



Л. ТИМОФЕЕВ

О «Масках» А. Белого

I

Роман А. Белого «Москва», вторым томом которого являются «Маски», представляет собой исключительно широко задуманную и в процессе своего осуществления еще более вырастающую эпопею, которая должна охватить, говоря словами автора, и разложение устоев дореволюционного быта «и индивидуальных сознаний в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигентском кругу», и «эпоху революции», вплоть до начала реконструктивного периода. Этот роман должен дать целостное художественное обобщение всего переживаемого нами исторического периода. По замыслу он является, таким образом, произведением исключительного художественного значения.

Отсюда — ответственность задачи, которая стоит перед автором, и ответственность, лежащая на критике, оценивающей выполнение этой задачи. Эта ответственность усугубляется и чрезвычайной напряженностью, если так можно выразиться, в самом художественном выполнении этой задачи А. Белым, в его стремлении к «новым средствам выражения», как он пишет.

Роман А. Белого характеризуется чрезвычайно своеобразной художественной структурой языка, ритма и т. д., требующей опять-таки своего осмысления. Это тем более существенно, что и сам А. Белый рассматривает свою работу над этими новыми средствами выражения как определяющую — в смысле дальнейшего литературного развития: «необычное сегодня может завтра войти в обиход» («Маски», с. 9).

Наконец, осложняет задачу критической оценки «Масок» и та позиция, которую А. Белый занимает по отношению к критике: указывая, что он не мнит себя открывателем путей («я, может быть, жалкий Вагнер»), А. Белый добавляет: «Но извините, пожалуйста, и не Булгарину XX века, при мне пребывающему, дано

это знать; лишь будущее рассудит нас (меня и “поплеывающих” на мой “стиль”, мою технику)»...

Такого рода предварительные заушения, которые обрушивает А. Белый на возможные возражения, вряд ли создают нормальную обстановку для обсуждения его романа, не говоря уже об *очень странном круге историко-литературных ассоциаций* А. Белого. Надо полагать, что принцип «*noli me tangere*» * вряд ли уместен для советского писателя.

II

Творчество А. Белого, к сожалению, до сих пор не подвергалось обстоятельному изучению. Осмыслить значение «Масок» в общем развитии его творчества, давшего такое монументальное произведение, как «Петербург», прошедшего такой сложный эволюционный путь от чисто идеалистических построений первого периода к попытке отражения социальных противоречий современности, — дело большого исследования.

Первый том (две части романа «Москва», «Московский чудак» и «Москва под ударом») не встретил особенного внимания со стороны критики. Между тем вряд ли будет ошибочно утверждение, что в нем мы имели дело с наиболее удачным произведением А. Белого, обнаружившим самые сильные стороны его творчества: чрезвычайную яркость в обрисовке характеров, напряженность действия, изобразительную силу. Достаточно вспомнить фигуры Коробкина и Задопятава, сцену выжигания глаза у Коробкина и предшествующее нагнетание действия.

С тем большим интересом следовало ожидать появления второго тома. Этот интерес усугублялся тем, что если первый том был посвящен «нравам прошлой Москвы», то второй рисует «предреволюционное разложение русского общества (осень и зиму 16 года)», т. е. претендует по замыслу на гораздо более высокую социальную напряженность.

III

И нужно сразу же сказать, что после «Московского чудака» и «Москвы под ударом» «Маски» разочаровывают, линия творческой удачи А. Белого в них идет книзу. Усложнению творческих задач не соответствует степень художественного уровня, достигнутого А. Белым в «Масках».

* «Не касайся меня» (лат.)¹.

