

## Мотивно-сюжетный концепт игры в творчестве Леонида Леонова

Означенная в заглавии статьи проблема восходит к семантико-поэтической органике творчества Леонида Леонова, сопряжена его художественному универсуму и отмечена той же мерой глубинной мотивности, что и мифологема Апокалипсиса. Не будет преувеличением утверждать, что они изначально неразрывны и предстают в неперечислимом многообразии связей и пересечений. Если архетипические истоки Апокалипсиса как мифологема, восходящей к тексту «Откровения» Иоанна Богослова, обстоятельно исследованы, то и мотивы игры не вызывают сомнений относительно глубин своей архетипичности.

Антропообразующая роль игры предстает как незыблемый постулат общечеловеческой философской мысли. Игра неотъемлема от сущности человеческой жизни, она столь же изначальна, как сама жизнь: *Homo ludens*<sup>1</sup> равнозначен *Homo sapiens*. Отражая одно из самых онтологически значимых начал человеческого бытия, мотив игры по природе самого художественного мышления Леонова не мог не стать одним из самых значимых в его творчестве, если не сказать — ведущим. Не вызывает сомнения, что в русской литературе советского периода Леонов предстает писателем, в творчестве которого, как единственном в своем роде, мотив игры — в многообразии его проявлений — обретает значение семантико-эстетической доминанты, обнаруживающей глубину типологических связей российского автора с художественными исканиями мировой литературы и определившей возможность войти в интертекстуальный контекст последних десятилетий XX в., обозначенный именами М. Фриша, Р. Музиля, М. Павича и др.

Начало творческого пути Леонова совпало с революцией: перед писателем сразу предстал мир, вывернутый наизнанку. «Огнедышащая новь» не поддавалась ни однозначному толкованию, ни мгновенному осмыслению. Вековые, казавшиеся незыблемыми истины, восходившие к Богу, семье, собст-

венности, оказались низвергнутыми. Слова, выражавшие понятия долга и чести, добра и справедливости, в одно мгновение наполнились другим, прямо противоположным смыслом. Как в этих обстоятельствах раздвоения смыслов, распада вековых ценностей, натиска радикальных идей не утратить представления о реальной, подлинной, истинной мере вещей, восстановить настоящий образ бытия? Как в этой сумятице чувств и мыслей, хаосе планов, проектов и событий воплотить облик живого, а не придуманного человека?

Наступившее время с небывалой силой обострило проблему творческого поведения литератора<sup>2</sup>. В отличие от многих молодых писателей, становление которых совпало с началом революции (В. Маяковский, Ю. Крымов<sup>3</sup>, А.Фадеев, Н. Островский и др.), Л. Леонов не проявил торопливой готовности сказать ей «моя революция!», но избежал и панического страха за личную судьбу в ходе крутых поворотов опять же в отличие от тех, кто навсегда покинул страну, охваченную революционным пожаром. Безоглядно торопиво выбору и тех и других Леонов предпочел позицию терпеливо-вдумчивого художественного исследования «огнедышащей новь» в ее непредсказуемо-прихотливых поисках человеческого благоустройства. Не пренебрегая крупными планами художественного воплощения картины социалистического строительства, писатель избегал и приемов жесткой социально-исторической регламентации, и безрассудного диссидентства, уходя от последней точки над *i*, что раздвигало герменевтические возможности текста и способствовало сохранению долгого интереса читателя к нему — тем более что подлинная суть советской эпохи стала приоткрываться лишь в контексте последующих исторических перемен, когда оказалось, «что при всех своих наглядных недостатках и вопиющем ханжестве, Советский Союз был куда более сложносочиненной системой, чем то, что мы наблюдаем ныне»<sup>4</sup>.

