

Н.В. АЛЕКСЕЕВА (Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1-31(Белый А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «МАСКИ»: ИГРОВОЕ НАЧАЛО И ФОРМЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Аннотация. В статье исследуется одна из форм игрового модуса повествования в романе «Маски». Предмет анализа – пути и способы воплощения карнавализованной формы игрового начала. Сознательно разрушая унылое правдоподобие, шаржируя, утрируя, гиперболизируя, Белый моделирует мир карнавализованной реальности: узнаваемой и неузнаваемой, достоверной и условной одновременно. Аналитический принцип медленного чтения позволяет проследить процесс смещения «верха» и «низа» путем снятия со столичного лика Москвы ее притворной маски, а также многообразные формы «смеховой культуры», «площадного слова» прежде всего. Разыгранные заборно-площадные диалоги, «слухи», небылицы, фамильярно-площадная речь, отражая мир наизнанку, создают эффект «зрелища без рампы». В этом контексте рассматривается и новый для поэтики Белого прием игры с «внесюжетными» именами, который наряду с живым фольклорным словом составляет авторский и «низовой» народно-мировоззренческий пласт карнавализованного пространства Москвы.

Ключевые слова: игра, игровой модус повествования, карнавализация, притворная маска, площадное слово.

Роман «Маски» (1931) – качественно новое явление в эстетике Андрея Белого. Прочно связанный с первыми двумя книгами романа «Москва» временем, местом действия, литературными героями, роман существует в принципиально иных эстетических координатах. Выбор писателем игрового модуса повествования как способа художественного постижения одной из драматичнейших страниц русской истории: по календарному времени – осень-зима 1916 года; по времени историческому – развал фронта на полях второй мировой войны, канун революций, – неожидан, но не случаен. В предисловии к роману Белый говорит, что, пишучи «Маски», он учился правде у природы своих впечатлений от Москвы 1916 года, поразившей его после четырехлетнего отсутствия «картины *развала, пляской над бездной*» [Андрей Белый

1989: 764]. Эта правда «натуры впечатлений», эмоционально закрепившаяся в творческой памяти художника, очевидно, и определила новый модус повествования («Всякое намерение имеет свои средства» [Андрей Белый 1989: 764]): подчеркнуто субъективный, личностный, далекий от эпического спокойствия.

Со времен Аристотеля различаются две формы времени: время как движение (кинезис) и время как «рождение и гибель» (метаболе). Применительно к литературе, точнее, к художественному произведению, речь может идти о протекании времени в пространстве (пространственно-временной континуум) и о *«временнoм пространстве»*, подлинном *хронотопе*» [Бахтин 1986: 233] и соответственно о хромотопичности как умении «пронизывать пространство временем» [Бахтин 1986: 220], превращать «кусочек земного пространства в место исторической жизни людей, в уголок исторического мира» [Бахтин 1986: 227]. В «Масках» историческое время опредмечено, материализовано в зрительно-слуховом «фокусе» животворящего слова, а пространство человечески освоено и осмыслено в зеркальном отражении «мира наоборот». Белый разыгрывает свою модель картины мира, какой она запечатлелась в его памяти и какой виделась сквозь реалии исторической эпохи конца 20-х – начала 30-х годов, когда создавался роман.

Игровой модус повествования с использованием самых разнообразных приемов театрализации и карнавализации, поэтики площадных жанров народной культуры, игры с семантически нагруженным словом, звуком, цветом, ритмом и рифмой явился новой формой, адекватной творимому миру. Предмет данного исследования – карнавализованная форма игрового начала, пути и средства его воплощения в романе.

