

О. Ю. Осьмухина (Саранск)

УДК 801.73

ФЕНОМЕН АВТОРСКОЙ МАСКИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ: КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Реферат: статья посвящена осмыслению историко- и теоретико-литературных аспектов функционирования авторской маски в отечественном гуманитарном сознании первой трети XX столетия. Отмечается, что при создании собственной маски посредством различных средств, интегрируя личностные черты, жизненный опыт, принимая во внимание или опровергая социальные и культурные стереотипы, автор, одновременно и участвует в создании маски как образа возможного Другого, и дистанцируется от неё, создавая качественно новое эстетическое явление. Особое внимание уделяется изучению феномена маски М. Волошиным, И. Груздевым, Б. Эйхенбаумом, но прежде всего – М. М. Бахтиным, который на протяжении всего творческого пути рассматривал маску в контексте проблемы автора и героя и карнавальной культуры. Исследователь считает маску важнейшим мотивом народной культуры. В ней воплощено игровое начало жизни, в основе её – особое отношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. По мнению М. М. Бахтина, маска связана с нарушениями, метаморфозами “естественных границ”. Символика маски сложна и многозначна – исчерпать её невозможно, но, по Бахтину, пародия, гримаса есть, по существу, дериваты маски. Функции маски, как полагает исследователь, существенно изменяются в историческом времени: маска получает ряд новых значений в романтическом гротеске:

здесь маска что-то скрывает, утаивает и обманывает (если маска функционирует в “органическом целом” народной культуры, подобные значения невозможны).

Ключевые слова: автор, авторская маска, Другой, И. Груздев, М. Бахтин, символизм, традиция.

Авторская маска является одной из важнейших примет литературного сознания от древности до современности, становится неким синтезом самовыражения автора и его перевоплощения из, условно говоря, “реальной” фигуры в художественный образ, функционирующий в пределах текстового пространства. Конструируя собственную маску посредством различных средств, интегрируя личностные черты, литературно-эстетический, жизненный опыт, принимая во внимание или опровергая социальные и культурные стереотипы, автор, одновременно и участвует в создании маски как образа возможного Другого, и дистанцируется от неё, создавая качественно новое эстетическое явление.

На рубеже XIX–XX вв. 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 её “внутренним” и “внешним” “я”, где средством самоидентификации своего “я-бытия” становится именно маска-личина, оказываются основополагающими для эстетических экспериментов русского символизма и эпохи модерна в целом. Как справедливо указал Д. Иоффе, «русский жизнетворческий модернизм являлся естественным продолжением и развитием общеевропейского <...> движения постромантизма (международный символизм как продолжение международного символизма романтизма с его сверхиндивидуалистическим культом Автора, фиксированным канонам личного поведения, тщательно выстраиваемой “публичной биографии” и репутации» [13, с. 153]. 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 ин-

вариантов в эстетических экспериментах Серебряного века, но и связано с обращением прозаиков, поэтов к темам, мотивам и приёмам, так или иначе связанным с масочной стихией, притворством, обманом, утратой и сокрытием собственного лица, мистификацией как формой и способом организации художественного текста.

Говоря о попытках осмысления феномена маски гуманитарным сознанием России XX столетия, “масочного” характера взаимоотношений поэта-творца с реальностью, отметим, что последний обретает философско-эстетическое обоснование уже в 1910-х гг. прежде всего в крайне популярных у аудитории Серебряного века текстах Ф. Ницше. Достаточно упомянуть ницшевскую «По ту сторону добра и зла», где поэт и философ однозначно утверждает, что каждое суждение, мнение таит в себе какое-то “убежище”, а слово, в свою очередь, – “некую маску”. Маска мыслится философу следствием стыдливости и желанием скрыть свой собственный облик, “способом уклонения от общительности”. Любой “глубокой” вещи, по мнению Ницше, 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 облекается 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” [19, с. 272].

Примерно в 1920-х гг. испытавший отчётливое 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 в., возводит феномен маски, нашедший своё воплощение в литературе, к дионисийству как культовому явлению, правда, исследователем своеобразно переосмысленным [12]. «Дионисийская» маска, согласно Иванову, позволяет “интерпретировать новые формы духовной жизни, чтобы наметить пути преодоления описанного им кризиса индивидуализма” [14, с. 69]. Она первоначально является “куль-

товым ознаменованием вселенского закона превращений”, “сознательной фикцией” [14, с. 76], благодаря которой её носитель отождествляется в сознании зрителей с той личиной, тем существом, “чей образ он себе присвоил” [14, с. 76]. Очевидно, что осмысливая мифологический смысл маски, исследователь, равно как и его предшественники, проецирует идеи древнего “лицедейства” на контекст культурно-художественный XX столетия, подчеркивая её иллюзорную сущность и все те же важнейшие функциональные особенности маски – сокрытия, обмана.

