

Алла Вершинина

Триумф маски. Из опыта «кумироделания» эпохи символизма

Спекулятивная оптика символизма позволила сфокусироваться на ранее маргинальном виде скульптуры — маске, которая сумела занять ведущие позиции, лишь укрепившиеся в искусстве XX века. Природа этого явления имеет весьма широкие основания, среди которых не последнее место занимают поиски «лица эпохи» — эманации Абсолюта, разрешившиеся явлением *L'Inconnue de la Seine*. Признанный кумиром посмертный слепок наметил возможные пути овеществления тайны «потустороннего», взятые на вооружение «большой скульптурой». Одновременно подвергнутая ревизии типология формы обогатилась разнообразными вариациями. В статье рассматриваются некоторые аспекты процесса творческого освоения новой семантики скульптурной маски в 1890–1920-х годах, ее возможности и перспективы.

Ключевые слова:

маска, маскарон, слепок, скульптура,
L'Inconnue de la Seine, символизм,
улыбка вечности, незрячие глаза,
пустота, смерть, деформация,
индексальность, антиформа, машина.

В конце XIX века, богатого на всяческие новации, среди прочего случается премьера с долгосрочными последствиями. На сцене художественной жизни появляется новый игрок — скульптурная маска. Казалось бы, эта давняя знакомая издревле приучила зрителя к своему лицу. Маска выступала непременным атрибутом ритуальных действий самой разной направленности — от обрядов похорон до увеселительных зрелищ. Архитектура охотно вводила ее в состав своего многоголосого убранства. Внимание к ней было перманентным, то стихая, то усиливаясь. Известно, что особый пиетет к маске во всех ее видах питало барокко¹, стимулируя тем самым и универсализм, и внутреннюю многослойность самой идеи. Однако в общей картине развития скульптуры она оставалась на вторых ролях, неизменно уступая формам статуи, группы, бюста, рельефа, способным решать задачи, выдвигаемые той или иной эпохой без ее участия. Под прицелом символистской оптики ситуация меняется: привычные функции, качества и смыслы скульптурной маски отступили на периферию и стали лишь инструментарием по-новому синтезированной образности. В ее притяжение попали не только собственно пространственные искусства — станковая скульптура, архитектурное убранство, предметы декоративно-прикладного и ювелирного искусства, но также живопись, графика, литература². И если усилиями исследователей последних из перечисленных видов искусств

- 1 Маска, по мнению М. Ямпольского, включается в сложный текст барочной культуры в ряду таких явлений, как анаморфоза и монстр. См.: [20, с. 207–252]. О. Соснина включает маску в ряд иллюзионистических форм скульптуры. См.: [16, с. 178–188].
- 2 Особое место маски в культуре рубежа XIX и XX столетий было осознано уже самой эпохой, засвидетельствовавшей свой интерес в многочисленных текстах на эту тему — от очерковых до эссеистических, от искусствоведческих до философских. Среди них: Вяч. Иванов, «Новые маски» (1904); А. Белый, «Маска» (1904); М. Волошин, «Лица и маска» (Письма о французском театре) (1904) и «Лицо, маска, нагота» (1910-е); А. Муров, «Продавцы масок» (1909); А. Блок, «Маски на улице» (1913) — список может быть многократно расширен. И конечно, маска становится неизменным объектом позднейших специальных исследований искусства данной эпохи.

феномен маски обретает все более четкие контуры, то в отношении самой скульптуры он остается практически не отрефлексированным эпизодом общей картины и обыкновенно ограничивается проблематикой декора зданий эпохи модерна.

Действительно, маскарон оказался настолько благодатным мотивом убранства, что стал едва ли не ключом к распознаванию стиля. Даже неискушенный зритель легко угадывает стилистику модерна по такой красноречивой лепной детали, как маскарон, возжелавший утвердить за собой право на своеобразие и актуальность. Безусловно, это архитектурное поветрие имеет множество оснований — от театрализации «стиля жизни» в целом до инспираций *tribal art* в общем контексте «мечты об архаическом» (М. Волошин). И оглядка на длительную историю бытования маски в убранстве зданий уже в форме *маскарона*, какими бы увлекательными поворотами она ни изобиловала, оказывается лишь одним из слагаемых общего движения. Обыкновенно названия эти считаются синонимичными, ведь маскарон (ит. *mascherone*, фр. *mascaron*), строго говоря, — разновидность маски (лат. *mascus*, *maska*, ит. *maschera*, фр. *masque*, стар. рус. *машкера*), приспособленной к архитектурной поверхности. Эмансипировавшийся от ритуального действия маскарон не только сохраняет часть сакральных значений маски (апотропеические, инверсивные, перформативные, изоморфные), но обретает и принципиально новые оттенки смысла и качества формы. Проблематика маскарона как самостоятельного художественного явления настолько глубока, что требует специального обширного исследования — краткий экскурс будет неизбежно ущербным³. Здесь же важно отметить, что именно архитектурный контекст диктует особые условия бытования, влияющие на иконологию мотива.

Наиболее очевидной спецификой маскаронов в сравнении с масками представляется возможность их пластического обогащения за счет присоединенных «нескульптурных» элементов: орнаментального обрамления, архитектурных «рамок», текстуры принимающей поверхности, а также практических функций (консоли, водомета и проч.). Собственные качества маскаронов меняются вместе с требованиями

3 Концептуальная выставка «Маски, маскарад, маскароны» в Лувре (*Masques, mascarades, mascarons*. 19.06.2014–22.09.2014, Palais-Royal) — первый в своем роде опыт размышлений на эту сложную кросскультурную тему — лишь наметила общие контуры проблемы, которая еще ждет своих исследователей.

эпохи, архитектурного стиля, искомым смыслов. Но даже изменения семантики позволяют им сохранять приверженность избранному кругу архетипов (боги и мифические существа, монстры и звери, гротески и экзоты, аллегии и адоранты) в традиционной иконографии. И так продолжается вплоть до конца XIX века, когда вслед общекультурному движению арсенал образов не просто значительно расширяется, но и меняется качественно: наделяется символистской неопределенностью, отсылающей не к конкретному типуажу, а к общей, весьма широкой образно-ассоциативной теме. Что вынуждает вносить поправки уже не только в свойства формы, но и в сам иконографический ряд. Культивируемая эпохой эстетика комплементарного «двоемирия» позволяет помимо прочего увидеть в красивом — чудовищное, а в уродливом — прекрасное. Но если эстетизация «безобразного», обогащение бестиария не сопровождается радикальными преобразованиями ранее уже известных монструозных маскаронов, лишь иногда возводя в степень их отдельные черты и обогащая палитру пластики, то настоящим открытием эпохи становится сюжет «вечной женственности». Такого обилия разнообразных — мифических и земных, томных и озорных, нежных и строгих, бесстрастных и жизнеутверждающих, окруженных буйным орнаментом и абсолютизированных — женских маскаронов не знал никакой другой стиль. Они взывают в духе эпохи не к умному зрению, но к эмоции и чувству — алогичным психическим процессам.

Нельзя не увидеть за этой галереей общекультурные разноплановые и мучительные искания принципиально нового — абстрагированного, таинственного и провокационного образа женственности. Собрать в одном лике столь многое, чтобы признать его эталоном эпохи было затруднительно. Превознесение чувственно-эмоционального субъективизма, психически мотивированного права художника на индивидуальное видение, казалось, лишало изобразительные искусства последнего шанса на обретение универсального идеала. Выстраивалась целая галерея зачастую амбивалентных типов — от Саломеи и Кассандры до Евы и Вечной Жены. Плоскость — неременное условие существования произведений живописи и графики — легко принимала аутентичные абстрагирующие средства выразительности, даже сама подсказывала их, облегчая путь к достижению искомой цели. Скульптуре же пришлось радикально обновлять инструментарий, потому и направления ее усилий были столь различны: световые эффекты, размывающие текучую пластику, рафинированное нон финито дышащей массы,

геометризация, уплощение объемов, схематизм и графичность условных линий, полихромия и инкрустация. Традиционные виды — головы, бюсты, торсы, фигуры, группы, рельефные композиции — подвергались порой весьма радикальной ревизии. Во имя решительного поворота в интерпретации извечной модели скульптуры — фемины — все средства казались хороши.

