

Андрей Шишкин

‘Лицо’ – ‘маска’ в культуре Серебряного века. Вяч. Иванов, К. Сомов, Н. Ульянов и другие

Проблематика “лица/маски” в культуре Серебряного века в последнее время стала предметом обсуждения на различных конференциях, ей посвящаются диссертации и монографии. Концепт “лица/маски” усматривают в философской мысли П. Флоренского и Ф. Степуна, прозе З. Гиппиус, Д. Мережковского, А. Ремизова и Ф. Сологуба, поэзии Андрея Белого, А. Блока, Вяч. Иванова и А. Ахматовой¹. Особый интерес для историка русского модернизма представляют идеи о “лице / маске” В. Розанова, пристально внимательного к живописному и литературному портрету (см. подробно: Медведев 2008: 1876-1881)². Стоило бы задаться вопросом о причине столь широкого функционирования этого концепта в литературной культуре конца XIX-начала XX века – не было ли это связано с ощущением *fin du siècle*, близящегося конца русского ренессанса? Другой вопрос – о границах функционирования концепта “лицо/маска” в Серебряном веке: возможно ли, в частности, применить его к знаменитой сомовской серии портретов писателей, опубликованных на страницах журнала “Золотое Руно”? Наконец, более общий вопрос: насколько целесообразны и действенны были многочисленные прямые или переносные виды маскирования? В какой мере эти виды маскирования исходили из истинных трансцендентальных вопросов, вновь поставленных Серебряным веком?

Для ответа необходимо привлечь многочисленные и разнообразные свидетельства персонажей рассматриваемой эпохи. Необходимо сразу оговориться: эти высказывания принадлежат различным уровням авторитетности: одно дело – продуманная формулировка в теоретическом эссе, другое – высказывание в частном письме, совсем

¹ Лунквист 1998; Струтинская 2000; Павлова-Левицкая 2000; Левицкая 2001; Мокина 2001; Осьмухина 2002; Иванов 2007; Николаева, Калачина 2007; Осьмухина 2009; Исупов 2010; Исаяев 2012.

² По поводу своего портрета работы Л. Бакста (1901) Розанов замечал: “Бакст с меня пишет большой портрет и – о, суета сует! – Я очень рад. [...] В сущности, это ужасно важно, ибо лица человеческие не повторяются, и как ведь нужно бы каждому оставить с себя вечную маску [курсив В. Розанова]” (цит. по Фатеев 2008: 1881). Между прочим, многочисленные псевдонимы Розанова можно истолковывать как “маски-имена”, которые сохраняют древнейшую функцию маски – делать видимым скрытое (Едошина 2008: 1675; ср. также Крылова 2008: 1616-1620).

иное – в дневнике, предназначенном для чтения интимным кругом; отдельный статус авторитетности имеет художественный мифопоэтический текст, подобный стихотворению Вяч. Иванова *Лицо или маска?* (см. ниже). Далее, эти разнообразные, а иной раз очень существенные высказывания не представляют единой картины: их семантический разброс затруднительно связать воедино. Необходимо иметь в виду, что самим новаторам этой эпохи было непросто эксплицировать и сделать доступными свои идеи; в тем более в сложном положении находятся их интерпретаторы. Не приходится пока думать и о какой-либо общей классификации и теории маски в эпоху русского модернизма. Остаются неясными многие вопросы, в частности, вопрос о запрете на маску, актуальный в ряде культурных дискурсов. Полагая нашу статью первым попыткой в этом направлении, ограничиваемся сейчас несколькими главками в тезисной форме.

Тема ‘лица’ и ‘маски’, восходящая к античности и вновь инициированная Ницше³, была глубоко и разнообразно осмыслена русским модернизмом начала XX века. Как известно, на повестке дня стояла ориентация на архаику; о связи маски с архаикой, сакральным и магией, с загробным культом и жизни в посмертии подробно, на широком литературном, археологическом и историко-мифологическом материале было рассказано в *Эллинской религии страдающего бога* Вяч. Иванова:

[...] Люди отдаленной древности употребляли маску как средство закрепить в теле его остывающую жизнь. [...] Голова – преимущественное седалище души, вместилище психической энергии. [...] Погребальные маски не только полагались в гроб. Они возлагались на тризнах на лицах живых, и тогда живые, проникшиеся душою маски, отождествлялись с умершими, со вступившими в божественный сонм подземных душ, сильных благодетельствовать и губить. [...] Маска, как отличительный признак дионисийского служения вообще и драмы в частности, есть погребальная маска, возложенная на лицо живого носителя ее души, преемника затаившейся в ее чертах божественной силы. [...] Дионисийство одно дало эллинству то, что сделало его эллинством – маску⁴.

³ Как показывает современный философ, Ницше следовал за антигегельянской идеей Шопенгауэра о невозможности совпадения сущности и феномена (Vattimo 1974: 12, ср. 9-16).

⁴ Цитирую по последнему научному изданию этого исследования (“Символ. Журнал христианской культуры”, LXIV, с. 148-149, 151, 157). Обзору происхождения и истории погребальных масок, вплоть до сценической маски посвящена практически вся седьмая глава – с. 146-157. К близким выводам приходит современное исследование древнегреческих и древнеримских источников (Opian 2006: 151). Продолжая в ряде моментов идеи Вяч. Иванова, В. Н. Топоров отмечал, что “складывавшиеся представления об *искуплении* и *посмертной жизни* [курсив В. Н. Топорова] [...] дают весьма сильные и плодотворные импульсы для становления ‘портрета’” (Топоров 1987: 279). Ср. также Батожок 1979, Батожок 1980; о термине ‘маска’ ср. Гольдт 2012: 182. Идеям о ‘лице / маске’ Флоренского, которые во многом тесно связаны с Вяч. Ивановым, должно быть посвящено специальное исследование.

Как известно, работа Иванова печаталась в номерах журнала “Новый путь” с января по сентябрь 1904 г.; излишне говорить, что этот труд был прочитан и усвоен многими значительными деятелями Серебряного века. Иные, наиболее острые положения исследования, касающиеся смысла и роли дионисизма, не могли не вызвать замешательства. Ближайший пример здесь – полемика в осенних номерах журнала “Новый путь” за 1904 г. Д.С. Мережковский, инициатор публикации “Эллинской религии” в журнале и его идейный руководитель, с доктринерской интонацией недоумевал:

Вячеслав Иванов верит, или хотел бы верить в него [Диониса] как в доселе живого, реального, действительно спасающего Бога. Возможна ли для нас такая вера? Маска нужна тому, кому еще не открылось Лицо. Но к чему маски, когда уже есть Лицо?⁵

Непосредственно в следующем номере, октябрьском выпуске журнала Вяч. Иванов отвечал оппоненту стихотворением *Лицо или маска?*. В этом своеобразном кратком религиозно-философском эссе в поэтической форме Иванов смело заявлял: Лицо Бога – загадка и тайна, Он открывается в разных Лицах:

Ты, Сущий – не всегда ль и, Тайный, – не везде ли, –
И в гроздьях жертвенных, и в белом сне лилей?
Ты – глас улыбчивый младенческой свирели;
Ты – скалы движущий Орфей⁶

(Иванов 1974: 265).