Первый том «Москвы» посвящен социальной среде, которую А. Белый прекрасно знает, недостатки которой он ярко видит, от которой резко отгалкивается. Весь материал, который с достаточной убедительностью показал А. Белый в мемуарном плане («На рубеже») в художественно преображенном и обобщенном виде, разворачивается в «Московском чуде» и «Москве под ударом». В образах Коробкина и Задоятова, Василисы Сергеевны и Анны Павловны, во всем окружающем их быте, в картинах старой Москвы «правдиво и живо показана старая, профессорская Москва, разложение дореволюционного быта». Она дана при этом в тонах гротеска, сатирически, шаржированно; и этой гротескности отвечает и своеобразие языковой работы А. Белого:

«Науку свою он (проф. Коробкин. — *Л. Т.*) рассматривал как майорат; и ему не перечили: и про него говорили, что он максимальный термометр науки.

В своем темно-сером халате зашлепал к настенному зеркалу: в зеркале ж встретил табачного цвета раскосые глазки; скулело оттуда лицо; распепёшились щеки; тяпляпился нос; а макушечный клоч ахинеи волос стоял дыбом; и был он — коричневый, очень подставил свой профиль, огладивши бороду; да загрустил бы уже сединой его профиль, и — нет; он разгуливал очень коричневый. Здесь между нами заметим: он красился.

Быстрым раскоком прошелся он и выколачивал пальцами походя дробь» («М. Ч.», 12).

Показывая те уродливые формы существования, на которые обречена наука в буржуазном обществе, давая яркие фигуры ее представителей, А. Белый в первом томе еще в чрезвычайно предварительном плане касается более широких социальных вопросов: рабочего движения, революционной деятельности (слабо намеченный образ Кьерко) и т. д. История открытия профессора Коробкина и попыток немецкого шпиона Мандро им овладеть, и вторичные линии действия (Коробкин — Задоятов, Лизаша — Мандро и т. д.) целиком занимают первый том романа, заканчиваясь катастрофой с Коробкиным.

Второй том «Масок» отодвигает Коробкина и весь круг образов, с ним связанных, на второй план: А. Белый сосредоточивает свое внимание на показе растущего революционного движения, подпольной деятельности большевиков (Тителев), с одной стороны, и разложения высших военных сфер (убийство Домардэна), с другой, причем эти две линии связываются дальнейшей борьбой за открытие Коробкина (сулящее переворот в технике), которого оберегают большевики, предполагающие использовать его открытие. На фоне этой борьбы протекает эволюция Коробкина. Он вступает в конфликт с капиталистическим обществом, стремится уничтожить свое открытие, чтобы не создать нового средства че-

ловческой эксплуатации, но не идет дальше отвлеченного гуманизма (почему он и отказывается отдать свое открытие Тителеву, т. е. большевикам).

Вот, в сущности, суть событий, развертывающихся в «Масках». В какой же мере удастся А. Белому осуществление его творческой задачи?

IV

Задачей художника является «художественное освоение» мира. Мы ждем от художника яркого, правдивого, в живых образах показа реального жизненного процесса, в котором мы участвуем, закономерностей, ими управляющих, в конкретной форме их проявлений в действительности. Работа художника заключается в том, что он при помощи художественных образов создает перед нами людей, конкретные события, с ними происходящие. Та жизнь, которую художник дает в образах при помощи творческого вымысла, является для него формой отражения этой жизни, в пределах доступного ему знания и понимания организующих ее законов. Живые образы и конкретные события, им развертываемые, являются для него формой показа конкретного проявления в жизни этих законов. Аристотель говорил, что писатель отличается от историка тем, что пишет не столько о том, что было, сколько о том, что могло быть².

Входя в тот мир, который создан художником, мы и должны решить прежде всего: верно ли он построен, не иллюзорны ли те законы, по которым протекают рисуемые художником события, охватывает ли он в той или иной мере многосторонность самой действительности или, наоборот, узок и ущербен. И вот в том случае, если художник, создавая свой воображаемый мир, опирается на действительное знание и понимание той реальной жизни, которую он хочет отразить в своих образах, если он пишет о том, что он действительно «знает, пережил, передумал, перечувствовал» (Ленин об Аверченко)³, то и образы его обладают высокой художественной ценностью, в противном случае и образы, им создаваемые, будут бедны, иллюзорны, неубедительны, не будут «жить жизнью, содержательной жизнью» (Маркс о Евг. Сю)⁴.