Все это объясняет, почему к осмыслению реалий «новой жизни» в образах самой жизни Леонов приступил не сразу. В первых его произведениях действительность проступала в иноказательно-метафоризированной форме: молодой автор отдавал явное предпочтение такого рода поэтико-стилистическим приемам, которые способствовали не прямому, а опосредованному ее видению путем стилизации, инверсии, сказа, остранения, создания сказочно-фантазийных образов, допускали и многовариантность восприятия возникшего мира, герменевтическую многозначность. Известный критик тех лет В. Переверзев точно схватил эмоционально-смысловую специфику таких произведений раннего Леонова, как «Туатамур», «Уход Хама», «Халиль»: «...но и в экзотику автор ушел, чтобы найти там катастрофическую напряженность нашей революционной эпохи...»<sup>5</sup>

Действительно, к распознаванию кричаще-противоречивого лика наступившего времени молодой писатель пытается найти подход с самых разных сторон, проявляя редкую смелость и бесстрашие художественных поисков в духе свойственного всей эпохе экспериментирования, не утрачивая при этом ощущения внутренне скрытых, но неизбывных законов бытия. Уже в этом жанрово-стилевом контексте экспериментального характера мотивно-сюжетный концепт игры с богатым ресурсом его смысловых обертонов и поворотов не был лишен органичности, а полностью соответствовал созданию такого образа внезапно возникшего мира, в котором значим подтекст, двоящаяся оптика, вторая композиция, т.е. все то, что рождало ощущение «катастрофической напряженности» революционной эпохи.

В этом плане глубоко симптоматично выглядит появление в раннем творчестве Леонова целого ряда произведений с игрушечно-игровым нарративом. В 1922 г. в альманахе «Шиповник» опубликован рассказ «Бурыга», включаемый писателем во многие сборники произведений и неизменно открывающий собрания его сочинений. В 1923 г. в издательстве М. и С. Сабашниковых выходит книга писателя «Деревянная королева. Бубновый валет. Валина кукла». Наряду с живыми людьми действующими лицами этих произведений становятся фигуры игрушечно-игрового мира: кукла, шахматная королева, оловянный солдатик, бубновый валет, Буры-

га — лесной «детеныш-нос-хоботком... хвостик так себе, висюлькой, а рожки конфетками...»<sup>6</sup>. Игровая стихия их поэтики способствовала созданию такого рода герменевтической ситуации, которая усиливает ощущение абсурдности мира, возникшего в результате больших социальных игр. Феномен перевернутости мира, полной аберрации в восприятии жизненных ценностей наглядно выявляет себя в своеобразии сложных нарративных ходов, когда куклы, игрушечные фигуры, игровые знаки вторгаются в мир человеческих отношений, имитируя поведение людей, а люди, наоборот, ведут себя как деревянные или тряпичные куклы, в иных случаях оказывающиеся живее и идентичнее людей. Молодой писатель остро ощутил огромный потенциал игрушечной конструкции в обнажении скрытых от прямого взгляда психологических особенностей нового человека — его послушной управляемости, механистичности действий, автоматизма поступков.

Разумеется, и другие советские писатели с разными поэтико-семантическими целями прибегали к актуализации этого приема очеловечивания куклы и «окукливания» человека<sup>7</sup>, исходя из ощущения его особых возможностей в осмыслении рождающейся индустриально-машинной цивилизации. К сожалению, этот полный идейно-эстетического своеобразия род художественных произведений Леонова обойден должным вниманием и не занял достойного места в общей картине его творческого пути, что послужило серьезной помехой к рассмотрению их в широком интертекстуальном контексте. Сегодня при их чтении не может не возникнуть ассоциаций с творчеством Милорада Павича, у которого немало произведений о пересечении судеб живых людей и игровых фигур. Об этом, например, его рассказ «Шахматная партия с живыми фигурами», в контексте игровой деятельности человека акцентирующий внимание на мысли о переменчивости жизненных ролей, незакрепленности их за социальным статусом: «Все в жизни... повторяет ту партию в шахматы, если даже солдаты превращаются в королей, а венские франты выходят замуж, меняют пол и рожают»<sup>8</sup>.

В исследовании поставленной проблемы особый интерес представляет возможность увидеть ступени авторского перехода от сказочно-игрушечно-игрового нарратива к реалистическому повествованию, т.е. возможность проследить механизм перевода игровой

стихии из мира кукол в регистр жизненных реалий, конкретно-исторических обстоятельств советской действительности, и в этом аспекте увидеть реальную картину поэтико-семантической трансформации игровой проблематики от ранних произведений до «последней книги» — романа-наваждения в трех частях «Пирамида».

