

УДК 82-1.091

ДЕФОРМАЦИЯ КАК ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В «МОСКВЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Я. А. Шулова

Вологодская государственная молочнохозяйственная академия
им. Н. В. Верещагина
кафедра философии и истории

В статье автор рассматривает многочисленные примеры деформации как принцип художественного изображения в романах московского цикла Андрея Белого. Этот прием генетически связан с поэтикой экспрессионизма.

Ключевые слова: *«Москва», Андрей Белый, деформация, экспрессионизм*

Уродство персонажа – одна из основных черт поэтики экспрессионизма. Характерно что, эстетический трактат одного из его теоретиков, К. Эдшмидта, имел название «Двуглавая нимфа» [5, с. 573].

Безобразие – одно из основных положений экспрессионистической концепции искусства. «Стремление открыть обратную сторону в предмете, найти красоту в безобразном, скрытые бездны за гладкой поверхностью благополучия – это выражение характерной для экспрессионизма потребности разрушать общепринятые формы и понятия» [6, с. 88], – указывает В. Турова в статье «Графика экспрессионизма».

«В эстетике экспрессионизма деформация служит активной духовной концентрации, интроспекции, передаче трансцендентального опыта», – отмечает А. В. Базилевский в статье «Деформация», опубликованной в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» [1, с. 193–194]. «Интенсификация смысла достигается за счет нагнетающего аффекты вычленения и столкновения сверхзначимых деталей» [1, с. 194]. Уроды появляются в трактате Андрея Белого «Кризис культуры»: по контрасту с красивым видом на Рейн. «... тащится криволапый кретин» [4, с. 260]. Уродливый «кретин» символизирует ущербность, дисгармонию мира, охваченного мировой войной.

Уродство – ведущий принцип изображения героев в «Московском чуде» и «Москве под ударом»: горбуна Вишнякова, безносого карлика Кавалькаса, сплетника с евнушским лицом Грибикова, «совершенного скопца» [3, с. 29–31]; ожиревшего, низкорослого Задоятова, хромой Анны Павловны, у которой толстые руки, похожие на лапы. Митя с «руками-висляями», «глуп, некрасив» [3, с. 27]. Профессор Коробкин – «коротыш» [3, с. 121], Лизаша – «бледная и узкогрудая дурнушка» [3, с. 278]. Безобразен Мандро, несмотря на внешнюю импозантность: «долгозубый», «долгорукый»). Уродливы, безобразны второстепенные персонажи: рабочий Романыч с «кривым ртом» [3, с. 47], экономка Мандро мадам Вулеву с распухшей щекой; лысый, носатый Кавалев; директор частной гимназии Лев Веденяпин; мадам Эвихкайтен, «прездоровенный, дебелый бабец» [3, с. 309]; гости Лизаши, среди которых выделяется своим безобразием Биттербам с огромными деснами, «полем прыщиков» [3, с. 104], гимназист Зайн, «тонконогий», «очень витлявинский щеголь» [3, с. 104], жирный, похожий на жука коммерсант Мердицевич. Страшная физиономия у дворника Тимофея Попакина: «... рожа – ком; в кулаке –

сорок фунтов; глаза – оловянные, нос – сто лет рос, брылы – студень вари...» [3, с. 359]. Маленький отряд Армии спасения, организованный княжной Китайской, состоит из «уродов природы» [3, с. 335]: Кавалькаса, Вишнякова, мужеподобной, в мужском костюме, княжны Китайской, старухи – «веприхи» [3, с. 335], «линялого» чиновника [3, с. 335].

Образы уродов, признавался А. Белый, схожи с безобразными персонажами на полотнах Питера Брейгеля Старшего («Слепые»): «... эдакой гнуси не сыщешь, пожалуй, – в фантазии. Но она видится лишь на полотнах угрюмого Брегеля» [3, с. 61–62]. Но еще сильнее ощущается родство А. Белого в изображении уродов с графикой и живописью экспрессионистов М. Бекмана («Ночь», «Бар Эдем», «Берлинская улица»), Г. Гросса («Кафе», «В–оенное учение»), Э. Кирхнера («Борьба», «Маленькое варьете с певицей», «В глубине комнаты»), О. Дикса («Танцующая пара»), К. Феликсмюллера («иллюстрация к пьесе В. Хазенклевера «Сын»), Э. Барлаха («Похитительница собак»), Ф. Мазерееля (на графических листах серии «Идея» изображено «сборище злобных уродцев») [6, с. 85].