Практически в одно время рождались столь разные «божественные возлюбленные» О. Родена, ускользящие в «полу-туманах» дамы М. Россо и П. Трубецкого, *femme fatale* А. Беклина, М. Клингера и Ф. Штука, игривые вакханки Ж. Бернара и С. Конёнкова, целомудренные ню Ж.-Л. Жерома, А. Майоля и А. Матвеева, «чувственные духи» А. Друри и П.-Ф. Массо, экстаичные танцовщицы В. Сегоффена, П. Роша и Р. Ларша, парадоксальные искушения-аскезы К. Дуниковского и В. Лембрука, хтонические праматери П. Гогена, Ж. Лакомба, П. Пикассо, Э. Л. Кирхнера. Они вдохновлялись известными и подзабытыми героинями мифов, совершенно новыми персонажами *tribal art*, литературными прообразами, знаменитыми современницами от великой Сарры Бернар до королевы канкана Луизы Вебер (Ла Гулю), от одиозной Маргареты Зелле (Мата Хари) до чаровницы Лои Фуллер. Однако ни громкие имена, ни подлинные художественные достижения «большой» скульптуры не способствовали созданию универсально-эталонной, удовлетворяющей равно и требовательному, и массовому вкусу персонификации женственности с претензией на архетип. Ожидания разрешились довольно неожиданно.

Среди многочисленных претендентов на высокое звание «лица эпохи» оказалась маска, снятая с неизвестной молодой женщины неизвестным же мастером (такая удвоенная анонимность стала выгодным условием допущения образа в круг архетипов коллективного) — *L'Inconnue de la Seine* — «Неизвестная (Незнакомка) из Сены». (Ил. 1.) Именно она с конца XIX века и на несколько десятилетий стала самым востребованным женским образом, общепризнанным эталоном, кумиром богемных кругов, наконец, ходовым товаром. Гришенька В. Набокова, перебирая в «чередовании витрин» яркие образы, вспоминает

4 Первый ее страстным поклонником считают Ричарда ле Галльена, чья «трагическая сказка» «Поклонник образа», вдохновленная именно этой маской, увидела свет в 1900 году. Однако уже в 1890-х годах маска была настолько популярна, что использовалась как пособие для учебного рисунка.



1. Альберт Рудомин.
L'inconnue de la Seine. 1927
Фотография, серебряно-желатиновая
печать

и «рамочный магазин с вересковыми пейзажами и неизбежной *Inconnue de la Seine* (столь популярной в Берлине) среди многочисленных портретов главы государства» [12, с. 341]⁵. По многочисленным свидетельствам современников, эта маска висела едва ли не в каждой европейской гостиной, а к 1930-м годам превратилась в настоящий фетиш, сохранив свою притягательность и для последующих поколений⁶. (Ил. 2.) Основная версия загадочной истории прекрасной парижанки вполне вписывается в антологию трагедийного любовного томления, но наделяется в духе времени абсолютной неразрешимостью и усложняется нанизыванием смыслов, подсказанных символистскими вариациями гётевского *ewig-weibliche*⁷, танато-влечением, «неугомонным кумирodelанием ищущего воплощений духа» [4, с. 594].

Как следует из основной версии истории, посмертная маска была снята еще в 1880-х годах (чаще приводится 1886 год) очарованным работником морга с лица неизвестной девушки, якобы утопившейся в Сене из-за несчастной любви, а сам анонимный труп по установленному порядку должен был экспонироваться для опознания в знаменитой витрине на набережной Архиепископского дворца — прекрасный повод к сплетням и пересудам. По другой версии, она была выполнена с живой модели⁸ — натурщицы или даже дочери предприимчивого

5 Такое положение маски — расплата за популярность и переход в категорию модного бренда — никак не противоречит ее высокому статусу в глазах Набокова. В западной традиции существует мнение, что «Неизвестная из Сены» оказала существенное воздействие на его творчество. См., напр.: [23, pp. 225–248].

6 Альфред Альварес пишет, что слепок «Неизвестной» был почти у каждого студента [21, p. 156]. Маска не только многократно тиражировалась в гипсовых отливках и стала предметом копирования, подражания, обучения искусству, но и послужила «эротическим идеалом» нескольких поколений, вплоть до претворения ее образа в чертах Элизабет Бергнер и Греты Гарбо. Она стала поводом для литературных аллюзий от конца XIX века и далее на протяжении всего XX столетия в Европе и Америке. Помимо бульварных романов, муссировавших на разные лады образ несчастной утопленницы, тема *L'Inconnue de la Seine* появляется у Р. М. Рильке, Луи Арагона, В. Набокова, Ж. Сюпервьеля, Э. фон Хорвата, Г. Паули, М. Бланшо, С. Роданьски. См., напр.: [24]. Стоит отметить, что русское, а потом и советское искусство, как и отечественное искусствознание, осталось в стороне от этого повального увлечения, которое можно иногда лишь угадывать (как намеки, инспирации и дальние аллюзии).

7 Вечная женственность (нем.). См., напр.: [6].

8 Находились даже вполне подходящие живые прообразы. Одним из аргументов в пользу этой версии была улыбка, невозможная на лице умершего. Однако этот аргумент не убедителен: известны случаи, когда даже только начинающиеся некротические изменения лицевой мускулатуры приводили именно к такому «эффекту улыбки». С разной степенью явленности его можно наблюдать на посмертных масках Марата, Бернарда Шоу, Рихарда Вагнера, Мендельсона, Максимилиана Волошина и др.

формовщика, сочинившего впоследствии романтическую историю в коммерческих целях. Существовали и другие, порой весьма фантастические, версии происхождения маски, сложившиеся в расплывчатый мифопоэтический ореол вокруг ее образа.

Так или иначе, легенда подсказала поэтичное и таинственное название маски, а ее второе наименование — *La Belle Italienne* («Прекрасная итальянка»), утвердившееся в американской традиции, может быть объяснено рядом причин. Среди них самой привлекательной кажется позднейшая сентенция Альбера Камю, сравнившего ее улыбку с загадочной улыбкой другой культовой итальянки — Джоконды. Однако, вполне вероятно, здесь не обошлось и без более прозаического аспекта: предприимчивые производители гипсовых слепков, самыми авторитетными, мастеровитыми и технически продвинутыми из которых считались именно итальянцы, включали в реестр своей тиражной продукции эту маску (нередко как раз под названием «Прекрасная итальянка») в наряду с эталонами греко-римской античности и итальянского Ренессанса. (Ил. 3.)

Причины ее популярности, расцветшей в начале XX века и столь устойчивой вплоть до сегодняшних дней, кроются в «непреднамеренной» аутентичности образа и формы. Неразрешимая загадка «Неизвестной из Сены», рожденная в диалогизме благостного света и дыхания смерти, невинной юности и греха самоубийства, подкреплена переживанием *физической неполноты* телесности маски, одновременно явленной и сокрытой. Недосказанная форма (урезанный объем) могла читаться и как овеществленный намек на излюбленный романтический сюжет смертоносной любви, интригующий своей «непроговоренностью». Известное заявление К. Гиппиус — «Неявное люблю», дополненное формулой «названия нет ему», емко выражает притягательность *неопределенного* не только в тексте, но и в смысле самого «говорящего» объекта/субъекта. Так что безличность «Неизвестной» оказывается сродни популярным символистским *несказуемым* «оно», «нечто», «кто-то», «что-то».