Феномен маски, определение её сущности, в связи со становлением “новой театральности” в начале XX в., становится объектом рассмотрения Н. Евреинова, который в своей работе «О новой маске» дал точные определения типам масок актеров, разделив их на три группы. Во-первых, маска психологическая, требующая перевоплощения, “преображение самого стержня лицедейской души” [11, с. 5]; очевидно, что подобная маска, являясь следствием раздвоения личности актера, сливается с её носителем (актёром), существует с ним в единстве и замещает его “человеческое” “я” “я” сценическим. Второй тип маски, по Евреинову, – маска прагматическая как способность её носителя (актёра) оставаться самим собой, «при которой лицедей в кардинальной сущности своего “я” остается адекватным себе, но мыслит, волит и чувствует себя в иной действительности, так как обязуется стать (сценически) субъектом, отличным от его собственного дела» [11, с. 7]. Используя подобную маску, актёр способен одновременно смотреть на неё с позиций зрителя и выступать её носителем, творить её с позиций актёра, регулируя собственное поведение на сцене, играя, но не “переживая”. Примечательно, что спустя десятилетие В. Э. Мейерхольд отождествит с еврейновской прагматической маской, в противовес сценическому переживанию или сценическому существованию, понятие “актёрская игра”: “На счет переживаний надо быть очень осторожным, потому что входить в роль <...> настолько, что и себя теряешь, – это опасно. Мы должны входить в образ, наряжаясь, <...> но в то же время мы не должны забывать себя. В том-то и весь секрет, что вы не должны терять себя как носителя определенного мировоззрения, потому что каждый образ вы должны или защи-

щать, или же быть прокурором этого образа” [18, с. 279]. Наконец, Н. Евреинов выделяет маску автобио-реконструктивную, возникающую, когда “актеры творчески привычно повторяют на сцене себя самих в повторении действительного, случившегося с ними” [11, с. 8]. Именно маска автобио-реконструктивная, по Евреинову, приводит к “изживанию страстей”, “благостному очищению от них <...> самих участников” сценического действия [11, с. 34–35]. Очевидно, что еврейновская концепция была связана и с символизмом, и с “театральным традиционализмом”, и одновременно оппозиционна обоим: автобио-реконструктивная маска вторична, зависима от маски символистской, но при этом она является её антиподом.

Под определенным влиянием ницшеанской идеи маски и книги П. Сизерана «Маски и лица Флоренции» в 1910-х гг. в работах М. А. Волошина возникает идея маски как “духовной одежды” лица (показателен дополнительный историко-литературный штрих – именно Волошин вместе с М. Кузминым в 1912 г. выступил редактором «Книги масок» Р. Де Гурмона). Проблема маски интересовала в начале XX столетия русскую художественную интеллигенцию, в определенном плане затрагивалась и литературной критикой, близкой к символизму, поэтому появление работ М. А. Волошина, в частности, книги «Лики творчества» не было случайным и легко вписывалось в эстетику символизма. К тому же, исследуя в своих театральнокритических работах “организм” театра, театральную стихию и искусство вообще, критик рассматривал фигуры актёра, зрителя и автора как “осязаемые маски трех основных элементов”, образующих любое произведение искусства.

Образование маски, по мнению М. Волошина, является “глубоким моментом” в образовании человеческой личности и лица. Она составляет необходимое свойство лица, его “духовную одежду”, своеобразное средство самозащиты: “Маска – это священное завоевание человеческого духа, это <...> – право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой” [7, с. 122]. Но примерять, “носить” маску может лишь лицо, живущее сложной духовной жизнью, а для этого оно должно научиться лгать: лицо “растет и углубляется”, пережитое накладывает на него свой отпечаток. И как только человек осознает себя индивидуальностью, заме-