Как видим, по мысли поэта, маска призвана не скрывать тождество того, кто скрыт под ней, но указывает на различные воплощения, через которые трансцендентное может быть явленным в мире.

Своеобразный диалог о маске и лице в том же 1904 г. развернулся и на страницах журнала московских модернистов “Весы”. Первое слово тут принадлежало Андрею Белому, который весной этого года стал тесно общаться с Вяч. Ивановым. Соединяла обоих символистов проблематика дионисизма; об этом свидетельствует знаменательная запись Белого за апрель 1904 г.: “Встреча с Вячеславом Ивановым в Москве – всюду: проблема *дионисизма* [курсив Белого – АШ]; темы “религии страдающего бога”; [...] прения у меня на воскреснике с Вяч. Ивановым” (Белый 2016: 351). В шестом номере “Весов” напечатано эссе Андрея Белого “Маска” со следующей примечательной дедикацией: “Посвящено Вячеславу Иванову, проповеднику дионисизма [так! АШ]” (см. Соболев 2003: 37). “Вглядись, сколько масок показалось среди нас!”, “воскресла маска античной Греции”, – писал Белый в начале эссе. Приведя определение символа и мифа из ивановской статьи “Поэт и чернь”, поэт заключал: “Тра-

⁵ Цитирую по комментариям О.А. Шор (см. Иванов 1974: 705).

⁶ Как известно, в раннем христианстве Орфей мог отождествляться с Христом: см. Топоров 1982: 263; Chevalier, Gheerbrant 1982: 712.

гическая маска – символ созревающего действия – *несказанным* [курсив мой – АШ]⁷ видом своим способна превратить созерцателя в изваяние – ужасная, глядящая пустотой, маска Горгоны в ореоле змеиных волос”⁸ (“Весы”, 1904, 6, с. 8, 9). То есть, отталкиваясь от ивановских идей о дионисизме и маске, Белый усматривал как наиболее актуальную для себя и для русской предреволюционной современности маску трагическую, – маску, внушающую страх и ужас, пророчашую гибель. Неслучайно, что в следующее десятилетие аполлонические и дионисийские маски составят основу образной системы романа *Петербург* (ср. Варта 1991-92: 393-403). При этом красное маскарадное домино – визуальную доминанту романа 1913-1914 г. – Андрей Белый летом 1906 г., в момент глубокого личного кризиса, сам примеривал на себя (Лавров, Малмстад 2006: 565; Телегина 2013: 99-107)⁹.

Тот факт, что непосредственно в следующем, седьмом выпуске “Весов” за 1904 г. была напечатана теоретическая статья Иванова *Новые маски* была скорее всего случайностью, но при желании за этим фактом можно увидеть искусную режиссуру редактора журнала В. Брюсова. В этой статье ставились уже другие, широкие теоретические вопросы, сама статья могла восприниматься как своеобразный манифест нового театра и театрализации жизни.

Однако вернемся к трагической маске у Белого: ее ‘демоничность’ могла быть связана с определенным комплексом идей, принадлежащих определенной культуре.

В древности Панетий Родосский говорил, что каждый человек носит четыре маски, “маску человека, маску конкретной индивидуальности, маску общественного положения и маску профессии” (цит. по Аверинцев 1971: 218). Раннее христианство не могло принять подобного заявления, исключающего идею цельной личности. Эта идея была сформулирована в знаменитой дефиниции Боэция: *“persona est enim, ut dictum est, naturae rationalis individua substistentia”*, личность есть рациональная неделимая сущность, дефиниция, которая была поддержана Фомой Аквинским и осталась действенной для всего средневековья (Vigna 1996: 175). Представляется, что отсюда идет запрет на маску, представление, что маска однозначно обладает негативным значением.

⁷ Формула “*несказанный вид*” маски не просто переход от вербального к визуальному; ее дополнительные значения – магизм, универсализм, архаическое мифологическое и т. д.

⁸ “Весы. Научно-литературный и критико-библиографический ежемесячник”, 1904, 6 (электронный ресурс: <<https://dlib.rsl.ru/viewer/6000100917#?page=2>>).

⁹ См.: “Я был ненормальным в те дни; я нашел среди старых вещей маскарадную, черную маску: надел на себя, и неделю сидел с утра до вечера в маске [...] мне хотелось одеться в красное домино и – так бегать по улицам; переживания этих дней отразились впоследствии темой маски и домино в произведениях моих” (Белый 1997: 238); в более позднем мемуарном тексте Белый писал, что задумал предстать перед Л. Блок-Менделеевой “в домино цвета пламени, в маске и с кинжалом в руке” (Белый 1990: 85). В связи с данной темой важно также стихотворение Белого *Маскарад* (1908).



Илл. 1

К.А. Сомов, Обложка к книге А. Блока *Лирические драмы*, 1907 (хромолитография).

Новое время и картина мира, созданная барокко, возродили универсальную античную метафору *Theatrum mundi* – ‘Мир-как-театр’, к которой в античности обращались Гомер, Платон, Цицерон и другие (Vuillemin 2012: 173–199), но которую осуждали Отцы Церкви; рефлексy этого осуждения присутствуют в Новое и Новейшее время. Метафору ‘Мир-как-театр’ находим в сочинениях Эразма, Шекспира, Сервантеса, Сковороды, богословском трактате митрополита Платона Левшина, в ‘Системе трансцендентального идеализма’ Шеллинга (Марченко 2007: 142–143); нет необходимости далее останавливаться на ‘машкерах’ скоморохов, лицах / масках гофманианы, контекстах венецианских масок и вообще на культуре маскарара, распространившейся во всех европейских странах.

Как метафора ‘Мир-как-театр’ стала обыгрываться художниками Серебряного века нагляднее всего представляется по цветной обложке К. Сомова, рисованной им для издания 1907 г. трех мистерий-фарсов Блока: на первом плане на нас смотрят две дамы в полумасках, брюнетка в глухом черном платье и нарумяненная рыжеволосая в декольтированном оранжево-красном; у той, что в черном, карминно-красное пламенеющее сердце и строго сжатый рот, поза напряженная и, кажется, испуганная; оранжево-красная в поднятой руке держит куклу арлекина и улыбается; слева амур с колчаном стрел, справа нестрашный, толстый и безобразный черт (аллегории любви и искушения); во втором ряду в самом центре возвышается скелет, он увенчан золотым венцом и распростер свою черную вуаль над всеми четырьмя персонажами; условную театральность подчеркивают семь свечей, освещающих сцену снизу (илл. 1). Очевидно, что этот рисунок напрямую не мог быть соотнесен ни с одной из трех ‘лирических драм’, включенных в книгу (это *Балаганчик*, *Король на Площади* и *Незнакомка*), однако соответствует ряду мотивов в творчестве Блока (а также, в какой то мере, Белого, Брюсова, Мережковского и др., связанных с комплексом *Danse macabre* в широком смысле).