Маска прекрасной незнакомки соответствовала и многообразным интонациям танато-влечения¹⁰, звучащим у символистов: «Красота

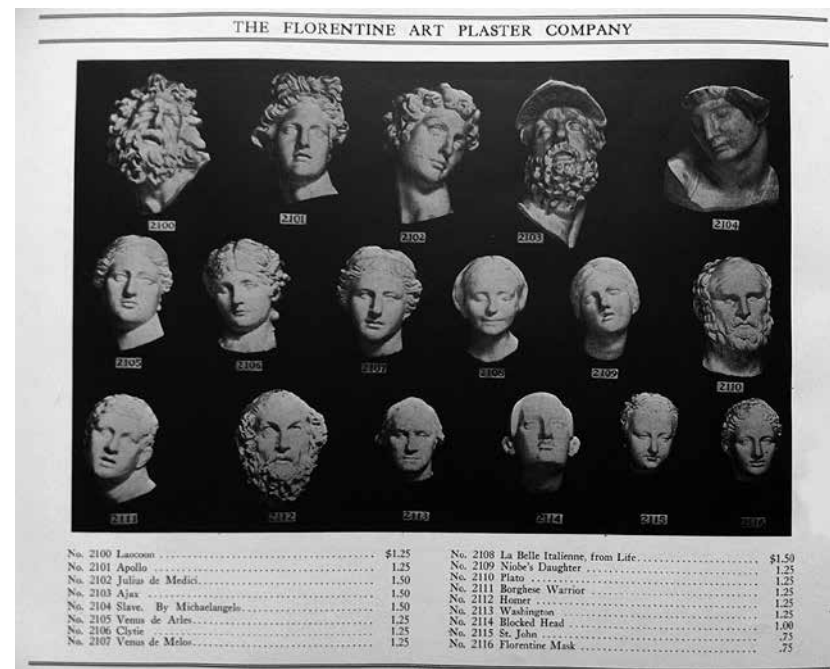
9 Причем ее стоимость в преискурантах устанавливалась по верхним ценовым границам.

10 А. Ханзен-Лёве подробно освещает повороты этой темы в русском символизме в главе «Танатос и Эрос» [18, с. 355–367].



2. Вечерняя рисовальная студия, Бостон. 1892. Фотография

и смерть неизменно одно» (Брюсов), «Любовь и Смерть, обнявшись, шли без слов» (Минский), «Как сон разлит смертельный аромат» (Брюсов), «И смерть за ней явилась/Блаженным избавленьем» (Сологуб). Очевидно, что эпоха *fin de siècle* подразумевала здесь и драматичные декларации Шопенгауэра (смерть как спасение от обмана жизни), и яркие парадоксы Кьеркегора (эстетизация «болезни к смерти»), и системные конструкты Бодрийера (эрос на службе смерти). Улыбка «Неизвестной» отвечала тому направлению экзистенциальной мысли, что склонялось к позитивной символике смерти как снятия противоречий (скажем, в программной «Двойной бездне» Мережковского). В живом-мертвом юном лице, перефразируя И. И. Мечникова, обретался и «несвоевременный инстинкт» смерти как предчувствия любви, который «должен сопровождаться чудным ощущением, лучшим, чем все другие ощущение,



3. Рекламная листовка компании Florentine Art Plaster, Филадельфия

ния, которые мы способны испытывать» [10, с. 231]. В этом (позитивном) смысле она значительно отличалась от губительного женского обличия в стандартных масках *femme fatale* (Саломеи, Иродиады, Исиды, Сфинги, Астарты, Далилы, Химеры и т. п.¹¹). Безмятежный, полуявленный в маске образ юной *L'Inconnue de la Seine* позволял сохранить загадку смерти одновременно inferнально и божественно таинственной.

Притом, будучи, по сути, абсолютной копией реальности, она переживает деформацию образа и смысла, вытесняя и замещая прямую действительность и превращаясь в симулякр, в фантазму (лат. *phantasma*) — овеществленный продукт новой, психической реальности. Слепок

11 О женском обличии смерти см., напр.: [22, pp. 117, 162].

формы становится слепком воображения. В итоге, к этой маске вполне применим изящный парадокс Умберто Эко: она «как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет» [19, с. 429], собственно потому и способна соответствовать самым разным вызовам. От мольбы торопящего «этой жизни развязку» В. Набокова: «так ответь же посмертной усмешкой/очарованных гипсовых губ» (*L'Inconnue de la Seine*, 1934), до концептуального парадокса Ман Рэя (фотография *L'inconnue de la Seine (Berenice's eyes open)* 1944 года¹²). (Ил. 4.) Но какими бы разнообразными и субъективными ни были позднейшие рефлексии на «Неизвестную», форма изначальной маски оставалась в неприкосновенности.

Уникален уже сам по себе факт внимания к такому, казалось бы, периферийному и узкоспециальному типу изображения, как гипсовый слепок лица. Длительная история бытования жанра изобиловала поворотами, но подобного триумфа не знала. Более того, в ближайшем прошлом эпохи модерна собственные возможности скульптуры в этом направлении эксплуатировались весьма ограниченно и практично: для снятия посмертного слепка с лица выдающейся персоны. В то время как сама по себе маска была практически исключена из реестра жанров «большой» скульптуры, посмертные маски и в России, и в Европе, особенно в Германии, создавались с невиданным энтузиазмом. (Ил. 5.) Среди российских скульпторов XIX века такой работой занимались С. И. Гальберг, А. Н. Беляев, П. К. Клодт, Ф. Ф. Каменский, М. А. Чижов, Л. А. Бернштам, С. М. Волнухин, причем фиксируемые личности были столь авторитетны, что изготовители их масок зачастую оставались анонимами. Естественно, такая традиция уходила корнями в изначальность — к ритуалу погребения, сопровождаемому изготовлением маски, которая для древних (и египтян, и римлян, пусть и по разным

12 Эту работу Ман Рэя часто подписывают *Para Aurelien, de Louis Aragon*. Однако обложку романа Арагона «Орельен», изданного в 1944 году, украсило иное, более документальное, чем художественное воспроизведение маски «Незнакомки из Сены». Фотография Ман Рэя (из серии снимков, созданных действительно по обращению Арагона) оказалась, вероятно, для этого слишком провокационной — не случайно позже французские издатели использовали ее для обложки книги Мари Нимье *La Nouvelle Pornographie* (Paris: Gallimard, 2002).

13 Что и отличает погребальную маску от посмертной. Немаловажен тот факт, что лишены гражданской чести римляне лишались права на посмертную маску, исключаясь тем самым из родовой памяти (как было, например, с Брутом). Со слов Плиния, принято считать, что первую маску как прямой слепок с лица в технике холодной отливки с последующим использованием воска выполнил Лисистрат. См.: [5, с. 446].



4. Ман Рэй. *L'inconnue de la Seine (Berenice's eyes open)*. 1944
Фотоколлаж

основаниям, и в различных формах) суть само лицо, хотя и может не обладать признаками реального портретного сходства¹³. В постантичном культурном пространстве скульптурная маска не могла претендовать на универсализм уже потому, что наряду с тем же архитектурным маскаронном, зрелищной (театральной, карнавальной) маской, эгидой (щитом, панцирем, забралом), эмблематикой глиптики, прикладного и медальерного искусства, стала одной из версий ранее единого синкретичного вида, отныне разложенного на составляющие с экстрагированием одного или группы качеств.

Жанр скульптурной портретной маски в искусстве XIX века подчинялся известным самоограничениям. Позитивистский подход исключил



5. Изготовление посмертной маски, Нью-Йорк. 1908. Фотография

как типизацию и унификацию до значения Абсолюта, так и метаморфизм или иную форму символической деформации реального. Такой позицией скульптура была во многом обязана предыдущему опыту, когда увлечения риторическими эффектами, пережив кульминацию, «породили свою противоположность — образ, очищенный от вторичных значений и словесных толкований» [16, с. 191]. Быстро усвоенные уроки физиогномики от И. К. Лафатера, реализованные в скульптурных опытах — личинах Ф. К. Мессершмидта, специальных подборках рельефов-плакеток, позволили установить дефиниции между считанным «натуральным» выражением эмоции и остающейся инкогнито сущностью персоны. За известным тезисом Дидро «Никакой веры лицу» скрывается апория: он свидетельствует одновременно и о разочаровании в риторических возможностях маски, и о ее самостоятельной эстетической ценности как превосходящей реальность в эффекте иллюзионистической «живности». Происходит инверсия: живой персонаж зачастую кажется идеальным именно через подобие скульптурным (мраморным, фарфоровым, восковым) кумирам. Наконец, наступает определенная усталость от неизбежных мистификаций с заместительным «двойничеством» иде-

альной восковой персоны (маски). И культура начала XIX века выносит окончательный приговор восхищавшему не только барокко, но и всю уходящую эпоху навыку скульптурного «кумироделания»¹⁴.