Переход от условно-иносказательных, метафоризированных форм воспроизведения действительности в формах самой жизни ознаменовался появлением таких повестей, как «Петушихинский пролом» (1923), «Конец мелкого человека» (1924), «Записки Ковякина» (1924), «Провинциальная история» (1928), «Белая ночь» (1928), объективно представших как цельный жанрово-семантический и семантико-поэтический цикл<sup>9</sup>. Органична в этом ряду повестей и пьеса «Унтиловск» (1925), творческая история которой в основе также восходит к жанру повести. Здесь мотив игры развернут в мощных ростках той будущей своей философско-эстетической полноты и многогранности, воплощением которых стали романы 1930-х гг. «Вор» и «Дорога на Океан», — от ролевого поведения отдельного человека, мучительно взыскующего личностной идентичности, а потому играющего разными масками, до воспроизведения многообразных форм социального жизнестроения.

Обращает на себя внимание то, что в названных повестях и пьесе на первый план выдвигаются проблемы общего жизнеустройства, возникшего именно в результате крупномасштабных социальных игр, людского своеволия, волюнтаристского пролома. Достойна удивления зрелость художественной мысли молодого автора, не уклонившегося от трудностей изображения нового строя жизни в процессе его возникновения-становления. Испытанным для Леонова способом уйти от опасности скороспелых выводов и создать художественный текст, открытый для читательских размышлений, явилась неизменная ориентированность писателя на мифопоэтическую образность, архетип, развернутую на все пространство повествования библейскую метафору. В этом смысле бесценен опыт леоновской авторефлексии, относящийся уже к поздним годам творчества, то признание, которое сделал писатель в беседе с известным леоноведом А.Г. Лысовым: «Я всегда (курсив наш. — Л.Я.) искал отвечающие времени формулы мифа... Я называю:

Эсфирь, Авраам, Ной — и за этим стоят целые миры; ими можно думать о соответствующем в своем времени...»<sup>10</sup>

Действительно, если вслушаться в содержание тех разговоров-бесед-споров, которые происходят в гостинной Ёлкова, куда собираются «бывшие», в революционное одночасье ставшие «мелкими» люди, обнаруживается высокий, буквально онтологический, экзистенциальный, библейский уровень их мышления: сквозь заботы о физическом выживании, преодолении холода, голода, социальной незащитности проступает неутолимый интерес к вечным вопросам бытия, общим проблемам земного благоустройства. Глубоко значимо то, что главный герой повести «Конец мелкого человека» профессор Федор Андрич Лихарев является палеонтологом, носителем искомого, буквально с геологических времен, знания о путях обустройства земли, что обуславливает глубину исторической перспективы его взгляда на природу человека и придает особую смысловую окрашенность всей атмосфере елковских собраний. У читателя складывается живое ощущение естественной смены разнообразных форм жизнеустройства — от первобытной пещеры до мечты о некоем «деликатном здании», образ которого предстает как парафраз «хрустального дворца» Достоевского и его мыслей об иллюзорности надежд на воплощение идеи всеобщего соединения людей по принципу равного, математически выверенного, обязательного для всех счастья.

Важным фактором, усиливающим аллюзивную — по отношению к Достоевскому — тональность повести Леонова, явилось то, что начиная с 1920-х гг. в центре внимания литературоведов оказалась «специфика художественной полемики Достоевского с революционными демократами (Чернышевский, Добролюбов, Писарев и другие) в „Зимних заметках о летних впечатлениях“, „Скверном анекдоте“, „Крокодиле“, „Заметках из подполья“, „Преступлении и наказании“, „Идиоте“, „Бесах“»<sup>11</sup>. Подключив к тексту повести высокое напряжение социально-исторической мысли Достоевского, Леонов акцентировал внимание как на жизнестроительной образности писателя, семантико-поэтической емкости его строительной метафоры, так и на его представлениях о неизбежной противоречивости человеческой природы, непознанности натуры людской с ее «широтой» и «потемками». И если человеческий феномен и