Каков же тот мир, в который вводит своего читателя А. Белый?

V

Как говорилось, основным для первого тома романа является показ того тупика, в который приходит Москва А. Белого, конечно не вся Москва, а та часть ее, которая связана с бытом, по пре-

имуществу высококвалифицированной (профессура), буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, причем показ этот — иронический, обличающий.

Быт этот А. Белому прекрасно известен, и образы, им создаваемые, выступают достаточно ярко и живо. В то же время и форма повествования, им избранная, в достаточной мере оправдана. В предисловии к «Маскам» А. Белый делает весьма глубокое и в принципе правильное замечание о том, что он «сознательно навязывает голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы» («я автор не «пописывающий», а рассказывающий напевно, жестикуляционно»).

Несомненно, что весь интонативный строй произведения является для писателя чрезвычайно существенным средством художественного воздействия. Образ рассказчика, создаваемый в эпических формах, образ поэта в лирике опираются именно на интонацию, дающую одну из форм раскрытия образа, его индивидуализации.

В первом томе и дан по существу образ рассказчика, иронически, саркастически, гротескно повествующего о людях и событиях, от которых он отталкивается. Своеобразный язык, неожиданно возникающие неологизмы (см. выше цитированный отрывок), необычная ритмизация речи подчеркивали именно эту ироничность романа и в этом плане были функционально оправданы (несмотря на ряд возражений, которые можно было бы предъявить).

В то же время в первом томе были и малоудачные части, где А. Белый отходил от наиболее близкого ему материала и обращался то к революционерам, то к германским шпионам. Образ работника подполья, большевика Киерко, явно выступал в иллюзорных очертаниях вездесущего и таинственного полудетектива: «с профессором игрывал в шахматы; с Надей разыгрывались дуэты (тащил он с собой тогда виолончель); с Василисой Сергеевной спорил, доказывал, что и “Русская мысль” никуда не годится, и “Вестник Европы”; с кухаркою даже солил “огурцы”... Киерко был двороброд; и пока представлялось, что дрыхнет, он вертко являлся везде: на заводах, в рабочих кружках, в типографиях тайных, просовывал нос к комитетчикам, к земцам, к статистикам: Киерко можно бы было открыть в буржуазном салоне, заметить в “Свободной эстетике”, где еще? Он появлялся, подшучивал — и исчезал... в “Эстетике” даже не знали, что вхож он в профессорский дом, а в профессорском доме не знали, насколько оброс он рабочими... Кем же он был? Циркулировал слух, что — охранник, что — максималист, — ни тому, ни другому не верили».

Но эта линия в первом томе была на втором плане. И вот в «Масках» А. Белый отходит от линии Коробкина и переходит как раз к тому, что и в первом томе было наименее удачным. Меняется и самая установка: если в первом томе перед нами была

линия иронического повествования, то во втором томе она уже отпадает, но в то же время образ рассказчика (интонационная система) остается тот же; но так как функционально-то он меняется, ибо в «Масках» по существу уже нет иронического плана повествования, то художественный эффект его уже иной и вряд ли удачный. Лишенные иронической направленности сатиры-шаржи, как сам А. Белый называл первый том, языковые особенности повествования представляют собой уже искусственное, неоправданное построение. Читатель проходит сквозь строй изломанных речевых построений, назойливых неологизмов, синтаксических сдвигов, назначение которых ему неясно.

Изменив направленность своего романа, переключив внимание на иные стороны действительности, А. Белый не изменил в то же время своей словесной системы; отсюда то противоречие, которое несомненно в «Масках»; лишенная своей иронической направленности, его интонация принимает характер изломанный, странный, болезненный. Словесная работа идет по линии всякого рода звуковых ассоциаций, но если работа художника над словом есть работа и над созданием образа, есть работа над закреплением в слове всевозможных особенностей, признаков, свойств явления, объединяемых в целостную систему — в художественный образ, то сближение слов по их звуковому родству (работа не синонимами, а омонимами — по старой формуле Вяч. Иванова) вносит и в самое построение образа эту, уже не реалистическую по своей природе (а на реализм А. Белый в предисловии ориентируется) установку; в структуре образа появляются *элементы, основанные не на реальных связях явлений в действительности, а на случайных звуковых сопоставлениях*, вроде приводимого А. Белым «звукового мотива фамилии Мандро» — и др.; например:

Драмбом —

— точно рапортом дробь выдробатывал, вздрагивая

Барабан: др-дрр —

— тарртаррадар!