Показательно, что почти прекращается изготовление прижизненных слепков лица, столь популярных в предыдущем столетии. Факт смерти и факт личности, соединенные в посмертной маске, сделали ее явлением *индексальным*, без каких-либо примет преобразования и мифологизации. Кроме того, предельный натурализм слепка отвечал идее выдвинутой самой реальностью персоны, в субъективной частности которой бесконфликтно обретается объективная общечеловеческая ценность — гений мысли, слова, пера, кисти, резца. Не случайно рядом с маской все чаще появляется слепок руки — инструмента практической деятельности запечатленного гения. Такой слепок не просто «репродукция», эквивалент телесности, но предметно закрепленное признание избранничества особого — *утилитарного* (для пользы человечества) свойства. Мемориальное замещает художественное, и сам процесс создания маски перестает быть мистическим таинством, а становится в лучшем случае актом гражданского служения (в худшем — сугубо технологической продукцией форматора) и, само собой, не предполагает ритуальных жестов, сколь-нибудь близких растреллиевскому поцелую из «Восковой персоны» Ю. Тынянова. Посмертные маски переходят в область документа: историко-архивного, антропологического¹⁵.

- 14 Самый известный пример — красноречивый выбор А. С. Пушкина между «блестящей Ниной Воронскою» с ее «мраморной красою» и «беспечной прелестью» Татьяны «без подражательных затей». Уже в 1830-е годы подобие скульптурной «персоне» переходит в область эстетически сниженную и подразумевает иронию: не иначе как карикатурно в описании современника выглядит А. А. Плюшар, «занимавшийся до приторности своею внешностью и не пропускавший ни одного зеркала, чтоб не взглянуть в него на свою напыщенно-величавую фигуру, смахивающую, правду сказать, на восковую парикмахерскую вывеску». Цит. по: [8, с. 250–251]. Но в начале XX столетия комичность дезавуируется, любое подобие воспринимается как бинарное, обнаруживая в своей неразрешимости компоненту трагедийного отчуждения. Так, «лицо Александра Блока выделяется своим ясным и холодным спокойствием, как мраморная греческая маска» [3, с. 485]. Бакст уподобляет лицо Нимфы из балета «Нарцисс» бесстрастной мраморной античной маске, возвышая его, нивелируя все человеческое.
- 15 Завидное постоянство самой потребности снятия маски в СССР представляется уже не только художественной или социальной, но политической идеей. Для ее реализации производство слепков выделяется в самостоятельную сферу деятельности, ключевой фигурой которой становится С. Д. Меркуров, снявший около 300 масок (Л. Н. Толстой, В. И. Суриков, В. И. Ленин, В. В. Маяковский, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский и др.). Его одержимость подтверждает изустная история о том, как он едва ли не дежурил у дома умирающего Волошина, дабы не пропустить важный момент для снятия слепка.

Символистские основания искусства эпохи модерна исключали подобную практическую рассудительность, предлагая взамен идею маски как самого простого в своей наглядности и в то же время сложного в многоаспектности обозначения тайны бытия. При этом многочисленные тексты начала столетия на эту тему совершенно по-разному трактуют ее экзистенциальную природу¹⁶. Пожалуй, главное, в чем подспудно сходятся все интерпретаторы смысла маски, — это окончательный разрыв с позитивной обновляющей «смеховой» культурой, словами М. М. Бахтина [1, с. 46–47]. Маска прочно обосновывается на границе миров — здешнего и внебытийного. Вехи этой трансформации составляет, пожалуй, нагляднее и ярче всего живопись второй половины XIX столетия, к его концу сгущая краски вокруг сюжета: от романтической «Стены в мастерской» А. фон Менцеля (1872, Кунстхалле, Гамбург) до гнетущего «Автопортрета с масками» Д. Энсора (1899, Королевский музей изящных искусств, Брюссель) и дальнейших вариаций «ужасного прекрасного». Сложный путь развития самой скульптуры того же времени дает несколько смазанную картину, однако здесь очевидно движение к эстетизации формы маски как возможной недопроявленной (потому истинной) сущности. Поводов к таким обобщениям немало, но в рамках статьи позволено ограничиться одним сравнением — горельефов М. Антокольского (1883, гипс, НИМ РАХ, Санкт-Петербург) и М. Диллон (1901, гипс тон., ГРМ) на популярный сюжет «Офелии». (Ил. 6–7)

Первый — погрудное изображение на фоне реалистичных зарослей камыша, вписанных в прямоугольник плитки, тектоничного самого по себе и не нуждающегося в архитектурном сопровождении. Второй — уже только маска, утопающая в прихотливой водной растительности, сведен к неправильной эллиптической форме с рваными краями. Ее полу-явленность и атектоничность требует плоскости стены как условия существования. Не только закрытые глаза утопленницы от Диллон, но и качества пластики лица, так похожего на посмертный слепок, свидетельствуют о неотвратимом исходе жизни, поэтизируют тело, оставленное духом. Тогда как Офелия Антокольского — отрешенная, с широко открытыми глазами, — это страдающий дух, забывший о плоти, аллегория, инспирированная шекспировским сюжетом. Диллон же

16 Попытки установить общую позицию представляются столь же заманчивыми, сколь и сомнительными. Чему косвенные подтверждения можно найти, например, в текстах: [7; 9].



6. Марк Антокольский. *Офелия*. 1883
Гипс. НИМ РАХ



7. Мария Диллон. *Офелия*. 1901
Гипс тонированный.
Государственный Русский музей

дает возможность прикоснуться к комплементарному, пусть и сниженному по причине сентиментальных нот, символу. И желание передать впечатление посмертной маски, оттененной буйством цветущей растительности, отзывается переживанием смерти как успокоительного очищения. Стоит отметить, что у позднего Антокольского, которого, даже по мнению не равнодушного к нему В. В. Стасова, «одолела «идеальность» <...> но вместе с тем и «сентиментальность»» [17, с. 259], версии прекрасных утопленниц будут отличаться от ранних лишь привкусом парижских салонов («Русалка», мрамор, ГРМ; «Офелия», мрамор, Нижегородский государственный художественный музей; «Уснувшая красавица», гипс, НИМ РАХ — все 1900 год).

Между тем Офелия к концу века утрачивает значительную долю привлекательности для пластических искусств. Она уже исполнила свою миссию — научила видеть красоту безвинного страдания и переживать ее трагический исход. Похожая судьба постигает и другую романтическую

фемину, плод фантазии Клеменса Брентано — рейнскую сирену Лорелею, чей образ, подзабытый высоким искусством, обосновался в начале XX столетия на рисованных и фотографических почтовых карточках, в том числе весьма ироничных¹⁷. Образ этой утопленницы со временем перешел в разряд простой аллегии коварной, губительной и равнодушной силы красоты, по сути, обычной для мифологии начиная с античности. Ее изобразительные версии, в том числе скульптурные, оказываются тривиальными и сливаются с прочими, довольно однообразными, воплощениями «русалочьей» темы, и в общем ряду «Русалка» Н. А. Андреева (фигура для фонтана, 1906, гипс тон., ГТГ) — один из лучших образцов. В то время как в расширенном символистском контексте лунно-холодной, бездушной, колдовской и призрачной красоты актуализируется иной образ ундины — «падшей с небес жены», навечно проклятой, наказанной трагическим осознанием и преступной людской природы, и собственного бесстрастия в страсти, неизбежно смертоносного: «Когда любовь и смерть мы заключим в объятье,/Как сладок этот стон проклятья,/Любви предсмертная печаль» (Бальмонт).