прежде всего загадка души русского человека — главная проблема творчества Достоевского, то именно эта интертекстуальная стратегия прежде всего и просматривается и в повести «Конец мелкого человека». С различием в представлениях о природе человека — что есть человек: «центр мироздания» (I, 227) или это «мошки разные, этакие жуки хватательные» (I, 237) — связан выбор земного жизнестроения. Герои повести Леонова улавливают связь между способностью человека ставить сознательные цели и «подсознательными человеческими побуждениями» — «в смысле добра и злодейства» (I, 238). И прежде чем совершать очередной исторический «перекувырк», не худо было бы заглянуть в «истинные потемки человеческой души» и задуматься над тем, есть ли оправдание непомерных страданий сегодняшнего человека ради отдаленного прекрасного будущего и в какой мере совместим интерес отдельной личности с общим благоденствием. И не слишком ли самонадеянно ведут себя строители новой жизни, не задумываясь о праве вторжения в хрупкую природу общественно-благоустройства, а полагаясь лишь на априорное, предположительное, приблизительное представление о будущем? И не обернется ли этот российский эксперимент устрашающим уроком для всего остального мира? Эти и еще целый сонм других тревожащих ум и душу вопросов вычитываются из текста ранней повести Леонова, стоит только прислушаться к внутреннему голосу профессора Лихарева, олицетворенному в его ночных видениях Ферта:

Ферт патетически всплеснул руками. — Мелкий человек экзамен держит, колени дрожат, сердшко трепыхается, — и вдруг да выдержит?.. Ведь какие дела-то сотворятся, — светопреставление, — смерть мухам... К несчастью... уж больно размах-то нечеловечий... Вот пойдет завтра он, Ванька наш, кирпичики класть, сооружать деликатное-то здание свету всему на удивленье и на устрашение миллионам... Класть будем и плакать будем... Слезами прозренья мир затопим, Федор ты мой Андреич, родненький. Вот дела-то сотворятся, эпопия!.. — Ферт, уже не сдерживаясь, затрясся весь в беззвучном смехе (I, 247–248).

Прогностическая глубина текста ранней повести Леонова открылась много позднее, оправдывая авторефлексивные предположения писателя, что в книгах его «могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятом горизонте, подтексты, и многие из них... бу-

дут толком поняты только когда-нибудь потом»<sup>12</sup>.

Мысль об исторической ограниченности знания человека о мире и в этом смысле очевидной иллюзорности стремления выдать его за всеобщее, универсальное и абсолютное неостановимо набирает силу от произведения к произведению: «Живому существу под названием человек, — размышляет доктор Ёлков, — всегда не терпелось как-нибудь истолковать мироздание... и странное дело, ему на всех этапах развития вполне хватало знаний для объяснения всего на свете: даже в своей мезозойской пещере он думал, что понимает все» (I, 266). Писатель, конечно же, не случайно педалирует высокую — до категоричности — меру модальности этого дискурса: «не терпелось», «вполне хватало», «всего на свете», «понимает все» и т.д.

Показательна в этом плане плотность идейного содержания пьесы «Унтиловск». Свообразие ее творческой истории<sup>13</sup> убеждает в том, что работа над ней шла одновременно с названными выше повестями и на вполне законном основании она могла бы войти в общий жанрово-семантический цикл. Ее текст представляет убедительную возможность видеть, как обогащается идейно-смысловая гамма обертонов мотива игры, как расширяется его метафорический тезаурус, происходит углубление подтекста. До утопленного в снеговых просторах тундры Унтиловска, «города ссыльного и заброшенного», революция доходит пока лишь в слухах и отголосках да пополнением новыми ссыльными, среди которых бывший барин Манюкин и сосланный по второму разу правдолюб Гуга. Бытийственный характер существования городка, изначальность его жизненной органики еще не затронуты силой произвольных преобразований, лавиной обрушившихся на центральную Россию: это «там безумствуют, нового человека выдумывают... Мир пугают новыми словами и какими словами! А тут житие!» (VII, 16). Симптоматично укоренение лексемы «выдумывать» в обиходном словаре времени по разряду жизнестроения и постепенное обретение ею определенного оценочного статуса. Вот и герой романа А. Платонова «Котлован» (1930) прораб Прушевский тоже «выдумал единственный пролетарский дом... куда войдут на вечное счастливое поселение трудящиеся всей земли»<sup>14</sup>. О расширении игрового тезауруса в пьесе «Унтиловск» свидетельствует и упо-

добление произвольного «выдумывания» новых форм жизни ложной «напрасной мечте». Именно от нее, чреватой опасной поспешностью намерений обратиться желаемое в действительность, хотение в реальность, предостерегают жениха Илью Редкозубова собравшиеся на «мальчишник» гости: «Женись... И еще клянись нам — никогда не заболеть напрасной мечтою...» (VII, 21).