Маска у Белого не атрибут; она не носит ритуально-игрового или сакрально-мистического характера. Маска – это не только человек-личина, желающий выдать себя за «другого» [эта тема – предмет особого исследования]. В поэтической структуре «Масок» повседневная, обычная жизнь Москвы и москвичей как тип непосредственного, ежедневного общения является одной из наиболее распространенных форм так называемой притворной маски, за которой скрывается подлинный лик (облик) города, улицы, событий, людей. «Маски Москвы», а именно под таким заглавием начиналась работа над романом [Сотникова 2010: 132, 133], мимикрируют под чужой формой образа, личности, поступка, поведения, идеи и т. п. «Mimicry», – пишет Роже Кайуа, – это непрестанная выдумка, в такой игре есть единственное правило для актера (в нашем случае – для писателя) – очаровывать зрителя (читателя), чтобы ни одной ошибкой не заставить его отвергнуть иллюзию, а для зрителя (читателя) – поддаваться иллюзии, не отвергая

с ходу декорации, маски, условные приемы, в которые ему предлагают на время поверить как в некую реальность, более реальную, чем настоящая» [Кайуа Роже 2007: 60].

Сознательно разрушая унылое правдоподобие, шаржируя, утрируя, гиперболизируя, Белый моделирует мир карнавализованной реальности: узнаваемой и неузнаваемой, достоверной и условной одновременно. Прежде всего это касается пространства Москвы, снятия с ее столичного лика притворной маски. Из центра («Московский чудак»): «с Петровки, с Мясницкой, с Арбата, с Пречистенки, Сретенки», «где все разливалось огнями», где к Кузнецкому («Не улица – ясный алмазник») «стекалась волна котелков, шляпок, мехов, манто», где «реклама играла», где «автомобили неслись» (87-88), писатель переносит нас на одну из её окраин: в «лысастое место», в «сухопьяс полей», где и «улицы нет никакой», а лишь «головоломка сплошных загогулин». Здесь засело «толстое собство», и здесь, в бывшем особняке Хиппих-Иппахена под маской Терентия Титовича Тителева поселился вместе со своей супругой Леоночкой (Лизашей Мандро) Николай Николаевич Киерко, «как теленок Макаром загнанный в Козиеву ... спираль» От нее – сплошные тупики, заборы, заборчики, «тротуварчик»: «скорячась, пройдешь кое-как», – напротив ослабилась ржавыми зубьями заборчик. Если дальше идти, будет сверт и ... заборик»; «еще дальше – еще тебе будет заборик»: «дрянцева старь!» «Какое здесь все деревянное, дрянное, пересерелое и перепрелое: перераздряпано и расшарапано», «в пепельных плевелах, пепельно вклепанный в пепельном воздухе!»... (367-369).

Образ Москвы – «пешки», как опухолью «проплетенной сплошной переулочной сетью», где все искажалось, перекосячивалось, столбенея...» (166), появился еще в «Московском чуде». Находясь на периферии Москвы профессорской, он соотносился непосредственно с отвратительной «гадиной», «вонючкой» Грибиковым, а через него со всей «паучиной» мерзостью, постепенно расплзающейся по Москве. В «Масках» уже вся Москва – глубокая провинция, «густопселая жизнь», в которой «пространство – разбито, а время – исчерпано: «соро-прелого цвета труха, – не Москва» (490).

Весной 1914-го («Москва под ударом») на Пречистинку, район, который назывался Москвой, – «улицу тихую», «обливавшую Москву соловьиным отщелком», «отчествовать» профессора Ивана Ивановича Коробкина, именем которого была названа только что открытая звёздочка «каппа» («каппа-Коробкин»), съехался подлинный цвет мировой науки, где «каждый – «имя», согбенное бременем лет, трудов, орденов и ученых дипломов, уже заключенных заживо в «Энциклопедию»

(231-233). А осенью 1916-го («Маски») перед читателем предстанет своеобразный паноптикум светил московской элиты: «Князь» (воплощение Мясницкой, или просто – «Мясницкая»): «не личность – лик»: «его привозили; к нему подводили; о нем говорили; и он говорил»; Пэпэш-Довлиаш: тоже «почтенное имя», профессор психиатрии, подобо-бострастно улавливающий в пожатии «Князя» «нажим... лондонский» и соответственно лечащий Коробкина: на основании «данных опросов – допросов» (422); Тертый Чечерцев, -

– «соединение умственных смесей в
процентах -

– из Розанова – два

дцать восемь, из Ницше – пятна

дцать, и – десять из Шеллинга

(прочие тридцать – из «Утра Рос

сии»); вполне европейский масс

штаб -

– поднялся (417) .