Деформация продолжалась в «Масках» и гиперболически усиливалась. Деформированный образ, многократно повторяясь, становился способом символизации. Кривизна – символ искажения и бездуховности общества.

Профессор Коробкин стоит, с изумлением вглядываясь в лица и фигуры внешне благопристойных людей, сидящих перед ним за чайным столиком в его квартире: «... кривилось в глазах, потому что сидели, тусклея, – кривые перед ним» [3, с. 630]. Физическое уродство персонажей соответствует душевному уродству: черствости, жестокости, эгоизму, хамству.

В «Московском чуде» Василиса Сергеевна «кривилась губами: как будто она надышалась укусно-кислою солью» [3, с. 76]. В «Москве под ударом» больная плевритом Надя во время прогулки по лесу «... села кривулькой: бочок поднывал...» [3, с. 258]. Эти случаи деформации единичны, они соответствуют нежизнеспособности, ущербности персонажей. В «Масках» эта разновидность деформации становилась тенденцией при изображении негативных персонажей, превращающихся в карикатуры.

Изображая фигуры и лица персонажей, а также детали предметного мира, А. Белый намеренно искажает пропорции, рисуя какую-либо часть человеческого тела или вещи огромных размеров: «А из-за заборов торчало в дыре гнидоедово рыло; и выпуклое и багровое, как голова идиота, свалилось огромное солнце» [3, с. 736]. Огромная голова идиота – экспрессионистический образ, перешедший из «Петербурга» и одноименного киносценария А. Белого.

«Деформация – главный формальный прием экспрессионистов: предмет, получивший какой-то новый аспект, поражает зрителя, заставляет его остро реагировать на картину... Активное воздействие на зрителя, почти насильственное вовлечение его в круг переживаний художника – краеугольный камень эстетики экспрессионизма» [6, с. 89], – отмечает В. Турова в статье «Графика экспрессионизма» [6, с. 84–118]. А. Белому, соединившему в московских романах слово, музыку, живопись и графический образ, этот экспрессионистский прием был очень близок. Он и здесь оставался оригинальным, самостоятельным. В «лица необщем выраженьи» экспрессионизма А. Белого нас убеждают размышления писателя в трактатах «Кризис жизни», «Кризис культуры», «Почему я стал символистом и почему не перестая им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», в статьях «Как мы пишем», «Гоголь», «Священные цвета», «О себе как о писателе», в критическом исследовании «Мастерство Гоголя».

Особенность поэтики экспрессионизма – изображение человека, у которого отсутствует какая-либо часть тела. Белый удаляет у своих персонажей руки, ноги, бедра, лбы, глаза, брови, веки, бока и другие части тела. Это одна из форм деформации человеческого тела. Так, у фарфоровой статуэтки, «пастушки фарфорово-розовой, с лиловато-сиреневым тоном» «отшиблена рука» [3, с. 446]. Пастушка с отбитой рукой – символ эфемерности праздной, веселой жизни сливок общества накануне грядущих исторических потрясений. Образ подчинен выражению экспрессии. Деформация, отсутствие или искажение каких-то частей тела обозначает ущербность личности, не столько во внешнем выраженной, а обозначающую сущностные изменения во внутреннем облике, нравственном портрете человека.

В «Московском чудеке» и «Москве под ударом», а затем в «Масках» А. Белый вплетает в языковую ткань слова с приставкой *без*, означающей отсутствие чего-либо. Это черта поэтики генетически связана с «Котиком Летаевым» и «Крещеным китайцем». А. Белый пишет, как летними вечерами под музыку духовых оркестров гуляют по бульварам «безрылые толпы» [3, с. 230]; «... и – рот стал безгубым: полоска какая-то» [3, с. 114]; «... ползала безголовая муха...» [3, с. 19]. Лизаша «безбедрая и безгрудая», Василиса Сергеевна – «безбокая дама».

