷ Литературное наследство. Т.92. Кн.1. М., 1989.С.464-465.
- ²⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. С.409.