

МАСКА В ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ НАЧАЛА XX ВЕКА (А. АХМАТОВА, К. СОМОВ)

V. SILANT'EVA, O. KONOPEL'KO

Рубеж XIX и XX вв. В русском искусстве Слово предстает в единении со зрительными и музыкальными образами. Синестезия. В музыке – Мусоргский. В живописи – лирические полотна Коровина, Левитана, Серова. В литературе – художественные достижения Чехова, Бунина. Казалось бы, синтетизм, к которому устремлялись художники XIX в., достигнут. Но рядом, почти в унисон, – художественные поиски Стравинского, Врубеля, Бенуа, в этом ряду – Ахматова и Сомов. В их творческой судьбе претворена закономерность, о которой пишет Н. Полтавцева: “Слом традиционных ценностей связывался [...] с темой наступающего хаоса и различными возможностями его преодоления” (Полтавцева 1992: 42). Ахматову и Сомова сближают:

- общность ощущения – “время преодоления хаоса”;
- представление о задачах искусства: Художник – Демиург – творец новой *Книги Бытия*;
- ретроспективность поэтики;
- неоклассицизм образного ряда;
- близость лирического тона, тяготение к самоиронии.

Реакция обоих на зыбкость перспективы – увлечение темой зазеркалья, мотив удвоения времени и пространства, игра как способ развенчания фетишей. Им, как может быть немногим, соответствует афоризм Й. Хёйзинга: “Игра имеет склонность быть красивой” (Хёйзинга 1992: 21).

Итак, маска, закономерности ее появления в творчестве Ахматовой и Сомова начала XX в. Материал – ‘Арлекиниада’ Сомова и триптих ‘Алиса’ – ключевой в сборнике *Вечер*. Маска здесь выступает как в своем иконическом варианте, так и в качестве обозначения перцептуального хронотопа. По-видимому, маскарадная культура и в это время отразила процессы переориентации в живописи, в литературе, в музыке, в театральном деле. Еще раз подтверждаются выводы М. Бахтина: “[...] маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым отрицанием”; “маска любит переходы, метаморфозы, нарушение естественных границ” (Бахтин 1990: 48). Отсюда закономерность:

1905-1906: А. Бенуа – ‘Итальянская комедия. Любовная записка’. ‘Итальянская комедия. Нескромный Полишинель’.

1906: А. Блок – *Балаганчик*. Сомов делает афишу. В этом же году Мейерхольд ставит пьесу.

1906-1907: К. Сомов – Цикл акварелей-гуашей на тему ‘Арлекиниады’ (‘Фейерверки’).

1910: По пьесе Шницлера Мейерхольд ставит ‘Шарф Коломбины’.

1911: *Петрушка* Стравинского (Русские сезоны в Париже).

1910-1912: ‘Маскарадный цикл’ А. Ахматовой – сборник *Вечер*.

1910-1912-1914: К. Сомов – ‘Пьеро и дама’. ‘Арлекин и дама’. ‘Итальянская комедия’. И т. д.

Сделав вывод: мотив маскарада, скоморошества определяет идейный и визуальный ряды сборника *Вечер* и ‘Арлекиниады’ Сомова, проанализируем поэтический контекст произведений. С Ахматовой – особенно трудно. Анализируя сборник *Вечер*, исследователи обходили его кульминационный подцикл (‘Алиса’).

Интересно, что моменты маскарадной культуры отметили в нем первые рецензенты. М. Кузмин в предисловии употребил слово “манерность” (Кузмин 1988: 10). В. Гиппиус расширяет понятие: “Эта грация [...] эта видимость манерности” (Гиппиус 1912: 270). А вот уточнение. Г. Чулков: “Мир, в котором живет душа поэта, прост и реален, но за этой видимой простотой, за этой ясностью образов и мыслей таится незримый мир, полный тревог и тайны” (Чулков 1912: 276). Таким образом намечен оригинальный момент визуального пространства стихов: иконический (“простой”, “ясный”) и мир, “полный тайн”, который созерцает душа поэта.