Образы калек, отмеченные повышенной экспрессией, – символ человечества, истерзанного войной. Подобная манера изображения сближает А. Белого с художником Э. Кирхнером, написавшим свой автопортрет в военной форме с культей вместо руки. Персонажи, соприкасающиеся с войной даже косвенно, уродуются, деформируются. Война разлагающе действует на них. Они теряют человеческое, гуманное начало, «самосознающую душу», что символически изображается в деформированном образе (обезглавленном теле). Домардэн, сидевший за столиком в ночном баре, «... являл, сидя в нише, фигуру... безголовую» [3, с. 454].

Образ обезглавленного тела получает гиперболические черты. Россия, огромная страна, измученная войной, «безглава», безрука, как безруки солдаты и офицеры, идущие по московским улицам с «пустым шинельным рукавом» (самая заметная черта московской жизни осенью и зимой 1916 года).

Частный случай деформации – страшная мимическая игра, искажающая лица героев. Гротескная мимика персонажей, выражающая вспышки злобы, ненависти, ярости, превращается в ужасную застывшую маску, имеющую символическое значение угрозы, кары, возмездия: «... грозно откиннутый лоб расходился, копяся, точно червями, морщинами...» [3, с. 341].

Гротескный экспрессионистический образ («ослабленный рот» или «расслабленный рот»), символизирующий фальшь, притворство, злобу, скрытую агрессивность, выражает негативное отношение автора к Мандро и быту семьи Коробкина. Деталь интерьера полна экспрессии: фавны зло издеваются над тезисом Лейбница, последователем которого был Коробкин. Пройдет немного времени, и это кресло станет орудием пыток, которым будет подвергнут профессор. Ослабленные рты резных фигурок – символическое предвосхищение трагических событий в судьбе Коробкина и в исторических судьбах России. Этот экспрессионистический мимический образ, получающий символическую семантику, генетически связан с «Петербургом». Но в «Москве» образ «ослабленный рот» постепенно переосмысливается.

Утрированную гротескную мимику Мандро и его двойников как будто повторяет интерьер и детали городского пейзажа. А. Белый прибегает к фантастике: внезапно оживают искусственные, неживые предметы (рисунок ткани, ее складки), воспроизводя маску, «рожу», «рыло» Мандро с характерной для него грима-

сой. Орнамент обоев оживает, стремительно превращается в глаза, с ненавистью глядящие на тюремщиков Мандро: «... пестрою рожей свисавшая ткань, закрывавшая двери, гримасничала, склабясь складками; черными кольцами, точно глазами, напучились фоны обоев и глаза ненавидели их» [3, с. 708].

Полузадушенный Мандро, засунутый в мешок, из которого торчит рука, уподоблен огромной деформированной смеющейся физиономии без глаз и рта и олицетворяет собой гротескный экспрессионистический образ человечества, искаленного, немного, обезличенного и пляшущего «балаганную пляску».

Образ балагана генетически связан с «Петербургом», достаточно вспомнить «балаганные тряпки» Николая Аполлоновича – красное одеяние, в которое он облачился, чтобы напугать Лихутину.

Четкая грань между человеком и искусственной средой (обстановкой, интерьером, деталями городского пейзажа) в «Москве» и особенно в «Масках» отсутствует, что было характерно для поэтики экспрессионизма. «Ослабляются» реалии города (заборы, здания). Образ становится уродливым и гротескно-фантастическим, он становится средством сатирическим: «Напротив заборчик, глухой, ослабляясь ржавыми зубьями, сурики листья сметает; подумаешь – сад» [3, с. 368]. Архитектурная конструкция гримасничает, повторяя отвратительную мимику Мандро, стоящего перед автомобилем, который довезет его до квартиры Тигроватко – к месту казни. Белый рисует фантастическую картину: многоэтажное здание «ослабляется» сорока балконами. Упоминание о Наполеоне – символическая деталь: Мандро – карикатурный двойник французского императора. Городской пейзаж копирует позу Мандро. Человек высокого роста, он «дылдится».

Разорванный рот персонажей «Москвы под ударом» и «Масок» напоминает живописное полотно норвежского художника-экспрессиониста Э. Мунка «Крик» – условное изображение предельно экстатического эмоционального состояния: «Свернувши на сторону рожу и точно привязанный к креслу, из кресла висел, разорвавши свой рот, точно в крике...» [3, с. 697].