“Маскирование — это общая идея Серебряного века, который стремился разрушить границу между искусством и жизнью, выстроить жизнь по законам искусства. Тогда утверждалось, что лишь искусство способно проникнуть в суть вещей и увидеть их такими, какие они есть на самом деле, тем более, что внешнее в этой концепции искусства совпадает с внутренним” (Софронова 2006: 353). Это простое и точное суждение нуждается, однако, в дальнейшем развитии; особенно важны здесь последние слова о совпадении внешнего и внутреннего. Другой исследователь писал о Башне Вяч. Иванова: “сюда приходили или спрятать свое лицо под удобной для общения маской, или выявить свое лицо сквозь приросшую к нему маску” (Исупов 2006: 307-308). Справедливое наблюдение, хочется только задать вопрос: к умалению или к обогащению личности был этот башенный маскарад? Следует ли оценивать сугубо негативно намерение ‘спрятать лицо’ в данном контексте? К. Исупов придерживается именно последнего мнения: по его словам, “созерцание правды единого лица” на Башне невыносимо, игра масками была формой спасения ‘я’ от ‘я’ и ‘другого’ от всех ‘мы’ (Исупов 2006: 308). Соотнесем бахтинскую логику К. Исупова с известным нам теперь историей ‘гафизитов’ (т. е. Бердяева, Вяч. Иванова, Сомова, Бакста, Кузмина и др.) на Башне (см. Богомолов 1995, Шишкин 2011). Эта история говорит, как кажется, совсем о другом: хотя высшая цель гафизитского маскарада не была достигнута¹⁰, результатом эстетской ориенталистской игры гафизитов неоспоримо стала креативность, создание как нового стиля поведения, так и новых поэтических форм. Маски гафизитов, знаменующая перенос к трансцендентному суфийской мистики, явлению всенародной культуры высокого уровня, расширяли перспективу объективного творчества.

¹⁰ На языке Вяч. Иванова она могла быть обозначена как богочеловеческая встреча или ‘соборность’: ср. “Свершается церковь когда / Друг другу в глаза мы глядим...” (Иванов 1979: 215).

Свидетельства современников Серебряного века являют значительно более богатую и разнообразную картину, чем та, которая вырисовывается из исследований. Для молодого А. Блока нормой было представление, что в повседневной жизни приличествует скрывать лицо некоей маской, а истинное лицо открывается только доверенному другу и лишь в особом времени. Кажется, это смысл слов, которые поэт в апреле 1906 г. обратил своему близкому другу: “Меня беспокоит вопрос: где встретимся вплотную? Не стащишь ли мою маску в какое-нибудь Светлое Воскресенье?” (Блок, Иванов 2017: 60). В одном из писем 1909 г. он упоминал “тяжелую и неповоротливую маску, которая *мне* всегда доставляет мучение” (Блок 1963 : 271). В 1920 г. Блок писал о масках и лице Вл. Соловьева так:

Куда же поместить нам сегодня разные знакомые лики Соловьева, где найти для них киот? Нет такого киота, и не надо его; ибо все знакомые лики Соловьева – личины, как указывал в воспоминаниях о нем А. Белый [...] Соловьев философ – личина, публицист – тоже личина, Соловьев – славянофил, западник, церковник, поэт, мистик – личины (Блок 1962: 159).

Как истолковать это высказывание? Общий контекст статьи предлагает, как кажется, следующее толкование: истинный лик Соловьева не явлен; лик Соловьева значительнее всех его масок.

О двух постоянных посетителях Башни – А. Ремизове и М. Кузmine – сохранились воспоминания Модеста Гофмана, ближайшего участника ивановских ‘сред’. Гофман писал о ‘громдном таланте’ Ремизове и маске шута, которая скрывала его истинное лицо. О Кузmine же сообщалось:

В нем тоже было что-то от маски, но нельзя было разобрать, где кончалась маска и где начиналось настоящее лицо (Гофман 1993: 373).

О том, что Кузмин в своей поэзии скрывал свое сокровенное, надевая различные маски, отмечал Блок в статье о книге *Сети* (Блок 8: 46). По этому поводу Кузмин 9 ноября 1908 г. запальчиво писал к Вяч. Иванову:

Блок пишет, что я сам виноват, что ‘большая публика’ не видит моего лица. Но кто хочет, кто может – видит, и не довольно ли этого? (Кузмин 2006: 262-263).

Крайне интересно более раннее свидетельство Кузмина в дневнике от 25 октября 1905 г. В этом пространном автоописании присутствует, кажется, даже некоторое замешательство:

Мои... три лица до того непохожие, до того враждебные друг другу, что только тончайший глаз не прельстится этою разницей, возмущающей всех, любивших какое-нибудь одно из них, суть: с длинной бороною, напоминающее чем-то Винчи, очень изнеженное и будто доброе, и какой-то подозрительной святости, будто простое,

но сложное; второе, с острой бородкой — несколько фатовское, франц[узского] корреспондента, более грубо-тонкое, равнодушное и скучающее, лицо Евлогия; третье, самое страшное, без бороды и усов, не старое и не молодое, 50-л[етнего] старика и юноши; Казанова, полушарлатан, полуаббат, с коварным и по-детски свежим ртом, сухое и подозрительное (Кузмин 2000: 61).

Здесь поразительно прежде всего установка на зрительную живописную портретность, определенное и точное указание моделей собственного лица / маски: *homo universalis* гений Леонардо, александриец Евлогий, венецианец Казанова; соединение молодости и старости, зла и доброты, святости и шарлатанства, трех или более национальностей; и все это не без игры, эстетства и некоторого снобизма, но с заметной долей исповедальности.

Автобиографическое экзистенциальное признание Бердяева, постоянного председателя башенных симпозионов, и, что более важно, одновременно с Кузминым, Сомовым и другими члена 'секретного' кружка 'гафизитов', было совершенно иного рода. Отметим сразу, что Бердяев имплицитно исходит из противопоставления лица и маски. Как известно, в юности Бердяев избрал путь революции, но затем коренным образом разочаровался в ней. Все это дало основание его современникам называть его именем Ставрогина. Вот как философ пишет об этом эпизоде в книге *Самопознание*:

У каждого человека кроме позитива есть и свой негатив. Моим негативом был Ставрогин. Меня часто в молодости называли Ставрогиным, и соблазн был в том, что это мне даже нравилось (например, "аристократ в революции обаятелен", слишком яркий цвет лица, слишком черные волосы, лицо, *походящее на маску*¹¹ [курсив мой АШ]). Во мне было что-то ставрогинское, но я преодолел это в себе. Впоследствии я написал статью о Ставрогине, в которой отразилось мое интимное отношение к его образу (Бердяев 1989а: 77).