Приблизительно то же читаем в первых рецензиях на ‘Маскарады’ Сомова. М. Кузмин утверждает, что в произведениях присутствуют “беспокойство, ирония, кукольная театральность мира [...], мертвенность и жуткость любезных улыбок” (Кузмин 1979: 471). Отметим оппозицию: “кукольная театральность” и “жуткость любезных

улыбок” – настрашное страшное. По-видимому, в обоих случаях намечен переход от чувственной визуальности к новому ее типу. Присутствует интуитивное знание. Возросла роль субъективного видения. Ассоциация – как основной поэтический прием модернистов – расширяет представление о предмете. Какая же культурная ассоциация стала ключом к сборнику Ахматовой?

Алиса. Удивленный вопрос критика начала века – “[...] но зачем романтическое имя Алиса в этом рококо?” (Чудовский 1912: 49) – остался открытым. Попытаемся ответить.

Действительно, ни в одном из трех стихотворений Алиса не стала главным персонажем. Но зато – кто здесь только не присутствует! И Пьеретта, и Миньона, и та, что завивает парик “для стройной моей госпожи”, и сама госпожа, и “тайнственный граф”. Но это не реальные лица, это маски, чьи биографии давно известны. Они были и одновременно есть, вспомним идею модернистов о синхронном сосуществовании культур. Они знакомы читателю по старой комедии нравов, они перенесены в новый виток времени.

Но сборник назван *Вечер*. В контексте – “закат”, “уход”. Мотив расставанья главенствует в стихах. Осколки ушедшего. Горечь. И – желание гармонии. Кто дарует надежду? – *Алиса*. С ней традиционно увязана тема детского первоисточника жизни. Она выступает в роли, уже определенной Кэрроллом.¹ Для Ахматовой, так любившей тему зазеркалья, органично стремление поменять местами правое и левое, прошлое и будущее. Это излюбленный момент ее поэтики. Пример – ‘Поэма без героя’:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет.
(Ахматова 1989: 306)

С момента своего появления в книге Кэрролла и по сей день Алиса остается экзотической героиней. Ей под стать только дети и только романтики. И Ахматова ставит рядом Пьеретту.

Все тоскует о забытом,
О своем весеннем сне,
Как Пьеретта о разбитом
Золотистом кувшине.
(Ахматова 1988: 59)

Пьеретта... Первое ощущение – девушка из басни Лафонтена ‘Молочница и горшок с молоком’. Но использован эпитет “золотистый” (золотой), столь любимый романтиками. Топография места (Царскосельский парк) дарует еще одну ассоциацию: пушкинская

девушка с разбитым кувшином. Совсем рядом – тот самый “золотой полдень”, в который Алиса прогуливалась вдоль реки и угодила в кроличью норку. И, наконец, имя героини восходит к одной из самых знаменитых масок dell'arte – к Пьеро.

Белый Пьеро. Явление французской романтической театральной школы. Плебей, канатоходец из дешевого заведения бульвара Тампль. Олицетворение народного духа: “Веселый, грустный, здоровый, больной, нежный, грубый, думающий и бездумный, подкладывающий вам свинью, и битый, и всегда нищий” (Молодцова 1990: 134). Словом – персонаж “с замочком”, постоянно сулящий неожиданность. Одной из них можно считать превращение Пьеро в Пьеретту. По времени – совершенно закономерное явление. Во-первых, комедианты конца XIX в. уже часто вводили в спектакль “коверных” женщин. Во-вторых, в эстетике начала XX в. Пьеро оказался близок “Мировой Душе” (*Балаганчик* Блока), а этот космический образ еще в работах Соловьева ассоциируется с женским началом.

Ахматова романтизирует Пьеретту. Ее видение образа явно перекликается с идеями реформатора театральной традиции Миклашевского. А он постоянно подчеркивал романтизм немецкой маски, более того, утверждал приоритет ее игрового начала над традиционно образным. В чем-то позиция Миклашевского (как и Ахматовой) близка символистам. Напомним реплику Пьеро в *Балаганчике*:

Смотри, колдунья! Я маску снимаю!
И ты узнаешь, что я безлик.
(Блок 1971: 14)

Оказывается, маска действительно важнее, значительнее лица, более того – она подменила лицо.