У Сэднамена: «Трудов нет. Речи тихие». Так тихо и «досидится до кресла, до а-ка-де-ми-че-ско-го» (443). Венчает этот «цвет науки» академик ста лет Цупурухнул:

« – Цупурухнул идет!

И все вздрагивают, что, не рухнул под тяжестью переворота в нау-ке, которой и не было до Цупурухнула: сам ее выдумал; перевороты устраивал» (418). Зато анекдот Цупурухнула «повторяли не только в Москве и Петербурге, но и в Стокгольме и Праге, и даже, – иронически заверяет Белый, – он был напечатан Корнеем Чуковским – в известней-шей книге «Великие в малом», в главе «Экивоки у старцев» (422). «Снятие маски с ложного величия» [Лотман 1992:185], гротескно шаржированная «изваянность» фигуры академика олицетворяют бала-ганное сборище людей, обреченных историей, обнаруживают за их пре-тензией на значительность пустоту и ничтожность.

В романе постоянно происходит присущее карнавализации сме-щение «верха» и «низа». Москва шестнадцатого года «сгибалась под бременем всех поражений», «заглубела...шаркатней тротуаров» (416), в воздухе – многоэтажные брани; двор – дребездень; пригород же – гниловище; в изроинах поле; фронт – фронда». Уже в четырнадцатом («Москва под ударом»), в канун близящейся социальной катастрофы, «в самом центре Москвы, – Москвы не было; были – Париж, Берлин, Лондон; и – даже: Нью-Йорк», но Москвы не было (314). Теперь в ней еще больше перемешались «слова, экивоки, наречия, нации»(419). В нее приезжали: французские туристы – «нас изучать», японский про-

фессор – «изучать символизм», индус – «помочь Станиславскому» (416-417). Она обрастала небылицами, «облеплялась, как мухами, слухами»: «де – доли встают; и де горы попадают <....> де даже царю в рыло – ворот вворотят <... > и де Питер на щепки разрублен» и т.п. Сплошной «перешурш, перегуд, перебам» (684-685, 603).

Она пестрела «криком афиш»: «Публичная лекция. «Шесть дней на фронте» и

«Примадура!» -

– «Из Эстремадуры!» -

– «Труа па!» (416);

вывесками: «“Какухо: Бюро похоронных процессий”, – серебряным: в черном», огромным золотом букв – «Елеонство», «Пеццен – Цвакке. Перчаточное заведение» (439); « “Маскарад-Напрокат, Перстопалец!” – и палец в окошке на маски показывает» (490); рекламой: «“Синебов: Телятина” – с изображением быка» (416), «Говядина Мылова» (438) и мн. др. Гротескно стилизованный «крик афиш», подобно знаменитым «крикам Парижа» (площадной рекламе парижских торговцев), выполняет снижающую функцию [Бахтин 1990: 199-201], «отелеснивая» облик столицы, придает фарсовый характер исторически «овремененному пространству» [Пригожин 1985: 253].

Хаос, раздраз в головах, поступках, чудовищная «невнятица», «голоса», рождающиеся из ниоткуда и так же бесследно растворяющиеся, нелепица имен улиц, переулков-закоулков, поведения людей. Играл все: Леоночка в мадам Тителеву, Мандро в Домардэна, братья Коробкины – Иван с половой щеткой, Никанор с кочергой – «тягаются» в шутовском сражении (736-739); «крутя переулками, в головоломку играют тупик с тупиком» (481); верещат по-бабьему заборы, «грохотом труб ветер ржал», «Козиев пляшет» и -

– «Психопержицкая – ржет за

забором с

Егором»

«В карнавале, – пишет М. Бахтин, – сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах» [Бахтин 1990: 12]. Нечто подобное происходит в «Масках». Карнавализованная, «вольная», жизнь «низов» провинциально-окраинной Москвы, при всей неприглядности ее каждодневного существования, нелепости и абсурдности, оказывается в романе воплощением национального сознания, носителем народной точки зрения. Достигается это различными формами и жанрами «смеховой