чает свою непохожесть на других, он инстинктивно старается остаться внешне похожим на всех, то есть приучается лгать, скрывая свои чувства за маской. Маска определяется М. Волошиным как условная ложь. Поэт и критик размышляет также и над типами масок, выработанными бытом и модой. Простейшей формой он считает маски профессий, высшей – маски индивидуальных типов и темпераментов, осуществляющие в себе определённые идеалы моды и литературы. С одной стороны, ту или иную маску заставляет принять общество, которое опасается любого рода эксцентричности. С другой – “для натур скрытных и не желающих ежеминутно выявлять себя и обнаруживать каждое свое душевное движение, маска является убежищем, раковиной, в которую они прячутся, своего рода правом неприкосновенности личности” [7, с. 402]. Однако маска не есть только способность к мимикрии, она – искусственно созданный механизм, который изображает живого человека, необходимое свойство лица, его средство самозащиты. Лицо не может лгать, пока на нём нет маски: оно не может само себя закрыть “в минуту сокровенного волнения”, лишь маска единственное “убежище” его. 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 воплотил подобную идею и в стихотворном (большой цикл стихотворных портретов «Облики»), и в живописном творчестве (обращение к жанру портрета, автошаржу). Весьма характерным в этом контексте представляется общеизвестное “перевоплощение” в начале 1908 г. поэта С. В. Кисина, известного в литературно-художественных кругах под псевдонимом Муни, в “особого человека” Александра Александровича Беклемишева, а также появление мифической личности Черубины де Габриак, мистифицировавшей С. К. Маковского (редактора и издателя журнала «Аполлон»), предельной ситуации маски, обретающей кровь и плоть, не только в сугубо литературном контексте, но и проникающей в реальную жизнь.

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, чьё поведение, а также способы интерпретации действительности определяло символистское миропонимание, приводившее к стиранию границ между творчеством и жизненными приёмами, проникновению в реальность элементов игры, шутки, сна, мифа. Справедливости ради отметим, что перенесение собственного игрового поведения в реальность художественную, продолжение “жизненной” игры в тексте произведения творцов Серебряного века инициировало в современной литературоведческой науке появление целой отрасли исследований (семиотических, в том числе), посвящённых разрешению проблемы “жизнетворчества”, соотношения “литературных” и “культурных” масок. Сформулирована она была в хрестоматийном тексте Ю. М. Лотмана и А. М. Пятигорского, указавших на принципиальную роль маски в мифологизации авторского персонального поведения, его семиотике, переносимого в художественный текст: «<...> Говоря о семиотичности поведения, мы можем иметь в виду, с одной стороны, порождение некоторого текста поведения, который выступает как знаковый по отношению к некоторому другому тексту, или, с другой стороны, осмысление каких-то явлений действительности <...> как знаковых <...>. <...> именно самовосприятие, т. е. восприятие собственного “я”, составляет ту область, где сферы аналитического поведения и порождения поведения пересекаются <...>. <...> степень семиотичности при само моделировании образа “я” <...> выражается в проблеме “маски” <...>. Очевидно, что маска нужна индивиду прежде всего для того, чтобы создать фиксированный образ

своего “я” (в коммуникации с самим собой или с другими). “Маска”, таким образом, выступает как некоторый стабилизированный статический образ, скрывающий постоянно совершающиеся изменения самого “я” человека, подобно тому, как раз и навсегда зафиксированный в бесконечных повторениях ритуал, обряд является образом, стабилизирующим постоянно изменяющееся внешнее поведение человека и коллектива» [16, с. 145].

Авторская маска в символистской традиции становится своеобразным символом раздвоенного сознания, “лицо” художника предполагало изначальную двойственность и пыталось обрести цельность через смену идентичности, маску (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” [6, с. 61], З. Гиппиус, чье активное использование мужских псевдонимов при моделировании “литературного” облика (Лев Пущин, Антон Крайний) со всей очевидностью отражало гендерную позицию как возможность самоутверждения в литературе и в социуме. Карнавалльно-масочная стихия воплотилась в стихотворном творчестве А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, З. Гиппиус и др. Очевидно, таким образом, что модернистское творчество (и жизненное и литературное) являло собой, по справедливому определению Н. Ю. Грякаловой, «спонтанную авторскую игру по “удвоению реальности” с любым материалом и в любом его сочетании, вне зависимости от “правдоподобия” и каких бы то ни было “реальных” или “психологических” мотивировок» [9, с. 263].