Прямое овеществление литературных персонажей оказалось для *fin de siècle*, с одной стороны, историей достаточно проговоренной, с другой — слишком иллюстративной. Их все более теснила другая юная утопленница, та самая *L'inconnue de la Seine*, озаренная «улыбкой вечности»¹⁸ — тайным кодом индивидуальной эсхатологии. Можно смело предположить, что во многом именно благодаря ей маска и маскарон обогатили и свою пластику, и палитру мимической выразительности, добавив к гримасе ужаса перед лицом смерти, к бесстрастному лику фатума, к трагикомическим кривляниям «дурацкой рожи» [с. 17] очистительный свет блаженно-печальной улыбки. Именно эта улыбка позволяет дистанцировать «Неизвестную из Сены» от прочих утопленниц («я с вами, но я не такая, как вы») и обозначить новую драматургию символистского прочтения традиционного сюжета:

17 Редкие исключения, такие как стихотворения Гийома Аполлинера, Осипа Мандельштама, ничего не добавляют к устоявшемуся образу. В то же время, став ходульным сюжетом, Лорелея провоцирует лавину гротесковых и карикатурных изображений, особенно широко представленных в немецком искусстве 1920-х.

18 Опубликованная в 1920 году повесть Пера Лагерквиста «Улыбка вечности» очень точно соответствует атмосфере экзистенциальной тайны, сопровождавшей «Неизвестную из Сены». И хотя прямых отсылок у Лагерквиста нет, представляется небезосновательным включение ее в круг косвенных аллюзий писателя, прикоснувшегося к художественной жизни Парижа как раз времени культа улыбающейся маски.

Сюда оттуда нет возврата,
Вернуться может только труп,
Чтоб рассказать свое «Когда-то»
Усмешкой горькой мертвых губ.

Трудно установить намеренное, вдохновлялся ли напрямую Бальмонт в процитированном стихотворении «С морского дна»¹⁹ маской *L'inconnue de la Seine* или выразил то самое сущностное, что и позволило стать ей столь популярной, но родство образов — визуального и поэтического — не оставляет сомнений. В обоих случаях внимание акцентируется на переходе с остановкой у «тайного предела», а *закрытые глаза* — знак памяти о солнце (жизни), оберегают ее от безвозвратного обращения в лунную деву с распахнутыми, но уже невидящими, «слепыми навек» глазами. Потому она и знает «две правды <...> для душ и для жаждущих тел» (Бальмонт).

Изначально воспринимаемая именно как «снятая» маска (не оригинальный замысел скульптора, не ритуальный атрибут, не надеваемая личина), «Неизвестная», самоутверждаясь, буквально «просилась» на стену. Это амбициозное «желание места» сразу угадал и реализовал ее первый панегирист Ричард де Галльен, в кабинете которого гипсовый слепок *L'inconnue de la Seine* висел на стене, оббитой черным бархатом, — яркий пример и адоративной мистификации, и обретенной жизни маски. Поверхность стены стала частью образа — необходимым условием преодоления косной материи, осуществления символистской идеи прорыва обыденного и вторжения примет иной, мифологизированной высшей реальности. Возможно, не столько осознавая, сколько подспудно ощущая эти метафорические возможности, эпоха прочно связала маску «Неизвестной» с архитектурой, позволив помимо значения самостоятельного арт-объекта в убранстве интерьера отозваться ее формам и смыслом в многочисленных невероятно популярных маскаронах. Не повторяясь буквально, *L'inconnue de la Seine* подарила мотиву убранства саму возможность улыбки при закрытых или полуприкрытых глазах, свидетельствующих одновременно и связь со здешним миром, и благостную отрешенность от прозаической городской суеты. (Ил. 8.)

19 Без даты, впервые напечатан в журнале И. И. Ясинского «Ежемесячные сочинения» (СПб., 1902. № 8. С. 99).



8. Торговый дом
Ф.С. Рахманова. Маскарон
Москва, ул. Покровка, 19
1898–1901. Арх. П.А. Дриттенпрейс



9. Особняк
А.И. Держинской. Маскарон
Москва, Кропоткинский пер., 13
1901–1902. Арх. Ф.О. Шехтель

Опираясь на это допущение, модернистский маскарон получил искомую обновленную интонацию. И уже не будут казаться такими странными улыбочивые женские лица с потупленным взглядом, населившие фасады зданий эпохи модерна на улицах европейских городов — от Парижа до Праги. В России они особенно прижились в Москве, как всякий преуспевающий нувориш, жадной до всего модного, яркого и экзотичного. Достаточно свободными аллюзиями на «Незнакомку»

20 Лишь некоторые адреса: Торговые дома В. Ф. Аршинова (Старопанский пер., 5, 1899–1900, арх. Ф. О. Шехтель), дом с магазинами товарищества «А. Бахрушин и Сыновья» (ул. Тверская, 12, 1900–1901, арх. К. К. Гиппиус), особняки Н. И. Казакова (Староконошанный пер., д. 23, арх. К. К. Гиппиус), А. И. Держинской (Кропоткинский пер., 13, 1901–1902, арх. Ф. О. Шехтель), Д. Ф. Беляева (Рюмин пер., 2, 1903, арх. А. А. Галецкий), доходные дома А. А. Оттен (Леонтьевский пер., 20, перестройка ок. 1900 года, арх. П. В. Харко), О. О. Вильнера (ул. Старая Басманная, 20, 1902–1904, арх. Н. И. Жерихов).



10. Дом Николаевых с магазинами
Рельеф. Санкт-Петербург,
ул. Садовая, 25. Перестройка 1903
Арх. Г. И. Люцедарский

увлекались и маститые зодчие, и архитекторы второго ряда²⁰. (Ил. 9.) Преодолевая равнодушие чопорного Петербурга к этой броской детали, улыбочивые женские маскароны появляются и в убранстве его зданий, нередко — своеобразными делегатами московского собрания²¹. Их дополняли гибкие растительные орнаменты, запутавшиеся в волосах лилии и кувшинки — атрибуты прекрасных утопленниц. Безусловно, далеко не все версии женского маскарона с закрытыми/полуприкрытыми глазами наделялись «улыбкой вечности», холодная бесстрастность, открытый взгляд — не менее желанные черты таинственной фемины. В любопытной версии убранства дома Николаевых в Санкт-Петербурге

21 Как в случае с питерским домом С. А. Щербакова (Санкт-Петербург, ул. Бронницкая, 14, 1905–1907, арх. Л. В. Котов), украшенным буквальным повторением маскарона торгового дома Ф. С. Рахманова (ул. Покровка, 19, 1898–1901, арх. П. А. Дриттенпрейс).

одна из рельефных вставок²², словно не в силах сделать выбор, презентует сразу три возможных лика. (Ил. 10.) Надо признать невысокое качество исполнения значительной части подобного убранства, и это следствие строительного бума является существенным препятствием для включения маскарон в реестр произведений «большого» искусства. Одновременно сниженная версия образа читается как форма его *адаптации* к усредненному массовому восприятию. И в этом смысле такие маскароны — уже не просто побочный продукт эпохи, но ее красноречивое свидетельство.

И все же в стремлении реализовать общее (сюжет) в частном (детали) модернистские маскароны опробовали на практике возможности разных аспектов «инобытийности», пожалуй, не менее занимательно и уж точно скорее, чем это случилось в «чистой» скульптуре. Было весьма затруднительно приспособить вещную телесность круглой формы к столь отвлеченному образу и столь абстрактной задаче, и «незрячая», но красноречивая маска, фрагмент лица, оказалась в этом смысле не просто подходящей, но благодатной. Обеспеченная архитектурой убедительная презентация символистского мотива кажется лучшим способом выражения высшей объективности «внутреннего зрения», необходимого холотропному²³ модусу. Так что к разным причинам попадания «в тренд эпохи», о которых было сказано ранее, теперь можно добавить и *страсти вокруг маскарона* — детали убранства зданий рубежа XIX и XX веков.

Они не прошли мимо крупнейшего мастера эпохи — Огюста Родена. Одним из направлений его мысли были поиски способа презентации архитектурных возможностей маски. Известно, как непросто шла его работа в области монументально-декоративной скульптуры, где, казалось бы, имелась прямая возможность реализовать эту форму. Но Роден *демаркирует* маску и маскарон, определяя каждому из них место в отдельной епархии: под управлением скульптора и архитектора соответственно. Потому свою идею монумента Гюго в виде маскарона — лица писателя в замковом камне колоссальной арки оставляет на уровне эскиза, практической реализацией которого должен, по его мнению,

22 Модернистский декор появился на угловой части здания при перестройке 1903 года архитектором Г.И. Люцедарским (ул. Садовая, 25).