Далее Бердяев сообщал, что эта его статья (напечатана в 1914 г. в журнале "Русская мысль", № 5) вызвала негодование. Причиной этого, как можно думать, был финал статьи, где мыслитель оспаривал тезис о том, что у Достоевского "все обстоит религиозно благополучно". По этой мысли Бердяева, отпадение героев Достоевского от веры есть жажда нового откровения, гибель Ставрогина не окончательна, Ставрогина необходимо спасти (Бердяев 1989б: 109-111).

Кузмин мог констатировать, что у него возможны три 'лица/маски'; Бердяев утверждал, что сочетает сам в своей личности 'высшее' ('позитив') и 'низшее' ('негатив'). На языке Иванова это соответствует терминам 'Лицо / Личина' или 'Лик /

¹¹ Ср. о ставрогинской маске в статье 1914 г.: "Огромная, исключительно одаренная личность Ставрогина не оформлена и не кристаллизована. Единственное ее оформление и кристаллизация – жуткая, застывшая маска, призрачный аполлонизм" (Бердяев 1989б: 105).

Личина. ‘Негодование’ иных современников, таким образом, было обращено против бердяевской идеи о единстве большой человеческой личности при возможной подвижности и полярности, антиномичности ее внутреннего содержания. Концепт ‘лица / маски’ окажется существенным, когда мы будем рассматривать критику современниками портретного цикла Сомова (см. ниже). Только негативные оценки, в случае сомовских портретов, будут обращены не к оригиналу, а к художнику.

Инициатором серии портретов был П. Рябушинский, который предназначал их для издаваемого им журнала. В редакционном *отчете* за 1906 год заявлялось:

В течение года “Золотым Руном” было дано пять портретов из задуманной им обширной галереи русских современных художников и поэтов, исполненных специально для журнала современными мастерами кисти (“Золотое Руно”. Отчет за 1906 год [без указ. года и места][Библиотека ИРЛИ РАН], с. 5.).

Сомов создал портреты Вяч. Иванова (1906), А. Блока (1907), М. Кузмина (1909, два варианта), автопортрет (1909), М. Добужинского (1910), Ф. Сологуба (1910), В. Нувеля (1914); кроме того, в первые года существования журнала в нем появились портреты Бальмонта (работы Серова), Андрея Белого (Бакст), З. Гиппиус (Бакст), Брюсова (Врубель), Рериха (Головин), Ремизова (Кустодиев); особенно интересен, в виду нашего поворота темы, маскированный портрет Мейерхольда в костюме Пьеро работы Н. Ульянова (1907)¹². То есть на страницах журнала портрет поэта или писателя мог диалогировать с печатаемыми в журнале их текстами. Для духа символистской культуры характерно, что нечто аналогичное проекту Рябушинского уже в конце того же 1906 г. задумала Маргарита Сабашникова, впервые оказавшаяся на Башне в октябре 1906 г. 18 декабря 1906 г. она писала Волошину:

Хорошо было бы Тебе издать книжечку, в которой было бы 7 портретов. Вячеслав Иванов, Кузмин, Городецкий, Брюсов, Бальмонт, Ремизов, и, может быть, Блок или Белый. Ты бы написал очерки, привел лучшие стихи, и портреты можно воспроизвести. Вячеслав Иванов – Сомова; Бальмонта – Серова, Кузмина – Сомова, моего будущего Городецкого, Белого – Бакста... моего Ремизова” (Волошин 2015: 204-205)¹³.

¹² См. их репродукции в статье Гофман 2008 [электронный ресурс:] <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8711.php>

¹³ О своих портретах Ремизова и Кузмина Сабашникова вспоминала так: “Я рисовала углем Ремизова – кутающегося в свой платок, с его висячими чертиками на заднем плане - в манере натуралистического гротеска; Кузмин стилизован под фаюмский портрет” (Волошина 1993: 377). Сабашниковой принадлежали портреты А. Ремизова (1906), М. Кузмина (1906), М. Волошина (1907), Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (1907-1908), Нины Бальмонт (1908), Э. Метнера (1908), Екатерины Бальмонт (ок. 1912), Андрея Белого и Аси Тургеневой (1915-1916); В.



илл. 2

С. Городецкий. “Отцы мифотворцы”. Шарж. Б., к.
Музей ИРАИ РАН.

С того же 1906 г. серию эскизных портретов участников и хозяев ‘сред’ на Башне начал набрасывать Добужинский. Как и Сомов, Добужинский стал ближайшим участником башенных художественных проектов: осенью 1906 г. он создал эскиз для издательской марки издательства “Оры”, а несколькими годами позже – марку для книги Иванова *По звездам* (1909). Марка, изображающая средневековую сторожевую башню на фоне звезд и Млечного Пути, была аллегорией, своего рода изобразительным манифестом Башни. Среди портретов Добужинского этих лет, кроме хозяев Башни, – Рославлев, Сюннерберг, Блок, Кузмин, Философов, Бакст, Вера Шварсалон, кажется, также Ремизов и Гумилев (Устинов, Шишкин 2017, илл. 13-15, 19, 21-28). Многие из этих портретов шаржированы, карикатурны (в особенности Бакст и Зиновьева-Аннибал); иными словами, были представлены своеобразными масками.

Посвященность Добужинского во внутреннюю жизнь Башни придавала ряду его карикатурных зарисовок особенную ценность. Особое внимание художник уделил Вяч. Иванову: за первым наброском, изображающим характерный чуть сгорбленный профиль с бородкой, в пенсне, с пышной львиной гривой, следовал шарж, изображающий поэта, молитвенно держащего в руке свечку и стоящего над

Ленина (1921), Н. Бердяева (1922?), П. Муратова (1922?) (Wernbter 1982: 172-178). Аналогом портретной серии “Золотого руна” стала серия литографий Н. Войтинской, семь из которых было напечатано в журнале “Аполлон”.

облаками на самом краю высокой крыши, – очевидно, дома на Таврической 25; в третьем шарже поэт на рассвете, – видимо, после бессонной ночи, отданной симпозиальному общению – стремительно возносился с края крыши в воздух, причем над его головой изображен язычок нисходящего на него Духа Святого (см. Устинов, Шишкин 2017, илл. 21, 28) – иронический намек на ‘апостольство’ Иванова, который с весны 1909 г. возглавил Христианскую секцию Религиозно-философского общества, собиравшуюся непосредственно на Башне. Подобного рода ирония и автоирония, ироническая, а то и карикатурная маска, излюбленная Добужинским с юности, составляла также и дух Башни (ср., прежде всего, шарж С. Городецкого *Отцы мифотворцы*, 1906-1907¹⁴ [илл. 2]).