В углублении подтекстового звучания мотивного комплекса игры глубоко значима у Леонова роль вставных конструкций, не вступающих в диссонанс даже с жанровой природой драматургического произведения<sup>15</sup>. В пьесе «Унтиловск» это тяготеющий к притче рассказ Манюкина об укрощении строптивого коня, обнажающий «напрасность» намерений достичь желаемой цели путем лихого наскока и безоглядной удали. По той же художественной модели прочитывается и байка попа Ионы про сто пилюль, которые прописал ему доктор для лечения, но забыл при этом сказать, как их принимать следует — все разом или «по пилюле в год». Байка послужила поводом для горячей дискуссии, в ходе которой главный герой пьесы Буслов обвиняет Гугу в ложном свободоискательстве, опасном форсировании бытийного движения, считая, что именно такие Гуги провоцируют народное нетерпение перемен, чтоб, как еще мечтал Смешной человек Достоевского, «в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось»<sup>16</sup>.

В контексте жизнестроительных символов мотив игры впервые был номинирован, скорее всего, в повести «Белая ночь», где фигурирует в форме ссылки на детскую игру в казаки-разбойники. Упоминание о ней возникает в диалоге, происходящем в компании белых офицеров, обреченно ожидающих своего конца в осажденном красными Нян-дорске: «Играли вы в детстве в казаки-разбойники, поручик? Есть такая уличная детская игра. <...> ...Игра эта весьма походит на тот высокий предмет, о котором речь» (I, 465).

Речь перед этим шла о России, о месте каждого в ее судьбе, главным же образом о смысле развязанной в стране «катавасии», как именуют здесь революцию. И действительно, путем многообразных нарративных «сцеплений» у читателя неотвратимо складывается убеждение, что затеянная «катавасия» походит на детскую игру той же произвольностью ролевых назначений ее участни-

ков, напоминает ее аморфностью, смазанностью, стертостью социальных критериев в борьбе «двух миров». Из глубины 20-х гг. Леонов как будто увидел роковые 90-е. Пройдет целое семидесятилетие, и новые комиссары, выросшие внуки тех, кто подобно реальному Аркадию Гайдару или вымышленному Митьке Векшину отважно рубились с белыми, ввергнут страну в новую жизнестроительную игру, новую «катавасию» по имени «перестройка». Только теперь, поменявшись местами, уже «меньшинство» отнимет блага «у большинства» и по правилам игры в казаки-разбойники белые станут красными, красные — белыми, т.е. казаки — разбойниками, а разбойники — казаками.

В идейно-эстетической акцентуализации образа игры как метафоры, символа или, как позднее выразится писатель, иероглифа жизнестроительных исканий человека особое место, бесспорно, принадлежит романам «Вор» (1926) и «Дорога на Океан» (1933–1935). В романе «Вор» метафора приобретает сквозной характер, определяя внутреннюю связность (когезию) сюжета, композиции, образно-типажного ряда. Революция предстает как фактор тотального выдумывания универсальных форм жизни, кощунственной подмены равенства перед Богом социальной уравниловкой, оболщания ложным обещанием «всего всем поровну», пренебрежения феноменом «колдовской блестинки» в глазах: а «не та ли ничтожная штучка, искорка, почти как точка, так что и ярлычка инвентарного присургучить некуда, и есть наиважнейшая ценность бытия, потому что выплавлена из всего, сколько у нас было позади, опыта человеческой истории» (III, 128).

По сути, произведен акт невиданного воровства естественных прав человека на принадлежность самому себе. Обманную, подменную, «воровскую» суть революции автор вскрывает через судьбу и конкретные поступки Митьки Векшина, которого приманила она соблазном своеволия и вседозволенности. По подозрению его фронтowego друга Арташеза, скорее всего он и руку пленному офицеру отсек, завистливо узрев «угрозу в его зрачках» (III, 51), ту самую «колдовскую блестинку» в глазах, которая выдает непреодолимое ни при каком строе неравенство людское. И конечно, не случайно обходил писатель молчанием вопрос, не зашифровал ли он в названии романа аббревиатуру Великой Октябрьской Революции — ВОР! Нарас-

тание художественной масштабности образа игры, находя отражение в обогащении синонимического ряда понятиями выдумывания, обмана, подмены, воровства, высвечивает глубину авторской мысли о неподвластной силе Бытия в столкновении с социальной прагматикой. В этом смысле роман служит наглядным подтверждением усиления феноменологической составляющей в мировидении писателя.