23 Здесь «холотропный» подразумевается в изначальном определении — как стремящийся к целостности, движущийся к воссоединению с целым (от греч.: *holos* — целое и *trepein* — движущийся в определенном направлении).

заниматься именно зодчий [14, с. 101]. На убранство он возлагал задачи пластических вариаций архитектурной темы и тектонические обязательства: «Голова, рука, нога, тело употребляются как орнамент на замковых камнях, в гирляндах, в маскаронах. Это синтаксис архитектуры. Сравните на расстоянии те и другие в лепном орнаменте; это элементы архитектуры» [14, с. 21]. Здесь очевидно намечаются перспективы освобождения архитектурного декора от изобразительности, эмансипации маскарона и возвращения его в лоно скульптурной маски.

Отныне маска все настойчивее отвоевывает себе место в «большой» скульптуре. Уже Роден использует маску не только в качестве подготовительного натурального материала в работе над будущим портретным образом. Он осмысливает ее как самостоятельное произведение, настойчиво преодолевая неприятие публики по этой части²⁴. Маска для него — укрупненная оптика телесности, дающая возможность в подробностях проследить и запечатлеть духовные, психические движения через тончайшие подвижки лица, без активной, эмоционально окрашенной мимики. Он подвергает подробному пластическому анализу восхитившую его японскую актрису Ханакко²⁵, создав с 1906 (времени знакомства) по 1912 год беспрецедентное множество ее изображений (только скульптурных насчитывают 58, из них 53 — маски!). Увлеченный экзотической пластикой тела, богатой нюансами мимикой Ханакко, Роден не мог в своих работах исключить память о прославивших ее спектаклях, где неизменно присутствовала сцена самоубийства²⁶. Не случайно один из лучших портретов-состояний актрисы — маска 1908 года (гипс окрашенный, Музей Родена, Филадельфия) в *состоянии умирания* с затуманенным взором. (Ил. 11.)

Скульптор и ранее прекрасно чувствовал маску, так что в некоторых случаях она оказывалась выразительнее портретных бюстов,

24 Свидетельство небрежения жанром — известная история с «Маской мужчины со сломанным носом» (1863–1864), отвергнутой Салоном 1865 года и лишь после добавления верхней (погрудной) части торса принятой в экспозицию Салона 1872 года. И это при том, что Роден не единственный из современников создавал маски — они были любимым жанром, например, Чарльза Рене де Сен-Марсо.

25 Новое имя Ота Хиса взяла себе еще в Японии, став гейшей. История ее отношений с Роденом литературно изложена в рассказе Мори Огай «Ханакко». См.: [11, с. 134–139].

26 Здесь возникает важный для европейского «японизма» сюжет, остающийся до сих пор на маргинальном положении в искусствознании, — культ смерти, как значимый феномен японской традиции, и связанная с ним дихотомия бытия, что безусловно заслуживает специального исследования.



11. Огюст Роден. Маска Ханako в состоянии умирания. 1908
Гипс окрашенный
Музей Родена, Филадельфия



12. Огюст Роден. Маска Камиллы Клодель с левой рукой Пьера Виссана. Около 1895. Гипс
Музей Родена, Париж

голов тех же персонажей, как в случае с Роз Бюрье. И даже использовал ее в качестве элемента составных композиций, именуемых в западной традиции ассамбляжами, например в «Маске Камиллы Клодель с левой рукой Пьера Виссана» (ок. 1895, гипс, Музей Родена, Париж). (Ил. 12.) Здесь (как и в ряде других масок) Роден намеренно сохраняет на поверхности следы стыковых швов формы, появляющихся при формовке и производстве отливки. Он эстетизирует технический процесс изготовления слепка, парадоксально соединяя его с преобразующей силой артистизма исполнения, с «живой» поверхностью, хранящей следы прикосновения пальцев скульптора, с новаторским принципом фрагментарности (редуцирования) изображения.

Свой пиетет перед маской Роден передает ученикам — А. Бурделю («Большая трагическая маска Бетховена», бронза, 1901, Эрмитаж) (ил. 13), Ш. Деспю («Маска», 1946, гипс, Национальный музей современно-



13. Антуан Бурдель. Большая трагическая маска Бетховена 1901. Бронза
Государственный Эрмитаж



14. Анна Голубкина. Женская голова. 1902–1903
Мрамор, известняк.
Государственный Русский музей

го искусства — Центр Ж. Помпиду, Париж), А. Голубкиной («Женская голова», 1902–1903, мрамор, известняк, ГРМ). (Ил. 14.) В работе русского скульптора сохраняются и даже преумножаются символистские интонации образа-лица. Своеобразие «Женской головы», по сути — маски, выступающей первым планом частично снятой каменной массы (подобно лицу из воды), заключено в сохранении принимающей плоскости как тектонического условия жизни формы. И в этом смысле она более прочих сближается с образом маски «Неизвестной» на стене кабинета ле Галльена, как и с архитектуроникой маскарона. Безусловно, Голубкина работает в рамках станковой скульптуры и преследует свои задачи. Играя материалами, текстурами, планами, качествами объемов, скульптор апеллирует к символистской эстетике недопроявленной сущности, превращает маску в метафорическую конструкцию и наделяет ее разнонаправленными стремлениями: к исходу в мир иной и к явлению в мир

здесь. За внешней непроницаемостью и невозмутимым совершенством — приметами неспособности/нежелания к соединению, слиянию, одновременно скрывается намек на интенсивное внутреннее напряжение, связанное с волей к преодолению хаоса материи. Представляя эту преумноженную двойственность как неразрешенный парадокс, Голубкина намеренно оставляет зрителя в неопределенности относительно ее природы — катастрофической или эвристической, когда возможно «и то и другое», равно как «ни то ни другое». Это невыразимое состояние обладает единственной очевидной данностью — отчуждением, мучительным одиночеством, место которому (в отличие от романтической модели) в беспредельности.

Опробованный Голубкиной пластический ход представляется попыткой *синтеза* против сознательной дифференциации функционала у Родена. Рискованный опыт соединения смыслов «тектонической фигуры» (прикладной — в смысле приложенной к архитектуре) и «самостоятельной формы» (независимой станковой) не только позволил раздвинуть границы жанров, но и наметил переключки с другими видами. Нельзя не заметить, что плинт выглядит подобием обрамленного листа, и на его автономной плоскости проступает «вырезанное», словно нарисованное лицо. И это уже не известный с эпохи Возрождения принцип «живописного» рельефа, и даже не «фронтальные планы» А. Гильдебранда, а новый — графический по средствам, журнально-плакатный по языку инновационный тип изображения, сбивающий видовые границы искусства. Перспектива здесь очевидна — обновление пластики, и с 1910-х именно эту цель будут преследовать художники в «конструкциях» и «живописных рельефах» (П. Пикассо, Н. Габо, А. Певзнер), «материальных подборах» (В. Татлин, М. Янко), «скульпто-живописи» (А. Архипенко), ассамбляжах (И. Пуни, М. Эрнст), уже с максимально расширенным инструментарием. (Ил. 15.) Присутствующая все же в этих поисках идея маски встанет в ряд прочих, не менее увлекательных. В то время как собственно скульптурная маска в своем развитии будет продолжать предложенную Роденом линию на позиционирование эстетики «фрагментарности» и выявление особых возможностей жанра. Здесь, помимо вышеназванного, можно отметить несколько основных направлений. *Декоративистская* линия вела к сближению скульптуры и живописи, сценографии (П. Гоген, «Маска Техаамана», 1891–1893, раскрашенное дерево, Орсе; А. Кро, «Золотая шахта», окрашенная глина, 1900, Музей замка Булонь-сюр-Мер;



15. Антуан Певзнер. *Маска*. 1923
Целлулоид, металл. Национальный
музей современного искусства —
Центр Ж. Помпиду, Париж



16. Поль Гоген. Маска *Техаамана* 1891–1893. Раскрашенное дерево Музей Орсе, Париж



17. Николай Андреев. Декоративная маска (с портретными чертами М.Н. Германовой). 1914–1915 Майолика, полихромная роспись Государственная Третьяковская галерея

Н. Андреев, «Декоративная маска (с портретными чертами М. Н. Германовой)», 1914–1915, майолика, полихромная роспись, ГТГ). (Ил. 16–17.) Весьма разнообразное по пластическим решениям направление связано с поисками *психоэмоциональной* выразительности лица (Ж.-Ж. М. Каррье, «Автопортрет», 1890–1892, глазурованный керамогранит, Музей Виктории и Альберта, Лондон; А. Бурдель, «Маска (этюд к монументу в Монтанбане)», 1893–1897, гипс, Музей Бурделя, Париж; Пикассо, «Маска пикадора со сломанным носом», 1903, бронза, Художественный музей Балтимора). (Ил. 18–19.)