Мало того, в XX в. в повествование вносится “драматический” элемент – рассказ и показ события сочетаются, присутствуют отступления, голос автора-нарратора слит с другими голосами или устранен, демонстрируется усложнение повествовательной техники (сложное взаимодействие речи автора, героя и повествователя, сочетание разнообразных повествовательных стратегий и др.), когда в рамках одного произведения функционирует несколько нарраторов и происходит смена лиц повествования, соответственно чита-

телю представляется свобода интерпретации. Автор окончательно отказывается от функции “всезнания”, передавая свои полномочия герою, рассказчику, повествователю. Именно XX в. “открыл” “персональное повествование”, ставшее, как справедливо показал Ю. В. Манн, неким фактором проявления разнообразных художественных импульсов – от “стремления избежать комментариев и оценок от повествователя и переместить точку зрения в сферу персонажа”, отмеченное “тенденцией к объективности” [17, с. 51], до возможности “более широкого выхода на авансцену внутренних, иррациональных психологических потенциалов, освобожденных от фильтрации и цензуры сознания <...>, возможность для большей субъективности” [17, с. 51]. При усложнении нарративной техники, наблюдающейся в этот период и связанной с появлением нескольких повествователей в структуре художественного текста, которая, кстати, также усложняется, наблюдается смещение горизонтов автора и повествователя, их речевая контаминация, нередко – смешение в рамках одного высказывания двух голосов, речевых манер, точек зрения, когда выделение авторской фигуры становится всё более затруднительным. Примечательно, что введение в повествование “от автора” точки зрения повествователя или персонажей, сопровождаемое подчинением изображаемого чужому взгляду, восприятию, начавшееся в XIX столетии, к веку XX превращается в одну из ведущих тенденций развития художественной прозы. Зачастую персонаж сливается с повествователем, несобственно-прямая речь, используемая при этом, становится условной игрой, противоположность между субъективным и объективным стирается в фабуле, которая может сузиться до пределов сознания героя или повествователя, или напротив – сознание героя или нарратора стремится охватить фабулу. Автор в своём стремлении стереть грань между художественным вымыслом и действительностью, преодолеть условность традиционных типов повествования (“нейтрального”, где повествователь, находящийся вне фабульного пространства, автору не противопоставлен, и повествования, которое ведётся от лица вымышленного рассказчика, принадлежащего художественной реальности), обнажая процесс создания текста, вводя в зарождающуюся на глазах у читателя метатекстовую

структуру автора “подставного”, “фиктивного”, собственную маску. Показательны в этом отношении романы В. Каверина, К. Вагинова, В. Набокова, где выстраивается сложная система отношений, маркируемая концептом зеркальности, “автор” – “повествователь” – “персонаж” [20, с. 99–101]. Помимо этого, авторская маска возникает в рамках стилизованного повествования, когда повествователем становится некая подставная фигура (“фиктивный автор”), находящаяся вне фабульного пространства своего повествования: автор “реальный” выдаёт своё повествование за текст, написанный иным лицом, обнаруженный случайно, относящийся к другой эпохе. Подобная “инаковость” моделируется посредством воспроизведения, стилизации чужой литературной манеры и стоящего за ней типа мышления другой культурно-исторической эпохи или личности. То есть средством создания авторской маски в данном случае становится стилизация, причём не в смысле “намеренной и явной имитации того или иного стиля” [10, с. 180], но в смысле особого типа повествования, ориентированного на определенный литературный стиль, его условное изображение (проза М. Кузмина, В. Брюсова, Б. Поплавского).

Именно в прозаических текстах первой трети XX в. авторская маска, структурируя режим коммуникации не только автора с текстом, читателем, но и со всем социокультурным контекстом эпохи и становясь не просто литературным приёмом как интенциональной, осмысленной особенности стиля, но прежде всего – категорией поэтики, в полной мере обретает своё функциональное значение. Помимо игрового аспекта (ориентированного прежде всего на читателя, нередко принимающего форму экспериментирования с текстом как таковым), а также порождающей маску саморефлексии автора, её важнейшими составляющими становятся автобиографические параллели и соответствия (автор, стремясь к литературно-художественному воплощению посредством художественного текста, нередко наделяет героя личными чертами, склонностями, способностями, передаёт ему некоторые факты собственной биографии, что приводит к наличию тождества между автором, повествователем и основным персонажем), мотивы двойничества (“раздвоение” цельного образа автора или персонажа на “внешнее” и “внутреннее” “я”, а также порождение