Какой бы вселенский масштаб ни приобретали игры человека в идеальное жизнеустройство, Бытие неизменно доказывало свою неизбывность. Именно об этом размышляет alter ego автора в романе «Вор» — писатель Фирсов:

Пошатнувшаяся было жизнь возвращается в положенный для цивилизации порядок: чиновник скребет пером, водопроводчик свинчивает и развинчивает, жена дипломата чистит ногти... а, скажем, не наоборот? Организм обтягивается кожей, ибо без кожи жить нечистоплотно, и жутко, и просто холодно. Безумно люблю наблюдать, — признается Фирсов, — в какой мере свыше чем тысячелетнее ношение определенной одежды повлияло на душевно-нравственное устройство человека (III, 40).

Можно предположить, что именно исходя из этой веры в неизбывную силу Бытия, Леонов создает роман «Дорога на Океан», написанный по личному признанию автора в пору наивысшего увлечения прекрасной мечтой о будущем. Но при этом и на пике веры в избранную «дорогу в будущее, в мечту, к идеалу» не отпускает писателя мысль об опасности даже и самих попыток подменить незыблемые законы жизни строительством «голубых городов», «хрустальных дворцов» и прочих «деликатных зданий». На преодоление тяжких последствий поспешно поставленных жизнестроительных экспериментов уходит много лишних усилий, и сопровождается оно горькими «слезами прозренья»: «Мы проиграли Россию у зеленого стола мирового господства!» — это признание вырывается у Леонова уже в пору создания последней редакции «Вора».

Наряду с художественным воплощением игрового жизнестроения равновесной составляющей мотивно-сюжетного концепта игры является проблема игрового поведения самого человека. Именно несоответствие воплощаемого в реальность жизнестроительного проекта природе человека порождает разнообразие форм человеческого двоемыслия, раздвоения личности, социального камуфля-

жа и мимикрии, игры масками... вплоть до залегания на дно. И может быть не лишено логики предположение, а не спрятана ли, как и в случае с романом «Вор», в названии романа «Дорога на Океан» аббревиатура — ДНО?

Избранный Россией путь к построению идеального общества по утопическому принципу всеобщего равенства на основе пролетарской идеологии на деле обернулся тотальным маскарадом. Построенное общество вынуждало человека делать вид полного растворения личного интереса в мире без Бога, собственности, семьи. В масках пребывали все — от победителей до побежденных: массы делали вид приятия новой власти, власть делала вид, что ей верят, литература же выдавала эту тотальную кажимость за правду жизни, что приводило к девальвации реалистического искусства, торжеству симулякра.

Уже в повестях 1920-х гг. Леонов обращается к попыткам воссоздания разных форм оперирования масками, правда концентрируя такого рода художественный опыт не в открытом движении нарратива, а в его вставных эпизодах. В повести «Конец мелкого человека» он представлен введением рассказом Титуса-Жеромского, одного из посетителей гостиной Ёлкова, в мучительных поисках собственной идентичности прилюдно срывающего с себя маску хладнокровного игрока чужими судьбами и бретера, на совесть которого давит смерть невинного человека. Герой же повести «Белая ночь», наоборот, озабочен прирастанием маски бретера и прожигателя жизни. Сын слесаря, сделавший офицерскую карьеру путем преодоления немалых трудностей («двенадцати лет ушел из дома, сам работал, сам и учился»), штабс-капитан Егоров с трудом адаптируется в среде «благородно-рожденных» сослуживцев и, тщетно пытаясь произвести на них впечатление «своего», веселит их выдуманными историями о своих любовных похождениях. Одна из таких историй и составила содержание вводно-вставного эпизода повести «Белая ночь».