— ддр-дро-

— Право! — Раз вскрикивал прапор в туман: —

За забором отряд пехотинцев прошел: «Ддроо!»...

Удар, драма, дар! —

— дарр —

— ман... ддрооо! (124—125).

Эта, принимающая *самодовлеющий характер* звуковая игра теряет функциональную направленность; писатель может создавать весьма сложные словесные построения, если посредством их вносит нечто новое, индивидуализирующее, раскрывающее свои образы, но у А. Белого эта работа над словом, наоборот, обесмысливает образ, отрывает его от реальных связей.

Любопытным примером этого обесмысливания языковой работы является странная любовь А. Белого к игре фамилиями, которые у него носят исключительно раритетный характер, — например: «группа французских туристов приехала нас изучать: молодежь — Николая Колэно, Пьер Бэдро, Поль Петроль, Онорэ Провансаль, Жан Эдмон Санжюпон и Диди Лафуршэт»... «подписи» «фон Клаккенклипс, Пудопаде, Клопакер, Маврулия Бовринчинсинчик... Лев Подподольник, Гортензия де Дуропруче, Жевало-Бывало, Жижан-Дошансян, Педерастов Сиван»; или «Обов-Рагах, Бретуканский, Богруни-Бобырь, Уртукуев, Исаяя Иуй и Ассирова-Пситова, Римма» и т. д.

Кто спорит: работа над именами и фамилиями героев в ряде случаев имела значение в литературе (Гоголь, Чехов и др.), но у А. Белого она опять-таки существует сама по себе: неясно, для чего, так сказать, работают эти поразительные фамилии. О том, что в них нет элемента целенаправленного гротеска, говорит последний пример: речь идет о рабочих дружинниках, которые собраны для обороны большевистского подполья. Фамилии их таковы: «Ликоленко, Ланя Клоблехова, Кай Колуквирций, Лювомник, Кактацкий, Достойнис, Маман, Малалайхен, Шевахом, Устин Ушниканим, Огурцыков, Бабарь, Осип Пестень, Корней Жутчучук, Урт Укуер, Онисим Онисьев, Терентий Трещец, Галдаган, Николай Куломайтос, Крысов, Личкин, Лиднилин, Орловилов, Сима Севогосенков, Лев Андалулин, Пусков, Ангелоков, Павлин Шлингешланге, Ефрем Пендерюлев»...

Очевиден тот сомнительный оттенок, который начинает принимать эта игра с именами.

На них существенно остановиться именно потому, что здесь ярко выступают уже структурные особенности образной системы А. Белого: работа над языком, а следовательно, и над образом, идет по внешним, звуковым линиям: из тумана и драмы возникает Мандро, мир, о котором повествует болезненная, изломанная интонация, и сам начинает приобретать изломанные, иллюзорные очертания. Не все благополучно, очевидно, в тех законах, которые кладет писатель в основу создаваемой им жизни...

VI

И вот, обращаясь к тем событиям и людям, которые проходят перед нами в «Масках», мы убеждаемся, что в них и выступает тот элемент иллюзорности, о котором говорилось.

Обращаясь к Москве 1916 года, пытаюсь охватить ее в гораздо большей многосторонности, чем в первом томе, А. Белый не проделал, очевидно, всей той работы, которая позволила бы ему стать

на достаточно высокий уровень понимания и знания отражаемого им предреволюционного периода.