“раздвоенным” сознанием героя вымышленного или реально-го “двойника”) и зеркальности (видение мира не таковым, каким он реально является, а отраженным в зеркалах, блестящих поверхностях и т. д., рассматривание рефлектирующей личностью самой себя в зеркале, причём зеркало – своеобразное средство самоотжествия “внешнего” и “внутреннего” облика, и появлением в текстовом пространстве “обратных”, искаженных ситуаций). И, наконец, в повествовательной структуре художественного произведения маркирует появление авторской маски переход повествователя от первого лица к третьему и наоборот (семантическое отождествление грамматических лиц, взаимозаменяемость местоимений “я”/”он” в автореференциальном значении), а также изменение тона повествователя, всевозможные авторские комментарии и предисловия, сознательно мистифицирующие читателя, создающие впечатление авторской отстраненности от текста.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о непосредственном участии авторской маски в усложнении нарративной техники как средстве игрового эксперимента автора с самим собой, связанным с поисками новых форм и способов осмысления и себя самого, и реальности, художественной в том числе. Все подобные нарративные эксперименты с “чужим” словом, стилизацией, введением “фиктивных” (подставных) рассказчиков стимулировали с 1920-х гг., во-первых, полемику относительно активно развивающейся в отечественной прозе с 1910–20-х гг. особой семантико-стилистической сказовой традиции (проза М. Зощенко, Е. Замятина, И. Бабеля, А. Ремизова, В. Шишкова, М. Волкова и др.), идущей от Н. В. Гоголя и Н. А. Лескова, в рамках которой авторская маска занимает особое место. Важнейшим средством “взаимоотношений” автора и нарратора в сказе, маркирующим смену нарративных инстанций и передачу “голосов” от автора к нарратору и наоборот, становится авторская маска. Нарратор в сказе предстает фиктивным “заместителем автора”, он не просто “ведет” повествование, но и импровизирует его, воссоздавая события, участником или свидетелем которых он являлся, в собственном изложении, или же пересказывает услышанное с позиций своего мировидения, мироощущения и культурного уровня. Одновременно сказ передаёт специфиче-

ские особенности устной речевой манеры героя-нарратора, не просто создавая тем самым речевую маску повествователя, но становясь авторской маской, необходимой создателю текста (автору “реальному”) для конструирования образа рассказчика, принципиально иного, нежели он сам, занимающего иную ценностную, мировоззренческую и речевую позицию.

А во-вторых, активную научную полемику относительно соотношения автора / образа автор, автора / повествователя, автора / маски автора, вообще – форм авторского присутствия в художественном тексте и вызвало появление работ М. Бахтина, И. Груздева, В. Виноградова, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума. При этом в отечественных литературоведческих работах этого периода важнейшее место отводится маске как литературному приёму в пределах текстового пространства, средству выражения авторского отношения к изображаемому. Так, классическая статья Б. М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919) открывалась осмыслением того, какую роль в структуре гоголевской повести играет личный тон автора, то есть “является ли этот тон началом организующим <...> или служит только формальной связью между событиями” [24, с. 306] и потому занимает положение служебное. Наиболее же интересной, на наш взгляд, работой 1920-х гг. по проблеме маски представляется статья известного критика И. А. Груздева, замечаящего, что художник, автор какого-либо произведения – всегда маска. Театральная маска, например, имеет глаза, рот и нос, но тот, кто примет её за истинное лицо актера, “напрасно ходил в театр: он не понял его сути” [8, с. 208] (ср. сходное понимание у А. Камю, полагающего, что искусство актера – “притворство”, “максимальное проникновение” в чужие жизни. “Маски <...>, подчеркивающий черты лица грим, костюм <...> – в этом универсуме все принесено в жертву видимости, все создано для глаз” [15, с. 68]). Так и лицо художника, считает он, всегда скрыто – “видима только маска”. Маска, самопародия необходимы создателю: даже за “примитивным” рассказчиком всегда стоит “иронический автор”, который иногда срывает маску и разрушает иллюзию, созданную первоначально им самим. Обычно автор находится вне повествования, не принимает уча-

ствия в действии и “не заслоняет собой хода событий, он ведет повествование, выражая свое отношение к происходящему, словно подмигивая читателю” [8, с. 218].