Как говорилось выше, концепт ‘лица/маски’ – ключ к портретному циклу Сомова. Сомовский цикл особенно показателен для нас в связи с тем, что Сомов был наиболее близок к интеллектуальным энергиям и художественным проектам Башни. Вслед за Добужинским, создавшим обложку и титульный лист книги *По Звездам*, Сомов создал аллегорическую обложку для *Cor Ardens* (1911), самой значительной для современников поэтической книги Иванова.

Портрет Вяч. Иванова Сомов начал в феврале 1906 г.; в марте сеансы продолжались каждый день, от часу до четырех дня. По мнению исследователя, сам поэт воспринимал свое позирование художнику как символическое действие (Богомолов 2009: 161, 174). Сомов планировал также создать портрет Л. Зиновьевой-Аннибал в красных и оранжевых тонах – цвете дионисийства (Богомолов 2009: 174-175, 178). 26 марта Зиновьева-Аннибал сообщила в письме:

Решено ... с осени начать “преображать” костюмы и нравы, устроив ядро истинной красоты при помощи наших художников. [...] Сомов называет каждый сеанс у нас сказкой Шехеразады и не спешит кончать свой делающийся, кажется, совершенно замечательный портрет. В Вячеславе ему нравится его многосторонность и всеотзывчивость (Богомолов 2009: 176-177)¹⁵.

¹⁴ А также шарж Блока на Городецкого (1909-1910 - опубл.: “Вестник литературы”, 1910, 4, стлб. 93); ‘двойной’ шарж на Кузмина В. Серова и Добужинского (сентябрь 1907); на шарже Городецкого на Иванова (1920) последний подписывает: “Ерунда! Совсем не похоже. ВИ.” – см. электронный ресурс: <<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/11808-pictures.php?picture=1180801>>, шаржи Белого на Брюсова (1900-е гг.) и Иванова (1910-е гг.) и т. д. Примечательно, что ирония в портрете/шарже может соединяться с высоким или даже сакральным: на портрете Н. Гумилева работы Н. Гончаровой (1917) фигура поэта-творца уподоблена средневековому летописцу. Разумеется, шаржи рисовали и вне Башни, здесь укажем, прежде всего, на интереснейшие шаржи В. А. Серова на Яремича, И. Грабаря, М. Кузмина, Иду Рубинштейн, Коровина.

¹⁵ Примечательно также полушутливая фраза о сомовском портрете Вяч. Иванова, оброненная им в интимном письме к Лидии Зиновьевой-Аннибал 4 августа 1906 г.: “Сомов, в

Художественным ответом Иванова Сомову в эти последние мартовские дни было создание поэтом *Терцин к Сомову* – словесного портрета художника и одновременно “портрета идеи художника”¹⁶. По словам Зиновьевой-Аннибал эти *Терцины* – “глубокий и изящный портрет художника и души – пессимиста, влюбленного в ушедшую красоту, в потерянное счастье”. С. Городецкий в тексте Иванова выделял визуальное начало: “чудесные терцины, дающие полную характеристику, до самых подробностей, почти со зрительным ощущениями” (Богомоллов 2009: 177, 190). Чтением *Терцин* была открыта беседа на очередной ‘среде’ 29 марта, чтение было повторено еще дважды (Богомоллов 2009: 183, 186, 187), – слово и образ таким образом многообразно вступали в диалог друг с другом.

С апреля 1907 г. Сомов принялся за портрет Блока. Если верить позднему свидетельству О. Дымова, сеансы проходили на Башне.

Мы собирались по утрам у В. Иванова, обсуждали, выбирали, намечали материал (речь шла о подготовке материала для журнала “Адская почта” – АШ), а К. Сомов усаживал Блока и тут же, среди редакционных обсуждений, рисовал его портрет” (Дымов 2011: 63).

Этому как будто не противоречит свидетельство самого Блока: “Сейчас Сомов рисует, а Кузмин занимает” (письмо А. Блока к матери, первая треть 1907 – Блок 1927: 186). В другом письме к матери он сообщал: “Сейчас Сомов показал нам мой рот и нижнюю часть лица – очень мне нравится” (*там же*). Правда, послав ей 2 марта 1908 г. цветную репродукцию сомовского портрета, через три дня писал: “Мне портрет нравится, хотя тяготит меня” (*там же*: 197). На всех сеансах присутствовала возлюбленная поэта Валентина Веригина, иногда – Чулков, кажется также, и мать Блока А. Кублицкая-Пиоттух.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, отметим сейчас важный момент. Сомов отнюдь не стремился к портретной точности. О портрете Блока было точно и отмечено: “Сомов, конечно, не получил от природы, а именно *выбрал* эту концепцию блоковского портрета” (Алленов 1982: 160-181). Как передать эту формулу иными словами: портрет Сомова постигал не ноумен, а феномен, изображал не лицо, а маску?

Сомовские портреты Иванова и Блока, теперь ставшие столь привычными и классическими, воспринимались современниками совсем иначе. Их суждения подтверждают формулу Муратова, ставя ее в широкий контекст поисков ‘лица / маски’ в Серебряном веке.

качестве моего портретиста, остановившись принялся рассматривать меня своим таинственным наблюдающим, серьезно ласковым взором владельца живой *маски* [курсив мой – АШ], которую изучил” (РО РГБ 109.10 ед. хр. 3, л. 48 об.).

¹⁶ Ср. также записи в дневнике Иванова от 13 июня и 14 августа 1906 г.: “Свидание с Сомовым, проекты написать статью о его творчестве”; “Обедал милый Сомов. Мы читаем ему стихи” (Иванов 1974: 748, 789).

Начнем с неожиданной трактовки портрета Иванова, принадлежащей Андрею Белому. Автор *Петербурга* утверждал, что в первый период Башни Вяч. Иванов в какой-то мере стилизовал себя под Христа работы Антонио Корреджо и что Корреджиевский образ проступает в портрете Сомова. В ‘берлинской’ редакции книги *Начало века* (1923) Белый вспоминал :

когда [Иванов] носил бороду, то... чуть-чуть... – простите за выражение – “христосился” он (по Корреджо), сентиментально, вздыхательно [...] все это схватил Сомов (Белый 2014: 625).