Самая, как оказалось, перспективная тенденция — незрячие маски, определялась символистским по сути желанием приобщения к глубине бесконечности, к Абсолюту, к «величию пустыни мировой», означенного как «позитивное ничто» взамен «пустого ничто» нигилизма. В символистской транскрипции всемирная пустота есть беспредельная



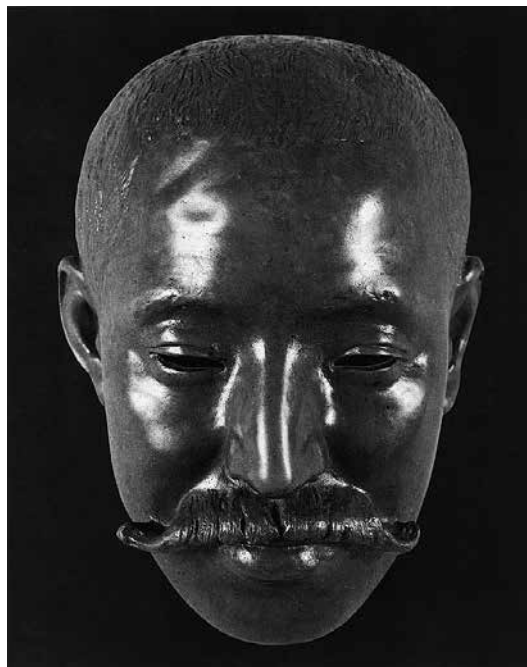
18. Жан-Жозеф Карриес Автопортрет. 1890–1892 Глазурованный керамогранит Музей Виктории и Альберта, Лондон



19. П. Пикассо. Маска пикадора со сломанным носом. 1903 Бронза. Художественный музей, Балтимор

тишина. Пустота становится одним из символов «риторики безъязычия»²⁷ — признака несказуемости высшей истины, экзистенциальной неопределенности. К романтическому по сути топосу отстраненного и непостижимого «всемирного молчания» (Тютчев) беспредельного абсолюта добавляется переживание его потенциальной действительности. Вполне возможно, свою роль здесь сыграло и близкое знакомство с дальневосточными культурами, где пустота — Шуньята — это «мир непроявленных форм, откуда эти формы возникают и существуют в потенции» [13, с. 44]. Скульптурная маска отзывается на заданные условия многозначительностью пусто-ногого взгляда. Зияющие прорези

27 Примечательная параллель — синтагматические «лакуны» в *Natura naturans*. *Natura naturata* А. М. Добролюбова, сигнализирующие невозможность вербализации, выражения «иног языка». См.: [18, с. 172–173].



20. Альбер Бартоломе
 Маска Тадамаса Хаяси. 1892
 Бронза. Музей Орсе, Париж

глазниц напоминают о театральной личине, но не предполагают реального оживления лицом (видящими глазами, говорящим ртом) актера, как и не делают маску монстром, «прямым коррелятом избыточного производства визуальных фантомов» [20, с. 238]. Пустые глаза свидетельствуют о вещи «слепоте — немоте», скрывающей, в отличие от той же барочной аннигиляции языка, многозначительность *безгласной речи* — подлинно истинной для символизма. Что позволяет пустотам глазниц успешно работать и в портретах, и в знаково-символических образах: у А. Бартоломе («Маска Тадамаса Хаяси», 1892, бронза, Музей Орсе, Париж), А.-Л.-М. Шарпантье («Луи Уэлден Хакинс, художник», 1893, бронза, Музей Орсе, Париж), «последнего символиста»²⁸ А. Вильдта (Портрет Йоханна Ларасса, 1903, гипс, Музей современного искусства, Венеция;



21. Адольфо Вильдт
 Артуро Феррарин. 1929
 Мрамор, позолота. Частное собрание



22. Пабло Гаргальо. Маска Греты Гарбо
 с прядью волос. 1930
 Листовое железо. Музей Пабло
 Гаргальо, Сарагоса

«Автопортрет (Маска боли)», 1909, мрамор, Пинакотека Форли; надгробие Арольдо Бонзаньи, 1919, мрамор, Галерея Современного искусства Арольдо Бонзаньи, Ченто). (Ил. 20.)

В прорезях незрячих глаз масок 1890–1900-х годов намечаются пути к эстетизации *антиформы*, и далее — к осмыслению пространства внутри скульптуры как самоценного средства ее выразительности. Коллизии этого пути очевидны в творчестве таких подлинных апологетов

28 Adolfo Wildt (1868–1931), *le dernier symboliste* — название передвижной выставки работ скульптора сначала в парижском Музее Оранжеви (15.04.2015–13.07.2015), а затем в Миланской галерее современного искусства (GAM, 27.11.2015–14.02.2016). Маска стала творческим кредо мастера, по праву украсив и его надгробие.



23. Пабло Гаргальо
Задумавшаяся. 1908. Бронза
Музей королевы Софии, Мадрид



24. Адольфо Вильдт. *Мать (Зачатие)*. 1921. Мрамор, дерево. Фонд Каза ди Риспармио, Болонья

маски, как уже названный А. Вильдт и П. Э. Гаргальо. Вильдт, пройдя через театральность и аффектацию («Гордый характер — Добрая душа», 1912, бронза, Музей современного искусства, Венеция; «Маска идиота» 1913, мрамор, Витториале, Гардоне Ривьера), стремится к абстрагированной форме и вневременному величию образа в границах изобразительности («Душа и одежды ее», 1922, бронза, частное собрание; «Мать», 1922, мрамор, Лабиринт Мазоне, Парма; «Артуго Феррарин», 1929, мрамор, позолота, частное собрание). (Ил. 21.) Пустые глазницы звучно контрастируют с пластичной, сглаженной поверхностью маски, реализуя идею *фокального* прорыва к истинной сущности сквозь косную материю. Гаргальо экспериментирует с прорезной формой, постепенно истончает ее и приходит к культу поверхности как оболочки (Портрет Анхеля Фернандеса де Сото, 1920, бронза, Музей королевы Софии, Мадрид; «Маска Пьерро», 1927, бронза, Музей Гаргальо, Сарагоса; «Пикадор», 1928, листовая медь, Музей королевы Софии, Мадрид), которую затем вскрывает, *освобождая пространство* и выявляя его формообразующие возможности в своих воздушных конструкциях из листового металла («Кики с Монпарнаса», 1928, золоченая бронза, Лувр, Париж; «Маска Греты Гарбо с прядью волос», 1930, листовое железо, Музей Гаргальо, Сарагоса). (Ил. 22.)