Экспрессионистический образ «разорванного рта» символизирует предвестие трагедии – зверской пытки и безумия Коробкина. Каркающий, разевающий рот ворон – вестник несчастья, гибели: «А старец, плеснувший пледом, как крыльями, – вороном белым казался: вот голову – вытянет; рот – разорвет, каркнув громко: в окрестности!» [3, с. 329].

Мотив крика широко представлен в «Москве», особенно в «Масках». Персонажи кричат от боли, ужаса, злобы, бросая в пространство реплики или целые монологи. При этом крик в «Москве» может быть немой. Так кричит о своих муках Коробкин: «... рот раздравши, оскалась зубами, как в крике; но крик был – немой, потому что изо рта вместо крика мотался конец перемызганной тряпки. Кричал своей тряпкою» [3, с. 360].

Фон экспрессионистической композиции – «заря»; Коробкин «злател на заре перепачканной кровью пропекшейся мордой...» [3, с. 359]. Золотой и кровавый цвета усиливают экспрессию, нагнетают эмоциональное напряжение. «Немой крик» издает в «Масках» засыпающий в кресле Домардэн (Мандро), своей позой и страданиями уподобившийся Коробкину, которому он выжигал свечой глаз. Персонажи, по словам автора, кричат жестами (экспрессивный жест становится эквивалентом крика), яркой одеждой (цветовой эквивалент крика), деталями портрета: «Леонора со скошенным ротиком передавала тарелку остывшего супа (с салцем) Никанору, крича о каких-то разногласиях каждым своим изогнувшимся пальчиком...» [3, с. 524].

«Разорванный рот» символизирует обреченность, рок, смерть, отчаяние, ужас. Детали украшения архитектурного ансамбля имеют «разорванный рот». Хохочущий фавн с широко раскрытым ртом, украшающий здание лечебницы, – двойник психиатра Пэпэша, черствого, грубого, жестокого человека. Распахнувшиеся двери тринадцатого (в романе акцентируется роковая числовая символика) номера, в котором заточен обреченный Домардэн, трансформируются в огромный разорванный рот, пугающий и деморализующий разоблаченного парижского публициста. Экспрессионистический образ становится символом небытия, смерти.

Оскал – также экспрессионистический мимический образ. Он символизирует агрессию, злобу, «бастиялизм» (зверство) персонажей, смерть, страдание: «... он ехал со злобой в прищуренном взоре, сморщивши лоб и сжимая тяжелую трость; увидевши юношу, вскинул он брови, показывая оскалы зубов...» [3, с. 25].

С поэтикой экспрессионизма связан и другой деформированный мимический образ – «заклепанный рот». Он символ мук Коробкина, которого зверски пытал Мандро, чтобы заставить неподкупного и стойкого ученого отдать открытие, имеющее стратегическое значение, агенту кайзеровской Германии. Это символ мира, измученного войной, человечества, обреченного на немую муку и застывшего в немом вопле. «Не его рот заклепан, а весь мир есть заклепанный рот» [3, с. 505]. Этот запоминающийся образ впервые появляется в «Московском чудеке». Митя, подавленный гнетущей атмосферой квартиры Мандро и сознанием своей неупорядоченности (он подделал подпись отца), не отвечает на вопросы Лизаши, не может открыть ей свою душу («Но на Митины губы уже наложили заклепку» [3, с. 91]).

Обыденное в «Москве» выглядит остро гротескным, искаженным, теряющим правдоподобие, преувеличенным, исполинским. «Автомобили неслись и казались чудовищными головами рычащих и светом оскаленных мопсов» [3, с. 84]. Серафима, «малютка», в «пышном, круглом платье с искрой златистой» [3, с. 553], – «гигантша» (название главки, посвященной приходу Серафимы в домик Тителевых и разговору с братом Коробкина Никанором): «В представленьи его Серафима росла, как гигантша» [3, с. 553]. Клип бороды Мандро-Домардэна в сознании Коробкина трансформируется в огромный вопросительный знак.