культуры», но прежде всего – виртуозно разыгранным «площадным словом» [Бахтин 1990: 185]. Структура своеобразного звукового повествования, то, что Белый называет «слуховым фокусом», и вне которого, по его мнению, чтение романа бессмысленно [Андрей Белый 1989: 764], создает эффект зрелищного действия. В нем участвуют практически все слои социального «низа»: простые обыватели, рабочие, завсегдатаи кабачков, домовладельцы, купцы, бабы. В нем говорят обо всем: о войне, о голоде, о революции да и просто по-соседски «отводят душу». Говорят без оглядки, без речевых запретов, без смирения и страха. Разыгранные автором заборно-площадные диалоги, «слухи», небылицы, песенки-прибаутки, фамиллярно-площадная речь, отражая мир наизнанку, возникают спонтанно, слышатся отовсюду:

«Из-за забора приподнималась порой голова. Чтобы бросить в пространство соседского домика:

– Я те кулак-то приляпаю к морде; дугой согну спину; заставлю копать носом хрен: да еще – пришью к пятке нос; да еще – взбочь: впереверт, коловертом».

И – пряталась.

И – наступало молчание.

– «Пой, пустослов, – пой; кусаются и комары: до поры!. Сам бью больно!»

И – пряталась.

Это Егор Гнидоедов, хозяин, с жильцами соседнего дома беседовал». (369)

«Из снежного дыма»:

– Карта России – пятно кровавое; Москва – на кровях.

– Петербург – на костях.

– И пора ликвидировать это. (509)

«Из пустого простора»:

Встали ворохи – мороком, рокотом... шарахнул, заухавши страх как косматый медведь

А в наветре слышалось:

– Морозовой!

– Пропустить бы мерзавчик!

И – выступили за забором сугробища да серебрянь; ...

В очереди:

– Нет булок; война.

– Не пора ли?

– А что?

– Знаешь сам!

Поднималась безглазая смута – от очереди черным чертом растущих хвостов.

– Рот-от – не огород: не затворишь; сорока – вороне; та – курице; курица – улице; и не запясть, ни унять! Когда баба забрешит, тогда и ворота затягивают.

Бабы через улицу слухи ухватами передавали; как ржа ест железо, Россию ел слух: – Нет России! (379).

Как видно из приведенных отрывков, первостепенная роль в воспроизведении настроений народной глубинки принадлежит лексико-синтаксическому строю речи: литературная (гоголевская) и просторечная стилизация, крылатые выражения, крепкие словечки, поговорки, сотворенные автором по законам фольклорного слова: «ядренный», орнаментированный, «пересыщенный язык» [Андрей Белый 1989: 764].

В создании карнавализованного пространства романа особое место принадлежит бесчисленному множеству имен, напрямую не связанных с сюжетно-фабульной линией романа и не включенных в его событийный ряд. Говоря об этой группе имен, С. Тимина пишет: «В отдельных местах романа не покидает ощущение, что писатель как бы уже не думая, зачем это нужно, отдаваясь одному лишь охватившему его воображение фейерверку звучаний, как из рога изобилия, высыпает фамилии десятками, сотнями, заставляя нас удивляться, недоумевать.

Белый поднимается до таких высот владения стихией имен, что возникает ощущение, будто имена живут самостоятельной жизнью, вне персонажей, сами по себе являясь художественными образами» [Андрей Белый 1989: 16].

Нельзя не разделить естественного чувства изумления исследователя перед неудержимой фантазией Белого, не видеть в «фейерверке звучаний» природной склонности к игре и лицедейству Бориса Николаевича Бугаева [Андрей Белый 1994: 423-425; Сотникова 2010: 55, 136]. Для Белого – художника, как известно, каждая буква в слове, звук, краска, любой знак препинания, графическое расположение текста наполнены смыслом. В контексте изложенного попытаемся дать свое понимание того, *зачем нужны* в романе эти «десятки, сотни» имен. «Случай» с Белым – случай «косноязычия пророка» (Д. Лихачев). Не будучи персонажами, в контексте карнавальных форм и символов эти имена являют собой особый тип художественного образа (назовем его «внесюжетным») и создают «смеховую “тень” действительности» [Лихачев 2001: 356], порой идущую из далекого прошлого. Так, в именах типа Нюренья-Нюренью, Гортензия де Дуроприче или Николя Колэно, Пьер Бэдро, в бесчисленных «фонах» и «донах»: фон