В “московском” варианте этой же книги (1930) ироническое начало усилено:

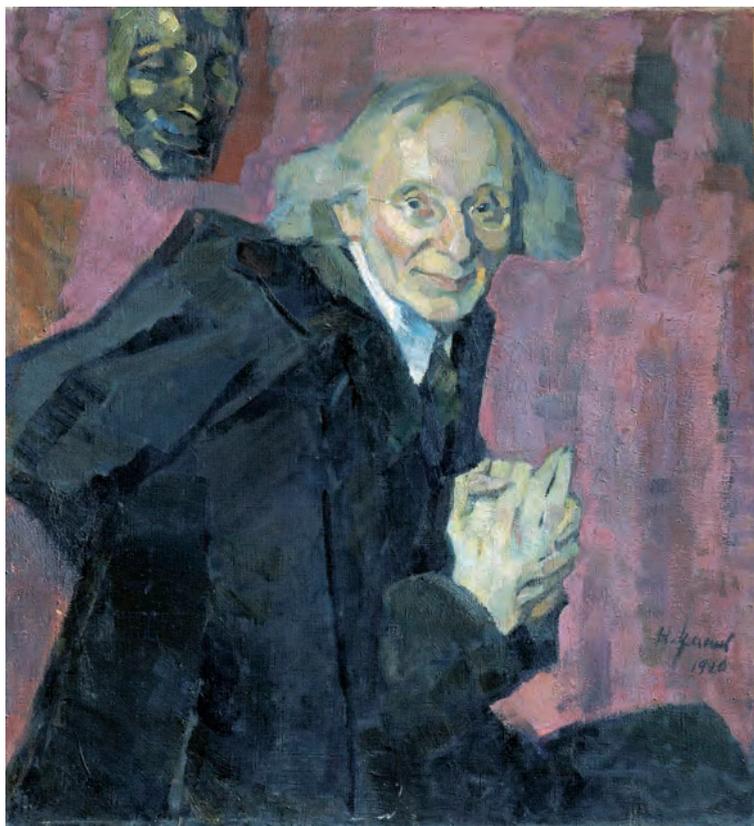
он, перетряся руном завивающихся белольняных волос, улыбаясь устами пурпуровыми из портрета художника Сомова, напоминая раздвоенною белольняной бородкой Христа по Корреджо, – многим являться стал; недоставало, чтобы он, возложивши терновый венец на себя, запахнувшись во взятую у маскарадного мастера им багряницу, извлек восклицания: “Се человек” (Белый 1990: 346).

Отзыв Г. Чулкова (1930) об обоих портретах – Вяч. Иванова и Блока – был одновременно критический, как бы простодушно недоумевающий и одновременно двусмысленный; важно, что Чулков использует два важных нам термина – ‘маска’ и ‘карикатура’:

Вячеслав Иванов вовсе не представляется мне таким бесхитростным и чувственным, каким изобразил его художник. И лицо Александра Блока на портрете слишком тенденциозно и похоже на маску. [...] Меня всегда удивляла манера Сомова рисовать модель. Он как будто хотел быть точным во что бы то ни стало. Но в конце концов он рисовал злую карикатуру. Его честность мастера была, однако, удивительна (Чулков 1999: 212-213).

Особенно много откликов вызвал сомовский Блок. И. Анненский написал стихотворение *К Портрету А.А. Блока* (“Под беломраморным обличьем андрогина...”, 1908?), Б. Садовской – *В груди поэта мертвый камень* (1910). Добужинский в своих воспоминаниях (1950-е годы) называл блоковский портрет Сомова “мертвенным” (Добужинский 1987: 280). Неумеренную подчеркнутость в изображении нижней губы поэта увидел Белый (Белый 2014: 333). Наиболее критическими были отзывы ближайших к поэту людей. Отзыв Веригиной (1930-е гг.) стоит привести почти полностью:

Портрет не удался. Я не могу понять, откуда художник взял эту маску с истерической впадиной под глазом, и красными, как у вампира, губами. [...] В данном случае сыграла роль индивидуальность Сомова, его манера подчеркивать, отыскивать отрицательное в лицах. [...] Портрет не понравился никому из близких Блока. Он послал фотографию, снятую с злополучного портрета, матери с надписью: “Я сам, позорный и продажный / с кругами синими у глаз...” (Вацуро и др. 1980: 444).



илл. 3

Н.П. Ульянов, *Портрет поэта Вяч.И. Иванова*, 1920, Х., м. ГРМ.

Будучи излишне эмоциональным и субъективным, этот отклик, однако, крайне примечателен для возможного веера интерпретаций этой замечательной работы Сомова. Но для нашего поворота темы наиболее важен обзор *Художественные итоги зимы 1910 г.* М. Волошина, мастерски ориентирующегося в терминах ‘лик / лицо / маска’. За словами Волошина стоит четкая и продуманная концепция.

Вспоминаю портреты Вячеслава Иванова и Александра Блока, сделанные Сомовым для “Золотого руна”. В них он натолкнулся на лица более сложного типа, лишь случайно принявшие налет Петербурга, и получилось несоответствие между их подлинным ликом и сомовскими портретами, лишаящие последние исторической ценности [...] Любезная и успокоенная маска несколько близорукого, несколько слащавого человека, с профессорскими маститыми кудрями и с пенсне в руке, которую он понял как лицо Вяч. Иванова, действительно появляется у последнего в некоторые моменты общественных отношений, но эта маска случайна и не срослась с лицом. Пронзи-

тельную же остроту и змеиную оболстительность, которые составляют истинные черты этого лица, Сомов или не заметил, или не захотел увидеть: оно за пределами петербургской культурной маски. Тоже повторилось, хоть не так резко, в портрете Ал. Блока. Лицо Блока само по себе – маска греческого бога [...] Но это маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. [...] Зато лица Добужинского, Кузмина, Сологуба поняты им идеально (Волошин 2007: 125-126).

Итак, в некоторых случаях маска совпадает с лицом, может быть получена от природы, или, напротив, быть плодом концепции художника. Маска противоположна лицу как черное и белое, но при этом повторяет его черты (случай портрета Мейерхольда работы Б. Григорьева, 1916 – Павлова-Левицкая 2000: 127). Личность и маска находятся в сложном диалектическом отношении; как излагала мысль Ф. Степуна Ольга Шор, человек исконно многолик, а личность входит в мир по жертвам убиенных ею других возможностей, которые ждут воплощения – “маска придает им полуреальную жизнь”¹⁷. Маска иронична, карикатурна, шаржирована, но при этом может сводить вместе полярное: смерть и священное. Серебряный век предоставил художникам, мыслителям и поэтам выбор масок, способных говорить о божественном откровении, тайнах природы и извилинах человеческого характера, маску трагедии и маску комедии, иронии, карикатуры.

Маска и лицо могут быть разведены, иной раз радикально. Предельный случай здесь – портрет Вяч. Иванова, принадлежащий Н.П. Ульянову (илл. 3)¹⁸. Первоначально портрет должен был сопровождать статью о поэте в издании *Русская литература XX века* под редакцией С.А. Венгерова¹⁹, другими словами, иметь статус ‘официального портрета.’ Работа над ним затянулась. В последних окончательных вариантах 1920 г. (ГТГ и ГРМ) в верхней левой части картины помещена посмертная маска А. Пушкина, с ней разнообразно контрастирует шаржированный образ Вяч. Иванова. Усмешке пушкинской посмертной маски противопоставлена острая ироническая улыбка Иванова; маска неподвижна, ей противопоставлен динамизм поэта XX века²⁰, обернувшегося вполоборота к зрителю. Но посмертная маска Пушкина, благодаря воспоминаниям Жуковского о последних минутах поэта, обладает в русской культуре особенным статусом²¹. Сюжет портрета – именно в этом диалектиче-

¹⁷ Цит. по комментарию О. А. Шор, близкого друга Степуна (Иванов 1979: 840).