А потом наступает время Миньоны. Литературная ассоциация – героиня романа Гете *Годы учения Вильгельма Мейстера*. Изначальная черта – приверженность романтизму. Следующий виток памяти – и встает связанный с ней образ души-скиталицы. В стихотворении она как-будто обрела пристанище:

Он мне открывает объятия
Под кленом, таинственный граф.
(Ахматова 1988: 62)

Но это призрачное счастье: Алиса, Пьеретта, Миньона – все – вовлечены в обман. Пьеретта мучается потерей любимого, мечтает вернуть его, открывает сердце Алисе и не знает:

У Алисы в медальоне
 Темный локон – знаешь чей?
 (60)

Миньона деланно равнодушно слушает рассказ о предстоящем свидании: клен, “стройная госпожа”, граф, но помнит иное: на это свидание приглашена она. Чтобы все не обернулось драмой, в действие вступает фарс – третье стихотворение подцикла названо ‘Маскарад в парке’. А там течет “жизнь наоборот” и существует “мир наоборот” (Бахтин 1972: 207). И с потаенной улыбкой, с ехидцей ко всем вопрошает Пьеро:

Мой принц! О не вы ли сломали
 На шляпе маркизы перо?
 (64)

Получается: Алиса ввела читателя, подруг (Пьеретту, Миньону) в мир зазеркалья, приобщила к тайнам диссонирующего мира. Оказалось – гармония невозможна. Остается самоирония. Она – в аксессуарах “высокой эпохи” – “устрицы во льду”, “букет левкоев белых”, “таинственный граф”, застежка “аграф”, над которыми лукаво смеется Пьеро. Она – в несочетаемой интонации рядом стоящих строф:

Если б ты, Алиса, знала,
 Как мне скучно, скучно жить.

Я за ужином зеваю,
 Забываю есть и пить,
 Ты согласишься, забываю
 Даже брови подводить...
 (59)

Итак, культурные ассоциации расширили, видоизменили визуальный ряд триптиха. Повысилась роль визуальности контекста. Благодаря ему видимый мир стиха искажается, свои права предъясвляет зазеркалье. Возникает момент остранения, наличие которого невольно отметил еще Кузмин: “Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятой связи с переживаемыми минутами” (Кузмин 1988: 8).

Определим эту форму “нового видения” как эпистемологическую (Ораич Толич 1995). Она действительно соответствует модернизму начала века. Но уточним: цельность мира присутствует у Ахматовой и Сомова только как идеальный вариант его существования. В отличие от многих неоромантиков данного периода портреты,

жанровые картины художника, тексты поэта “остановили мгновение”, позволяющее говорить о присутствии скабрезной тайны, предшествующей отчаянию и началу распада.

Прекрасный, но декоративный мир “Арлекиниады” Сомова. Видимость счастья. Мертвенность улыбок. Надломленность поз. Учитывая позицию мирискусников, можно предположить, что Сомов, как и Ахматова, уже не доверяют ретроспекции как идеальному ориентиру (в периоды крушения, хаоса так хочется стабильности “галантного века”). Слишком явно ироническое, самоиспеляющее начало произведений. У Сомова все начиналось, по-видимому, со знаменитых портретов Блока (1907) и Кузмина (1909). Напомним: самые близкие Александру Александровичу женщины (жена, мать) отказывались забрать уже готовый портрет. Они знали поэта живым, физически крепким, простым в общении, хотя на людях он бывал горд, упрям, сдержан (защитная оболочка). А на портрете – окаменевшее средневековое лицо в нимбе волос, восковая неподвижность черт, рот вампира – страшная и утонченно красивая маска (см. Пружан 1972: 80-96).

Портрет Кузмина несет в себе особенно противоречивую информацию: стилизованный маркиз XVIII в. и ущербный, замкнутый человек. Сходство с сатиром: своеобразна форма черепа, невысокий лоб, небольшие усики, экстравагантность прически и бородки клинышком. Во взгляде – душевная усталость, опустошенность, скепсис. Изящен и неприятен одновременно. Мертвенную ходульность образа отметили многие современники. Вот одно из свидетельств:

Он улыбается, раскланивается и, словно восковой, Коппелиусом оживленный автомат, садится за рояль. Какие у него длинные, бледные, острые пальцы. Приторно сладкая, порочная и дыхание спирающая истома исходит на слушателей. В шутке слышится тоска, в смехе – слезы.
(Шайкевич 1991: 106)

Лицо-маска – декор модернизма? Да, но отметим еще раз: в этих лицах существует момент тайного порока, а он – символ недолговечности.