Приём этот, отмечает И. А. Груздев, можно найти в двух видоизменениях. Во-первых, автор выдвигается в роли рассказчика, в связи с чем в произведении создаётся иллюзия его настоящего голоса, появляется авторское лицо, вплоть до “портретных признаков”. Это есть не что иное, как своеобразная игра на “тождестве” автора и рассказчика-очевидца. Во-вторых, автор “тримируется”: “кривит лицо в гримасу, меняет тембр голоса; рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером повести, маской автора” [8, с. 219]. Как правило, рассказчик в произведении скрыт, читатель лишь слышит его голос, интонации, воображает мимику. Однако в тон рассказчика иногда вплетается и противоположный, таким образом, происходит обнажение авторского лица, или, по словам И. Груздева, “срыв маски”. Обычно же рассказчик-маска не имеет внешних очертаний, и художественная “выразительность” его в том, что он, находясь вне происходящего, проявляет к нему собственное отношение и, таким образом, заставляет читателя воспринимать события под определённым углом.

Впоследствии, кстати, Груздев неизменно подчёркивал сопутствующий появлению маски момент особого рода иронии, курьёзности, игрового начала, ей присущего, в связи с чем наиболее показателен фрагмент его письма 1926 г. к “собрату” по “серапионам” К. А. Федину по поводу рассказа последнего «Трансвааль», в котором “курьез порождает иронию” [22, с. 72]: «Вообще же в основе всякого творчества лежит ирония другого порядка, правда сходная с той, о которой сейчас речь. Я говорил об этом в своей статье о “маске”, являющейся моим продуманным *credo*» [22, с. 73; Выделено нами. – *О.О.*]. Очевидно, что работа И. Груздева является одной из первых по проблеме маски в отечественной литературной критике и литературоведении XX столетия. Кроме того, она в немалой степени способствует возможности осмысления феномена маски, а также позволяет разграничивать маски литературные, то есть реализующиеся в пределах текстового пространства (в частности, авторские), от прочих её разновидностей.

В это же время – во многом как результат влияния литературной и культурной практики Серебряного века – возникает идея маски-личины как одной из ипостасей внутреннего образа человека через внешние его проявления у М. М. Бахтина: “вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального <...>, нет органической слиянности внешней выраженности героя <...> с его познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как неединственная и несуществующая маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри <...>, наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина” [4, с. 20; Выделено нами. – *О.О.*]. В данном случае обращает на себя внимание стремление автора не столько к литературоведческой, сколько к философско-эстетической и психологической трактовке понятия. Однако, уже к началу 1930-х гг. бахтинская трактовка маски несколько меняется, что связано, в первую очередь, с окончательной сменой вектора его научных интересов. Для Бахтина, автора «Слова в романе», принципиально значимо то, что “полумаска” шутовского, плутовского романа “в атмосфере всеулегчающего веселого обмана <...> сменяется подлинным художественно-прозаическим образом лица” [3, с. 220]. В дальнейшем, под очевидным влиянием фрейденберговской «Поэтики сюжета и жанра» (1936), оказавшей решающее воздействие на бахтинскую концепцию смеховой культуры, учёный избирает иную трактовку данного вопроса: он связывает маску с осмеянием, перевоплощением, “с отрицанием тупого совпадения с самим собой” [2, с. 48]. Это все та же маска шута, трикстера, пикаро, берущая свое начало в древнейших традициях смеховой культуры.

Исследователь считает маску важнейшим и “многозначнейшим” мотивом народной культуры. В ней воплощено игровое начало жизни, в основе её – особое отношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. По мнению М. М. Бахтина, маска связана с нарушениями, метаморфозами “естественных границ”, “с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой” [2, с. 48]. Естественно,

символика маски сложна и многозначна – исчерпать её невозможно, но, по Бахтину, пародия, “кривляния”, гримаса есть, по существу, “дериваты” маски. Функции маски, как полагает исследователь, существенно изменяются в историческом времени: маска получает ряд новых значений в романтическом гротеске, где она оторвана “от единства народно-карнавального мироощущения” [2, с. 48], здесь маска что-то скрывает, утаивает и обманывает (если маска функционирует в “органическом целом” народной культуры, подобные значения невозможны). В романтизме, по мнению М. М. Бахтина, маска утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает “мрачный оттенок”. Если в народном гротеске за маской всегда стоит многоликость и неисчерпаемость жизни, то в романтическом гротеске “за маской часто оказывается страшная пустота” [2, с. 48]. И всё же маска всегда “окутана” особой атмосферой, она “никогда не может стать просто вещью среди других вещей” [2, с. 48]. Комментируя данное высказывание М. М. Бахтина, американский литературовед и философ А. Михайлович справедливо отмечает: “<...> Термин воплощение и его варианты использованы для описания трансформации внешности или физического существа. Поскольку Бахтин употребляет его для обрисовки онтологического источника карнавала (т. е. гротескного тела), а не самого феномена, маска (тотем карнавала) метонимически трансформируется в особенно выразительную сущность данного источника – отсюда вытекают бахтинская характеристика маски в ее связи с веселой изменчивостью и перевоплощением и его утверждением, что принцип игры находит в ней свое воплощение” [26, с. 161].