¹⁸ Этой серии посвящено наше специальное исследование (в печати).

¹⁹ Об этом сообщалось в письме Иванова к Эрну от 21 мая 1915 (РО ИРЛИ ф. 94 – Архив В. Н. Княжнина – № 54. Л. 1-10б).

²⁰ Об это динамизме писал в статье 1925 г. Б. Грифцов: “Готовые унести в беспредметность, как крылья, складки поэтава плаща композиционно уравновешены бронзовой маской” (Муратов, Грифцов 1925: 64).

²¹ “Это было не сон и не покой! [...] нет! какая то важная, удивительная мысль на нем развивалась; что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубоко-удовлетворяющее зна-

ском совмещении священной для русской культуры 'вечной' маски божества и гения Золотого века с 'мирским' лицом поэта Серебряного века, изображенного с большой долей остроты, иронии и шаржа. Одновременно понятен замысел художника: частью композиции портрета Вяч. Иванова, предназначенного для канонической галереи русских писателей, избран сакральный символ, обозначающий как живой культ, так и жизнь в посмертии (насколько нам известно, ни прежде Н. Ульянова, ни после него художники не совмещали пушкинской посмертной маски с портретом писателя).

Живые свидетельства Серебряного века иной раз оказываются неожиданнее и интереснее, чем самые смелые концепции, претендующие на новизну. Можно, конечно удовлетвориться констатацией, что Серебряный век неслучайно поставил императив синтеза искусств и осуществил новое открытие античности и архаики, в частности, открытие иконы, и что иной раз в диалоге между словом и изображением визуальное оказывалось значительнее словесного. Но гораздо больше скажет историку этой эпохи недавно опубликованный аллегорический рисунок О.А. Флоренской (родной сестры о. Павла) 1913 г.: у трона Богородицы предстоят пять персонажей, представляющих пять видов искусства; лик Богородицы дано узреть и запечатлеть только художнику, и на него устремлен взор писателя ("Аллегория. Д.С. Мережковский у трона Богородицы": илл. 4).

Литература

- Аверинцев 1971: С.С. Аверинцев, *Греческая литература и ближневосточная словесность*, в: П.А. Гринцер (отв. ред.), *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*, Москва 1971, с. 206-266.
- Алленов 1982: М.М. Алленов, *Портретная концепция К. Сомова*, "Советское искусствознание", 1982, 1 (81), с. 160-181.
- Батожок 1979: Н.И. Батожок, *История развития значений исходных рефлексов корня *lik в праславянском и русском языках (опыт семантической реконструкции)*, Автореферат канд. дисс., Ленинград 1979
- Батожок 1980: Н.И. Батожок, *К уточнению семантической структуры слова в словаре (лицо)*, в: *Диакрония и типология языков*, Москва 1980, с. 70-77.

ние. [...] В эту минуту, можно сказать, я увидел лице самой смерти, божественно тайное, лице смерти без покрывала. Какую печать на него наложила она! и как удивительно высказала на нем и свою и его тайну. Я уверяю тебя, что никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, такой величественной, торжественной мысли. [...] К счастью я вспомнил во-время, что надобно с него снять маску; это было сделано немедленно; черты его еще не успели измениться" (Жуковский 1837: XV-XVI).



Илл. 4

О.А. Флоренская. *Аллегория. Д. С. Мережковский у трона Богородицы*, 1913
Москва, частное собрание

- Белый 1990: А. Белый, *Начало века*, Москва 1990.
- Белый 1997: А. Белый, *О Блоке: Воспоминания. Дневники. Речи*, Москва 1997.
- Белый 2014: А. Белый, *Начало века (Берлинская редакция). 1923*, Санкт-Петербург 2014 (= Литературные памятники).
- Белый 2016: А. Белый, *Автобиографические своды*, Москва 2016 (= Литературное наследство, 105).
- Бердяев 1989а: Н. Бердяев. *Собрание Сочинений*, I, Париж 1989.
- Бердяев 1989б: Н. Бердяев. *Собрание Сочинений*, III, Париж 1989.
- Блок 1927: *Письма Александра Блока к родным*, I, Ленинград 1927.
- Блок 1962: А. Блок, *Собрание Сочинений*, V, Москва-Ленинград 1962.
- Блок 1963: А. Блок, *Собрание Сочинений*, VIII, Москва-Ленинград 1963.
- Блок 2010: А.А. Блок, *Полное Собрание Сочинений и писем в 20 томах*, VIII, Москва 2010.
- Блок, Иванов 2017: А.А. Блок, Е.П. Иванов, *Переписка (1904-1920)*, I, Санкт-Петербург 2017.
- Богомолов 1995: Н.А. Богомолов, *Петербургские гафизиты*, в: Он же, *Михаил Кузмин: статьи и материалы*, Москва 1995, с. 67-98.
- Богомолов 2009: Н.А. Богомолов, *Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах*, Москва 2009.
- Вацуру и др. 1980: В.Э. Вацуру и др. (ред.), *Александр Блок в воспоминаниях современников*, I, Москва 1980.
- Волошин 2007: М. Волошин, *Собрание Сочинений*, V, Москва 2007.
- Волошин 2015: М. Волошин. *Собрание Сочинений*, XI/2, Москва 2015.
- Волошина 1993: М. Волошина, *Зеленая змея*, Москва 1993.
- Гольдт 2012: Р. Гольдт, *Проблематика маски, лица и личности в творчестве Вячеслава Иванова и Федора Степуна*, в: В.К. Кантор (ред.), *Федор Августович Степун*, Москва 2012, с. 178-186, ср. <http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2012/12/goldt_demony_maskarada_2012.pdf> (15.06.2018).
- Гофман 1993: М. Гофман, *Петербургские воспоминания*, в: *Воспоминания о Серебряном веке*, Москва 1993, с. 354-378.
- Гофман 2008: И. Гофман, "Золотое Руно" 1906-1909. У истоков русского авангарда, "Наше наследие", 2008, 87, <<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8711.php>> (15.06.2018).
- Добужинский 1987: М.В. Добужинский, *Воспоминания*, Москва 1987 (= Литературные памятники).
- Дымов 2011: О. Дымов. *Вспомнилось, захотелось рассказать... Из мемуарного и эпистолярного наследия*, II, Иерусалим 2011.