Гаргальо, для которого пластические эксперименты не исключали параллельных обращений к традиционной форме, отзывается и на поветрие парижской богемы — *L'Inconnue de la Seine*. Весьма свободные аллюзии на маску «Неизвестной» заметны в таких его разных по жанру работах, как типично модернистская скульптура для зданий Барселонны (Больница св. Креста и св. Павла, Барселона, 1901–1930, и Дворец каталонской музыки, 1904–1908 архитектора Льюиса Доменек-и-Монтанера) и камерная пластика («Задумавшаяся», 1908, бронза, Музей королевы Софии, Мадрид). (Ил. 23.) Не подражание, а именно широкую ассоциативность в отношении к *путеводному* адоративному образцу можно считать общим правилом. Пусть черты таинственной утопленницы легко узнаются в некоторых бюстах, головах эпохи модерна, например, у Карриеса²⁹, «чистая» скульптура, не считая посмертную маску артефактом, чаще воспринимала ее как «чужое». Лишь некоторые избранные приметы: густые слипшиеся ресницы, приглаженные, словно намокшие волосы на прямой пробор, напоминают о «Неизвестной» в работах европейских и русских мастеров — Х. Лимона («Скромность», 1891, бронза, Музей Каталонского искусства), К. Клодель («Молитва», 1889, бронза, Музей изящных искусств Буше-де-Перт), В. А. Беклемишева («Рах tecum (Мир с тобой)», ок. 1894, глина, музей-заповедник «Абрамцево»), М. М. Антокольского (слепая девочка для памятника К. К. Гроту, 1898, гипс окрашенный, НИМ РАХ), А. Леонара («Отрочество», около 1901, мрамор, Музей Орсе), П. Ф. Берту («Молодая женщина», между 1902 и 1905, бронза, Музей Орсе).

Общее в столь разных, по-своему интонированных произведениях — закрытые глаза — не упрощает драматургию образов, но переносит ее вглубь, не тревожа застывшего на пороге вечности лица. И в этом смысле допустимая подвижность лепки воспринимается трепетом души, прикоснувшейся к тишине, к беспредельности Абсолюта. В тех же случаях, когда отдельные приметы *L'Inconnue de la Seine* увязываются с условно-уплощенной пластикой, как у того же Вильдта («Розарий (Молитва)», 1915, гипс, золочение, Музей современного искусства, Венеция; «Мать», 1921, мрамор, дерево, Каза ди Риспармио, Болонья) (ил. 24), возникают сопряжения всеобщности с человечностью, и «Из-под личины

29 В портретах Луизы Лабэ (1890, керамика, музей Орсе), мадам Хальс («Голландская женщина», до 1894, керамика, эмаль, Музей изобразительного искусства, Страсбург).

видимого зияет невидимое. Личина сливает плоскость с глубиной» [2, с. 132]. Так что все эти столь разные произведения сближает стремление преодолевать «слишком частные» приметы во имя холотропного символа, сохранив при этом человеческое лицо. И наконец, поистине демиургическое звучание обретает абстрагированный слепок «живого мертвого» лица человека в «Будущем статуи» (1932, гипс, масло, Музей В. Лембрука, Дуйсбург) Рене Магритта. (Ил. 25.) Здесь окончательно закрепляется идея *маски-машины* [20, с. 208], начала которой легко усмотреть в пластических экспериментах первых десятилетий XX века. «Машина», по Ямпольскому, симбиоз тела и его производного — двойника, строится на производстве деформаций, с нарастанием субъективности по мере «пробуждения взгляда»³⁰. Здесь требуется воздействие внешней, трансцендентной силы, вдыхающей жизнь, подобно тому, как механизм «оживает» нажатием кнопки/рычага/переключателя.

В этом смысле можно считать *открытие глаз* тем же началом пока неведомой, хотя и предполагаемой работы маски-машины, что и *включение* пускового механизма автомата (робота, андроида). И чем более всеобщим (абстрактным) будет лицо, тем более широкие перспективы открываются в ее потенциальном становлении-развитии после «включения взгляда». Однако пробуждение не только обнадеживает, но и пугает непредсказуемостью, которой грозит освобожденная воля маски-машины. Закрытые глаза позволяют удерживать заявленную в названии интригу. Одновременно безмятежные и равнодушные небеса, отраженные на лице «Будущего статуи», не дают возможности судить однозначно о перспективах его прозрения (как апология машин не исключает их восстания). Опыт культуры в интерпретации маски позволил установить *двоичный код*: *позитивную* символику — в состоянии оцепенения и отсутствия взгляда, и *инфермальную* — в его притяжении и подвижности³¹. Бальмонт взывал: «Открой мне счастье!

30 По Ямпольскому, взгляд — «единственный элемент лица, всегда «принадлежащий» исключительно дискурсу скульптора, являющийся с начала и до конца его детищем» [20, с. 245].

31 Красноречивый пример деструктивности стихийных эмоций — «Кричащая маска Монтсеррат» Хулио Гонсалеса (ок. 1938–1939, сварка по стали, Центр Жоржа Помпиду), где форма буквально трещит и начинает рваться под напором трагического внутреннего надлома, начинающегося с безумного крика. Что можно отнести к той тенденции выражения трагической диахронии и витальной энергетике изменчивой жизни, закрепленной в гротескно-выразительных масках, которая выходит за рамки данной статьи.



25. Рене Магритт. *Будущее статуи*. 1932
Гипс, масло. Музей В. Лембрука,
Дуйсбург

Закрой глаза!» Именно идея мистического и губительного открытия взора занимает Ричарда ле Галльена: в трагическом финале «Поклонника образа» его герой видит глаза маски открытыми, с ее губ отлетает черная ночная бабочка с ликом смерти между крыльями. Так что и креационизм маски Магритта не может быть свободен от надличностной эсхатологии.

Метонимические возможности фрагментарной формы маски — недопроявленной сущности, как нельзя лучше удовлетворяли задачам неизбывного поиска экзистенциально-гносеологического единства. Само *овеществление* тревожно-манящей тайны «потустороннего», казалось, позволяло если не прекратить, то прояснить дискурс вокруг ходячей формулы «конечность — бесконечность бытия». И эпоха символизма увлеченно зовет «слушать сердце темное» маски (Блок), очаровываться блаженно-печальной «улыбкой знания» (Рильке) *L'Inconnue de la Seine*, дабы прикоснуться к отблескам вечности. Навязчивое стремление во всем искать возможности ребрендинга сюжета *temento mori* привели лишь к «объятиям со смертью» — комплементарному и неразрешимому *приятно-отрицанию*. Декодирования формулы не случилось, но ожидания, интенции, опыты рубежа веков открыли дорогу дальнейшему триумфальному шествию скульптурной маски.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
2. Белый А. Маска // Белый А. Арабески. М., 1911.
3. Волошин М. Современники // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
4. Иванов Вяч. Лев Толстой и культура // Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1987.
5. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия Скульптура XVIII–XX веков. Т. 2. Скульптура первой половины XX века. М., 2002.
6. Кантор В. Ewig-Weibliche как проблема русской культуры. Честь и культ женщины. Россия и Европа эпох средневековья и модерна. URL: <http://gefeter.ru/archive/20550>.
7. Левицкая Л. В. Маска и лицо в русском искусстве конца 19 — начала 20 века: дис. ... канд. иск. М., 2001.

8. Литературные салоны и кружки. Первая половина 19 века. М. — Л., 1930.
9. Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков: Сб. статей/Под ред. Е. И. Струтинской. М., 2000.
10. Мечников И. И. Этюды о природе человека. М., 1961.
11. Мори Огай. Избранные произведения. М., 2002.
12. Набоков В. В. Тяжелый дым // Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. М., 1990.
13. Николаева Н. С. Япония — Европа: Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. М., 1996.
14. Огюст Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М., 2000.
15. Соловьев В. Н. Воспоминания о Сапунове // Аполлон. СПб., 1916. № 1.
16. Соснина О. А. Восковая персона. Проблема иллюзионизма в пластике эпохи барокко // Барокко в России. М., 1994.
17. Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. В 2 т. Т. 1. М., 1962.
18. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
19. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М., 1989.
20. Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)/Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. VII. М., 1996.
21. Alvarez A. The Savage God. A Study of Suicide. New York & London: W. W. Norton & Company, 1971.
22. Delevoy R. L. Der Symbolismus in Wort und Bild. Genf, 1979.
23. Johnson D. B. “L’Inconnue de la Seine” and Nabokov’s Naiads // Comparative Literature, Vol. 44, N 1. 1992.
24. Tillier B. La belle noyée. Enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine. Les Éditions Arkhê, 2011.