Особое место в творчестве Сомова занимают маскарадные сюжеты с радугами и фейерверками, которые только подчеркивают эфемерность и скоротечность праздника. Центральной темой “Арлекиниады” постепенно становится тема рока (“Арлекин и смерть” – 1909, титульный лист книги *Театр* – 1907). Маски чистого комизма из эпохи *dell'arte* все чаще оборачиваются ликом уродства. Если Арлекин и Пьеро исполняют роли влюбленных (“Пьеро и дама” – 1910,

‘Арлекин и дама’ – 1912), то в намеренно примитивном сюжете обязательно присутствует момент “подсмотренной тайны”, “осмеянного поцелуя”.

Более того, начинается раздвоение фигур. Белый Пьеро, у которого к началу XX в. оказался стилизованным даже костюм, получает двойника – Голубого Пьеро. Уже в *Балаганчике* Блока этот герой обладал “лунным” – всечеловеческим лицом и предстал как в своей канонической роли паяца-романтика, так и “голубым цветком”, рядом с которым – счастливая – “она в розовом”. Не единожды “перевернутый” мир *Балаганчика* Блока помог осознать и образный ряд сомовской ‘Итальянской комедии’ (1914).

Это стилизованная пантомима-“перевертыш” старого сюжета со своим потаенным смыслом. В жеманных позах кавалер и дама. Преддверие галантных объяснений. А на втором плане, но в центре картины, веселый Арлекин избивает Пьеро и хохочет, хохочет – Пьеро Голубой. Так легкая пошлость распада, удивлявшая в ‘Осмеянном поцелуе’, обернулась более поздней уверенностью: люди и куклы не живут рядом... Маски подменили лик. А раз так – раздваиваясь – начинает распадаться мир.

Таким образом, канонически определяя маску как тип абстракции, связывая ее с определенным витком развития культуры, мы должны уточнить ее значение в искусстве начала XX в. Ахматова и Сомов обращаются к маске через тему зазеркалья, поэтому:

- облик традиционной маски искажен;
- в любом своем варианте она драматизирована;
- в ней обязателен фарс излома;
- она не только “подменяет лицо”, но и скрывает постыдную тайну.

Если говорить о типе визуального зрения, то образный ряд Ахматовой и Сомова характеризуют особенности, соответствующие модернистскому видению, но в нем присутствует и преоцущение грядущей авангардной культуры.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Знание Ахматовой текста Кэрролла в 1912 г. подтверждено неоднократно. Одно из свидетельств см. Рецеттер (1989: 172).

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова, Анна
 1988 *Вечер* (репринтное воспроизведение издания 1912 г.). Москва.
 1989 *“Узнают голос мой”. Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта.* Москва.
- Бахтин, М. М.
 1972 *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва.
 1990 *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва.
- Блок, Александр
 1971 *Собрание сочинений в 6-и томах, т. 4.* Москва.
- Гиппиус, В.
 1912 *‘Анна Ахматова. Вечер. Стихи’.* Новая жизнь, 3.
- Кузмин, М.
 1979 *‘Сомов’. Константин Андреевич Сомов, Письма. Дневники. Суждения современников.* Москва.
 1988 Предисловие к сборнику *Вечер. Анна Ахматова, Вечер* (репринтное воспроизведение издания 1912 г.). Москва.
- Молодцова, М.
 1990 *Комедия dell'arte. История и современная судьба.* Ленинград.
- Ораич Толич, Дубравка
 1995 *‘Парадигмы визуальности в хорватской прозе 20 в. (Матош, Крлежа, Павличич)’.* Материалы конференции vizualnost Zagreb.
- Полтавцева, Н.
 1992 *‘Ахматова и культура “серебряного века” (“вечные образы” культуры в творчестве Ахматовой)’.* Царственное слово. Ахматовские чтения, вып. 1. Москва.
- Пружан, Ирина
 1972 *Константин Сомов.* Москва.
- Рецептер, Владимир
 1989 *Прошедший сезон, или предлагаемые обстоятельства.* Ленинград.
- Хейзинга, Йохан
 1992 *Ното Ludens. В тени завтрашнего дня.* Москва.
- Чудовский, В.
 1912 *‘По поводу стихов Анны Ахматовой’.* Аполлон, 5.
- Чулков, Г.
 1912 *‘Анна Ахматова. Вечер. Стихи. Цех поэтов’.* Жатва, кн. 3. Санкт-Петербург 1912.
- Шайкевич, А.
 1991 *‘Петербургская богема (М. Кузмин)’.* Русская литература, 2.