- Едошина 2008: И.А. Едошина, *Маска, Розановская энциклопедия*, Москва 2008, с. 1675-1678.
- Енишерлов 2016: В. Енишерлов, “*Мой милый Солнцеверт*”, “Наше наследие”, 2016, 118, <<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11808.php>> (15.06.2018).
- Жуковский 1837: В.А. Жуковский. *Последние минуты Пушкина*, “Современник” 1837, 5, <<http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=A1ZtWb9FiGQ%3d&tabid=10358>> (15.06.2018).
- Иванов 1974: В.И. Иванов, *Собрание Сочинений*, II, Bruxelles 1974.
- Иванов 1979: В.И. Иванов, *Собрание Сочинений*, III, Bruxelles 1979.
- Иванов 2007: В.В. Иванов. *Маска как элемент культуры*, в: Он же, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, IV. *Знаковые системы культуры, искусства и науки*, Москва 2007, с. 333-344, ср. <http://ec-dejavu.ru/m-2/Mask_Ivanov.html> (15.06.2018).
- Исаев 2012: С.Г. Исаев. *Литературно-художественные маски: теория и поэтика*, Санкт-Петербург 2012.
- Исупов 2006: К.Г. Исупов, *Эстеты на Башне*, в: *Башня Вяч. Иванова и культура серебряного века*, Санкт-Петербург 2006, с. 303-309.
- Исупов 2010: К.Г. Исупов, *Лик/лицо/личина*, в: *Космос русского самосознания*, Санкт-Петербург 2010, с. 54-55, ср. <<https://cyberleninka.ru/article/v/lik-litso-lichina-iz-avtorskogo-slovary-a-kosmos-russkogo-samosoznaniya>> (15.06.2018).
- Крылова 2008: М.Е. Крылова, *Лицо, Розановская энциклопедия*, Москва 2008, с. 1616-1620.
- Кузмин 2000: М. Кузмин, *Дневник 1905-1907*, Санкт-Петербург 2000.
- Кузмин 2006: М.А. Кузмин, *Стихотворения. Из переписки*, Москва 2006.
- Лавров, Малмстад 2006: А.В. Лавров, Дж. Малмстад, [*Примечания*], в: А. Белый, *Стихотворения и поэмы*, I, Санкт-Петербург–Москва 2006.
- Левецкая 2001: Л.В. Левецкая, *Маска и лицо в русском искусстве конца 19-начала 20 веков*, Москва 2001.
- Лунквист 1998: Б. Лунквист, *Роль маски в русском модернизме: ряженные в “Поэме без героя” Ахматовой*, “*Studia Slavica Finlandensia*”, XV, 1998, с. 104-113.
- Марченко 2007: О.В. Марченко, *Григорий Сковорода и русская философская мысль XIX-XX веков*, Москва 2007.
- Медведев 2008: А.А. Медведев, *Портрет*, в: *Розановская энциклопедия*, Москва 2008, с. 1876-1881.
- Муратов, Грифцов 1925: П. Муратов, Б. Грифцов, *Николай Ульянов*, Москва 1925.

- Мокина 2004: Н.В. Мокина, *Проблема “маски” в лирике и прозе серебряного века*, “Вестник Оренбургского государственного Университета”, 2004, с. 15-19.
- Николаева и др. 2007: Е.А. Николаева, Л.В. Калачина, *Проблема лица и маски в филологии серебряного века*, “Вестник Мордовского университета”, XVII, 2007, 2, с. 19-21.
- Осьмухина 2002: О.Ю. Осьмухина, *Феномен маски в художественной культуре России (XVIII-первая половина XX века)*, Саранск 2002.
- Осьмухина 2009: О.Ю. Осьмухина, *Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия*, Саранск 2009.
- Павлова-Левецкая 2000: Л.В. Павлова-Левецкая, *Маска и лицо в русской культуре начала XX века*, в: Е.И. Струтинская (отв. ред.). *Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XIX веков*, Москва 2000, с. 118-128.
- Соболев 2003: А.Л. Соболев, *Весы. Аннотированный указатель содержания*, Москва 2003.
- Софронова 2006: Л.А. Софронова, *Маска как прием затрудненной идентификации*, в: *Культура сквозь призму идентичности*, Москва 2006, с. 343-359.
- Степун 1956: Ф.А. Степун, *Бывшее и несбывшееся*, I, Нью-Йорк 1956.
- Струтинская 2000: Е.И. Струтинская (отв. ред.). *Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XIX веков*, Москва 2000.
- Телегина 2013: Д.В. Телегина, *Интерпретация образа красного домино в романе Андрея Белого “Петербург”*, “Уральский филологический вестник”, 2013, 5, с. 99-107.
- Топоров 1982: В.Н. Топоров, *Орфей*, в: *Мифы народов мира. Энциклопедия*, II, Москва 1982, с. 263.
- Топоров 1987: В.Н. Топоров. *Тезисы к предыстории “портрета” как особого класса текстов*, в: *Исследования по структуре текстов*, Москва 1987, с. 278-288.
- Устинов, Шишкин 2017: А. Устинов, А. Шишкин, *Pictura Poema silens: M. Добуржинский на “Башне” Вяч. Иванова (художественные контексты)*, в: М. Плюханова, А. Шишкин (ред.), *Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова. Десятая международная конференция*, Salerno 2017, с. 355-389.
- Фатеев 2008: В.А. Фатеев, *Портреты Розанова*, в: *Розановская энциклопедия*, Москва 2008, с. 1881-1883.
- Чулков 1999: Г. Чулков, *Годы странствий*, Москва 1999.

- Шишкин 2011: А. Шишкин, *Северный Гафиз (Новые материалы)*, в: *От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова*, Москва 2011, с. 687-701.
- Barta 1991-1992: P. Barta, *Nietzschean Masks and the Classical Apollo in Andrei Bely's "Petersburg"*, "Studia slavica hungarica", XXXVII, 1991-1992, 1-4, с. 393-403.
- Basile 2016: G. Basile, *Per una storia semantica di persona*, в: U.M. Olivieri (a cura di), *Persona, personalità, personaggio tra XIX e XX secolo*, 2016, с. 25-26.
- Chevalier, Gheerbrant 1982: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982.
- Onians 2006: R.B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*, Milano 2006.
- Vattimo 1974: G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano 1974.
- Vigna 1996: C. Vigna, *Sostanza e relazione: una aporetica della persona*, в: V. Melchiorre (cura di), *L'idea di persona*, Milano, 1996, с. 175-206.
- Vuillemin 2012: J.-Cl. Vuillemin, *Theatrum mundi: désenchantement et appropriation*, "Poétique", 2012, 158, с. 173-199, cp. <<https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-173.htm>> (15.06.2018).
- Wermbter 1982: R. Wermbter, *Margarita Woloschin. Leben und Werk*, Stuttgart 1982.

Abstract

Andrei Shishkin
The Face and the Mask in Silver Age Culture

The Masque is a common concept in the Silver age: according to the Silver Age aesthetic vision only art is capable of getting to the essence of things. The Masque can represent either the sublime or the lowest image. It can be ironic, caricature like but it can also unite within itself polar opposites. The article analyzes the portraits of the poets made by M. Dobužinskij, K. Somov, N. Ul'janov and others and draws in its interpretation on the seminal texts of N. Berdjaev, M. Kuzmin, V. Ivanov, F. Stepun concerning the Face / Masque dichotomy.

Keywords

Vjačeslav Ivanov; symbol; mask; portrait of writer.