«Фигура гиперболь» как одна из форм искажения [2, с. 274] была также рассмотрена А. Белым в «Мастерстве Гоголя». Черты гоголевской индивидуально-авторской манеры демонстрируются А. Белым как чисто экспрессионистский прием, повторенный в «Москве». Гипербола и гротеск Гоголя в интерпретации А. Белого носят фантастический характер: «Ах, какой реприманд!» – восклицает падающая с неба дама, развея юбки; из карманов ее падают два арбуза (юбка с карманами, в которые можно положить по арбузу; у неё обнаруживаются такие огромные груди, каких читатель не видывал); и обнаруживается «одна нога ... больше всего туловища» [3, с. 285].

Белый необычно раскрашивает мир. Цветовая деформация сближала его с художниками-фовистами и экспрессионистами Ф. Марком и Э. Кирхнером. В гравюре Э. Кирхнера «Лунная ночь в горах» («деревья – красные, снег – синий») [6, с. 96]. У Ф. Марка есть картина «Желтая и синяя кошки». В произведении Белого у представителя Ставки Сослепецкого лицо синего цвета. Он живой мертвец (смерть духовная), несущий смерть другим. Сослепецкий – палач, которого вызвали в Москву для изобличения и казни Домардэна (Мандро). При первом появлении на авансцене романа у него синева под глазами. Аdjутант синее при виде Леоноры (Лизаши): ему предстоит заставить молодую женщину опознать в публицисте из Парижа своего родного отца Эдуарда Мандро, которого подозревают в

шпионаже в пользу Германии: «... став синим, как труп, Сослепецкий встал; и – тотчас сел» [3, с. 440]. Во время казни и после нее (Белый подчеркивает только одной цветовой деталью, что палачество для Сослепецкого – обычная работа, после которой следует помыть руки) адъютант становится синим. Синий цвет – один из любимых цветов экспрессионистов. Объединение художников, куда входили В. Кандинский, Ф. Марк, М. Веревкина, называлось «Синий всадник». Некоторые экспрессионисты, например, Э. Нольде, входивший вместе с М. Пехштейном в объединение «Мост», и Ф. Марк рисовали свои картины исключительно в синих тонах. В синий цвет большой интенсивности А. Белый окрашивает лицо Леоночки («пересинелое личико» [3, с. 400]), в смятении и бессильной злобе вернувшейся после встречи в кафе с мадемуазель де Лебрейль.

Прием моноцветового решения образа сближал словесно-живописную манеру А. Белого с творчеством художника К. С. Петрова-Водкина. Портрет А. Белого выполнен К. С. Петровым-Водкиным в бронзовых тонах (монокромно окрашено все лицо писателя). На полотне «Землетрясение в Крыму» у персонажей красно-коричневые лица. Аналогичный живописный образ встречается и в «Масках» («... лица красно-коричневы с ветра» [3, с. 408]).

В «Москва» А. Белый прибегает к еще одной оригинальной форме деформации – деформации фонетической. Персонажи не говорят, а издают неприятные, режущие слух звуки: гнусавят, сипят, хрипят, «гекают»: «... Пшевжепанский ... заиготал в леопардовый цвет бархатных и серо-оранжевых стен...» [3, с. 592].

Писатель рисует вздыбленный, смещенный, искаженный мир, находящийся в стремительном движении и принимающий фантастические формы. Все это – свидетельство ущербной, дисгармоничной, близящейся к приближающемуся краху действительности.

Список литературы

1. Базилевский А. В. Деформация // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 193–194.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996. 352 с.
3. Белый А. Москва. М.: Советская Россия, 1989. 769 с.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 524 с.
5. Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письмо опцу. Письма Милене. М.: Политиздат, 1991. 576 с.
6. Турова В. Графика экспрессионизма // Экспрессионизм. Л.: Наука, 1966. С. 84–119.

**DEFORMATION AS A PRINCIPLE OF ART IMAGE
IN ANDREW BELY'S PLAY "MOSCOW"**

Ja. A. Shulova

Vologda State Dairy Farming Academy named of N. V. Vereschagin
The department of philosophy and history

In the article the author examines numerous examples of the deformation as a principle of the artistic picture in A. Bely's novels of Moscow cycle. This method is connected with poetic of expressionism.

Key words: "Moscow", *Andrey Bely, deformation, expressionism*

Об авторе:

ШУЛОВА Янина Абрамовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и истории Вологодской молочнохозяйственной академии им. Н. В. Верещагина (160555, г. Вологда, с. Молочное, ул. Шмидта, д. 2), e-mail: shulova@molochnoe.ru