Отсюда — внешний, поверхностный характер его трактовки, несмотря на всю сложность языковой структуры, играющей роль своеобразной дымовой завесы, своеобразной «маски», которая все же не скрывает этой бедности новых образов, создаваемых А. Белым во втором томе.

Революционное движение сводится А. Белым к тому же и еще более таинственному Киерко-Тителеву, ведущему в высшей мере смутную и непонятную деятельность. Разложение царской России показано в беглых, несмотря на растянутость, зарисовках великосветских дам, офицеров, контрразведки и т. п. Все действие развивается вокруг открытия Коробкина, постепенно приходящего в себя после психического расстройства, и подготовляемого контрразведкой убийства шпиона Мандро-Домардэна.

У такого крупного писателя, как А. Белый, очевидно, конечно, наличие отдельных ярких сцен, удачных второстепенных образов (Никанор), но в целом тема «Масок» не поднята на нужную высоту: правдивой живой картины общественного движения в предреволюционный период не создано, начиная с мелочей (вроде танков, которые у А. Белого появляются на русском фронте в 1916 году!) и кончая основным: сведением основного действия романа к германскому шпиону, занимающему в тексте непомерное место. Последняя сцена — столкновения рабочих с полицией — дана бегло, не вытекает из предыдущего, не убедительна.

Не все еще в этом периоде «знает, пережил, передумал, переживал» А. Белый, и это-то и отражается на качестве развернутых им в «Масках» образов, лишенных в основном силы подлинного большого исторического обобщения, отражается на слабом охвате им действительности. И в этом отношении не удовлетворяют указания А. Белого на то, что II том только антитеза, а синтез будет дан только в III и IV томах. Сам же он говорит, что стремился к тому, чтобы «роман «Маски» был самостоятелен», и следовательно, и требования к нему должно предъявлять как к полноценному художественному произведению.

Сравнительно с первым томом, «Маски» — снижение, потому что к проблемам большей сложности А. Белый подошел не переживаясь, в смысле полноты их охвата, и ему не удалось отразить их в нужной мере. Эта задача во весь рост стоит перед ним в его дальнейшей работе. Если А. Белый сумел создать в достаточной мере жизнеподобный мир в пределах того круга, которым ограничен был профессор Коробкин, то мир большей социальной величины им еще не достроен: перед нами нет той «живости, активности, так сказать самородности», которых требовал Энгельс от художественного реалистического произведения. Потому и интонация,

убедительно звучащая в I томе, во II томе провисает, звучит фальшиво, III том «Москвы» должен определить, в какой мере сумел А. Белый преодолеть стоящие перед ним трудности.

VII

В предисловии к «Маскам» А. Белый особенное внимание сосредоточивает на новых средствах выражения, которые он отыскивает, отстаивая правомерность ритмизации, звукописи, своеобразной графики, лексики и т. д., которые он разрабатывает в романе.

Разбор этих вопросов требует специального рассмотрения и аргументации, но необходимо здесь указать на недочеты в самой постановке вопроса, на метафизичность его.

Если правильно связывать особенности словесной структуры с тем образом рассказчика, который создается данным автором, то очевидно, что в зависимости от характера этого образа и будет определяться и его интонация, и его лексика и т. д., и создавать рецептуру, «удобную для использования», вряд ли имеет смысл, — примером этому является и роман «Москва»: те же особенности, которые уместны были в I томе, — во II, ином по своей целенаправленности, изменились, оказались неудачными.

Здесь уместно припомнить, что А. Белый отнюдь не первый идет по линии ритмизации прозы, — он мог бы учесть и опыт К. Павловой («Два свидания»), и Вельтмана («Святославич»), и Лескова («Островитяне») и др.⁵ Обращение к ритму или отказ от него (как и в отношении ко всем другим особенностям речевой структуры) определяются не проблемами техники, а идеологическим качеством данного произведения, единством его содержания и формы, и та постановка вопроса, которая дается А. Белым (со ссылкой на «остраннение», которое теперь «всякому понятно»)⁶, переводит его на формалистические рельсы, что отражается и на самом художественном тексте романа.