Клаккенклипс, дон Мамаво и им подобных слышится неистребимое, со времен Грибоедова, ставшее едва ли не национальной чертой, «смешение языков французского с нижегородским». Сотворенные по законам игры, без которой, по Белому, нет творчества, они живут своей гротескно-шаржированной жизнью. В них бездна смысла и бессмыслицы, но и то и другое в игровом пространстве «Масок» эстетически значимо и семантически нагружено. Они могут шокировать, вызывать недоумение, но за кажущейся бессмысленностью и хаотичностью – бессмысленность и абсурдность мира на краю бездны, в котором «рассыпаются: вещи, дома; рассыпается: старый состав человека».

Итак, в структуре карнавализованной формы игрового модуса повествования блестяще разыгранное «площадное слово» наряду с «внесюжетными» именами составляют синтез народно-мировоззренческого и авторского взгляда на мир «при дверях». Приемы поэтики фольклорно-площадных жанров народной культуры, игра с семантически нагруженным словом отражают состояние перевернутого мира в эпоху глобальных исторических перемен. Приведенный материал убеждает в продуктивности анализа романа «Маски» в аспекте игрового модуса повествования как новой формы в эстетической системе Андрея Белого, адекватной творческому замыслу: воссозданию картины распадающегося мира, ставшего «чужим» и открывающего тем самым возможность его возрождения и обновления.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый «Москва». – М.: Сов. Россия, 1989. – 768 с. Цитаты из художественного текста романа приводятся по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках. (Курсив наш – Н.А.)

Андрей Белый. Почему я стал символистом...// Андрей Белый. Символизм как миропонимание. – М.: «Республика», 1994. – 526 с.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 543 с.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – М.: Худ. литература, 1990. – 543 с.

Кайуа Роже. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ, 2007. – 393 с.

Лихачев Д. Смех Древней Руси // Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб, 2001.

Лотман Ю. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992. – 270 с.

Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. – М., 1985. – 324 с.

Сотникова И. Кучинский дневник Андрея Белого. В событиях, письмах, стихах и воспоминаниях. – М., 2010. – 253 с.

И.О. МАРШАЛОВА (Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

МИФОПОЭТИКА ОБРАЗОВ В ЦИКЛАХ «РАЗЛУКА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ И «ПОСЛЕ РАЗЛУКИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Аннотация. Статья посвящена выявлению и описанию некоторых мифологических образов циклов стихов «Разлука» (1921) Марины Цветаевой и «После разлуки» (1922) Андрея Белого. Многоуровневая мифопоэтика стихотворений обозначенных лирических собраний выявляет специфику поэтического голоса каждого автора, влияет на логику «выстраивания» циклов, является мощным проводником и катализатором эмоционально-психологических переживаний лирических героев. Несмотря на принципиальную разницу в отборе поэтического материала (доминирование античных мотивов и образов в цикле Цветаевой, превалирующая роль низшей демонологии у Белого), несхожесть авторского мироощущения и унастроения, «Разлука» и «После разлуки» имеют безусловные точки соприкосновения: посвящение Цветаевой, проставленное Белым над последним стихотворением и вводящее читателя в своеобразный диалог Поэтов, сближающий лирические собрания мотив неотвратимости и неумолимости судьбы, а также понимание сущности поэтического творчества как единственного оплота личности от жизненных бурь и невзгод.

Ключевые слова: Марина Цветаева, Андрей Белый, «Разлука», «После разлуки», цикл, мифологические образы.

Цикл стихотворений Марины Цветаевой «Разлука» написан в 1921 году в Берлине. Предваряет его краткое посвящение – «Серёже». Ко времени составления Цветаевой цикла срок вынужденного расставания с мужем при отсутствии каких-либо известий о судьбе Сергея Яковлевича Эфрона, с 1918 года принимавшего участие в Гражданской войне, достигает четырёх с половиной лет. «Разлука» в целом перекликается с поэзией Цветаевой обозначенного периода. Поэзией, наполненной живой тревогой о судьбах России в годы Революции и Гражданской войны и переживанием внутренней трагедии личности,