Весьма сходное понимание маски мы действительно находим у О. М. Фрейденберг [21, с. 185–189]. Древний мир, по словам исследовательницы, создаёт “изумительную систему масок, которые покрывают пестрое лицо жизни безапелляционным равенством изнутри идущих рубрик” [23, с. 221]. Лицо (понимаемое вовсе не как “лик – личина” у Бахтина и приравненное к фигуре актера) выступает лишь носителем маски и способно меняться, маска представляет собой родовой образ и остаётся неподвижной. Фрейденберг видит идею маски в виде “раз и навсегда данной неизменности при смене носите-

лей в метафорах пола, возраста, количества лиц, социального положения, наружности и характера персонажа” [23, с. 219]. Причём, отмечает она, пол, возраст, характер предстают как “стоячие”, то есть “стабильные”, постоянные маски. Каждая метафорическая маска стабильна в своем семантическом значении. Маска постоянных свойств героя, считает О. М. Фрейденберг, – эпитетность, наречение героя постоянным, присущим ему обозначением (внутренний характер персонажа выражается при посредстве внешних, физических черт).

Опора на историко-эстетические поиски и интенсивное использование фактического материала Фрейденберг в работе о Рабле не помешала Бахтину в дальнейшем диалогически сохранить в своем понимании категории маски оба начала. Уже в тексте «К философским основам гуманитарных наук» исследователь видит в маске, наряду с “рампой” и “сценой”, одну из “форм выражения представительности бытия <...> и бескорыстия отношения к нему” [1, с. 8]. Определение М. М. Бахтина, заметим, в какой-то степени тождественно определению швейцарского психоаналитика К.-Г. Юнга: маска своего рода «“инсценирование индивидуальности”, она призвана и “производить на других определенное впечатление”, и скрывать истинную природу индивидуальности» [25, с. 258]. Заметим, что близкие по времени создания тексты российского мыслителя и швейцарского психоаналитика отражают со всей очевидностью общую тенденцию европейского культурного сознания начала XX в.

В работе «Формы времени и хронотопа в романе» М. М. Бахтин отождествляет действительность, современную автору, с изображаемой в романе. В связи с этим “автор-творец” в художественно изображенном мире имеет свою позицию, но поскольку сам он не может стать одним из художественных образов, ему необходимы “формальные заместители”: “Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни” [5, с. 311]. Маска, при помощи которой автор одновременно скрывает и являет себя, есть образ автора. Интересно то, что увидеть действительность и выразить ее истинную сущность автор может лишь при помощи маски “шута” или “дурака”.

Справедливости ради отметим, что в позднем творчестве М. М. Бахтин возвращается к раннему пониманию маски как возможности “оформления себя не изнутри, а извне” [1, с. 352], с одной стороны, и одновременно выводит в «Проблеме текста» фактическую оппозицию “маски автора (образы автора) и сам автор” [1, с. 318]. В записках 1970–1971 гг. М. М. Бахтин, во-первых, противопоставляет “формы речевого авторства” авторству литературному (в последнем случае, отмечает он, “принято говорить об авторской маске” [4, с. 357]). Авторство всегда предполагает маску, считает учёный, а авторские формы (маски) зависят от жанра и могут быть “узурпированными и условными” [4, с. 358]. Не может быть маски в форме “простого безличного рассказа литературным языком, но близким к разговорному” [4, с. 354] – такой рассказ приближен и к героям, и к “среднему” читателю. Показательными в этом контексте являются так называемые “маски” самого М. М. Бахтина. В научном мире давно известны, по меньшей мере, три крупных работы: «Фрейдизм» и «Марксизм и философия языка», книги, изданные под именем В. Н. Волошинова, а также «Формальный метод в литературоведении» – под именем П. Н. Медведева. «Сокрытие» не только своего имени, но и образа Бахтиным как раз и представляется “существенно-формальной” маской, определившей позицию как видения, так и “опубликования” жизни учёного, предпринявшего попытку “диалога” с самим собой, сокрытия своего подлинного имени и авторства в силу известных идеологических обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Работы 1940–1960 гг. / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. – 731 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1976. – 380 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

5. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
6. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы / Н. А. Богомолов. – М.: НЛЮ, 1995. – 368 с.
7. Волошин М. А. Лики творчества / М. А. Волошин. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.
8. Груздев И. А. Лицо и маска / И. А. Груздев // Серапионовы братья, альманах. – Берлин, 1922. – С. 207–237.
9. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 364 с.
10. Долинин К. А. Стилизация / К. А. Долинин // КЛЭ. – М.: Сов. Энцикл., 1971, Т. 7. – С. 180.
11. Евреинов Н. Н. О новой маске: (Автобио-реконструктивной) / Н. Н. Евреинов. – Пг.: Третья стража, 1923. – 45 с.
12. Иванов Вяч. Вс. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Республика. 1994. – 428 с.
13. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь-текст / Д. Иоффе // Критика и семиотика. Вып. 8, 2005. – С. 126–179.
14. Исаев С. Г. «Сознанию незнаемая мощь ...». Поэтика условных форм в русской литературе начала XX в. / НовГУ им. Ярослава Мудрого / С. Г. Исаев. – В. Новгород: Изд-во ВНГУ, 2001. – 213 с.
15. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
16. Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. О семиотическом механизме культуры / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т. 5. – С. 144–176.
17. Манн Ю. В. Автор и повествователь / Ю. В. Манн // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.
18. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2. – 365 с.
19. Ницше Ф. По ту сторону Добра и Зла. Прелюдия к философии будущего / Ф. Ницше // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 270–298.
20. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1930-х гг.: Дисс. ... д-ра филол. Наук / О. Ю. Осьмухина. – Саранск, 2009. – 493 с.

21. Осьмухіна О. Ю. Концепція літературної маски в научному наслідуванні М. М. Бахтіна / О. Ю. Осьмухіна // Наслідування М. М. Бахтіна в контексті світової культури. – Орел, 1997. – С. 185–189.
22. Письма И. А. Груздева К. А. Федину 1920–30-х гг. Публикация О. П. Семенової и И. В. Ткачевой // Из истории литературных объединений Петрограда – Ленинграда 1920–1930-х годов: Исследования и материалы. Кн. 2 / Отв. ред. В. П. Муромский; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – СПб.: Наука, 2006. – С. 67–82.
23. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: «Лабиринт», 1997. – 448 с.
24. Эйхенбаум Б. М. О прозе / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Худ. лит., 1969. – 504 с.
25. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М.: Канон, 1996. – 319 с.
26. Mihailovic A. Corporeal words: M. Bakhtin theology of Discourse / A. Mihailovic. – Northwestern university press. Evanston, Illinois. 1995. – 290 p.

Осьмухіна О. Ю.

ФЕНОМЕН АВТОРСЬКОЇ МАСКИ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОРІЧЧЯ: КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ

Стаття присвячена осмисленню історико- і теоретико-літературних аспектів функціонування авторської маски у вітчизняній гуманітарній свідомості першої третини ХХ сторіччя. При створенні власної маски за допомогою різноманітних засобів, інтегруються особисті риси, життєвий досвід, приймаються до уваги або спростовуються соціальні та культурні стереотипи, автор, водночас і приймає участь у створенні маски як образу можливого Іншого, і дистанціюється від неї, створюючи якісно нове естетичне явище. Особливу увагу приділено вивченню феномену маски М. М. Бахтіним, який на протязі усього творчого шляху розглядав маску у контексті проблеми автора та героя. (Філологічні дослідження, вип. 15, 2016, с. 73–92).

Ключові слова: автор, авторська маска, Інший, І. Груздєв, М. Бахтін, символізм, традиція.

Osmukhina O. Yu.

THE PHENOMENON OF AUTHOR'S MASK IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: CULTURAL PRACTICES AND METHODOLOGICAL APPROACHES

The article is devoted to the understanding of the historical and literary-theoretic aspects of author's mask in the domestic humanitarian conscience of the first third of the 20th century. It is noted that when creating your own masks through various means, integrating the personality traits, life experiences, taking into consideration or refuting social and cultural stereotypes, the author, at the same time and involved in the creation of masks as Another possible image, and distances itself from it, creating a new aesthetic phenomenon. Special attention is given to studying the phenomenon masks M. Bakhtin's, who throughout the creative way considered a mask in the context of the author and the hero. (Philological researches, ed. 15, 2016, p. 73–92).

Keywords: *Another; author; author's mask, I. Gruzdev, M. Bakhtin, symbolism, tradition.*