В обеих повестях, созданных на материале досоветской действительности, писатель прибегает к мотиву маски лишь как к одному из способов обнажить потемки человеческой души, показать многогранность людской натуры, несводимость ее к общему знаменателю, тем самым заострить мысль об ответственности выбора пути к перестройке жизни.

В определении общего вектора творческих исканий Леонова важно иметь в виду, что в произведениях, где тема становления советского локуса является ведущей, такой ракурс раскрытия мотива игры, как оперирование масками, выходит на первый план. В романах «Вор» и «Дорога на Океан» игра масками предстает как явление массовидное, что превращает жизнь общества в хорошо поставленный опытным режиссером спектакль. С полным основанием 1930-е гг. можно рассматривать как период, когда изображение становящихся и утверждающихся новых форм жизни срослось с глубоким вниманием и интересом писателя к многообразию ролевого поведения отдельного человека.

Герменевтическую наводку читательской оптики на восприятие жизни как спектакля в романе «Вор» писатель дает в описании жизненного поведения Емельяна Пчхова:

Весь мир был для Пчхова театром искреннего и слитного действия, а он один очарованный зритель, глядел из своей мастерской, как из ложи, на происходившее перед ним зрелище жизни... на нескончаемое повторение одной и той же темы, сплетение обманутых любовью, неутоление вожделений на взлете и падениях... (III, 93).

И если, подчиняясь тотальному запрету, на персональную идентичность вынужденно играют все, не может оказаться за пределами общественного спектакля и автор; только предстает он не рядовым исполнителем роли, а как Игрок, ведущий свою игру не расхожими масками, а в той недостижимой для большинства сфере, где оперируют языком сущностей и ценностей, символов, метафор и иероглифов. Художественный образ предоставляет единственную возможность выразить правду времени, сохраняя известную меру цензурной недостижимости.

В романе «Дорога на Океан» семантико-поэтическую полноту своего развертывания сюжет жизни в маске, подмены исконной индивидуальности официально разрешенной моделью поведения, получает в длинном ряду художественно убедительных характеров, но прежде всего в образе Глеба Протоклитова. В его судьбе явлена подлинная драма богато одаренной личности, ставшей жертвой политики социальной стандартизации, как выразится писатель позднее в романе «Пирамида», попыток преодолеть «несерийность процесса человекопроизводства», уже вынужденного скрывать природную «блестинку в глазах», опуститься на дно, мимикрировать

под рядового, многомиллионного представителя пролетарской массы. И если сын слесаря штаб-капитан Егоров в повести «Белая ночь» пытается прирастить маску высокорожденного, то в новых обстоятельствах высокорожденный Глеб Протоклитов, аристократ по происхождению, бывший белогвардеец, чтобы выжить, что называется, «косит» под слесаря: «...рабочий-рабочий, а он, вот что я вам скажу, чистейший крови служащий... и вот зашел я к нему, незванный, а у него книжечка на столе... спрятать не успел» (VI, 503). И хотя «игра его была огромна», гибели под мощным давлением пресса социальной уравниловки ему избежать не удалось. Партийное мероприятие «чистки», которой подвергнут Глеб Протоклитов, по многим реминисцентным деталям восходящей к архетипу Судного дня, напоминает зловещий спектакль: избличенный в греховном намерении обманном путем войти в ряды строителей социализма, Глеб подвергается унижительной процедуре сквозного просвечивания, дотошной проверке на пролетарскую чистоту и подлинность. Сам принцип человеческого существования и личностной первоисходности оказывается при этом неоднократно вывернутым наизнанку, подвергнут столь изощренному переименованию, передергиванию, переназыванию, что в конечном счете затеянное представление оборачивается полным торжеством абсурда.

Подобный Глебу Протоклитову вариант судьбы воспроизведен в образе Павла Степановича Омеличева. Бывший судовладелец, некогда полновластный хозяин прикамских просторов рядится теперь в «полное фонетической превратности имя» путевого обходчика Родиона Хожаткина. В тяжкую минуту железнодорожного крушения «узнавшие друг друга с первого взгляда» начподор Курилов и путевой обходчик не выдают своего знакомства и даже родства, «пока не выяснены будут правила начавшейся игры» (VI, 18). Она не безопасна для обоих: ни для того, кого своевольное время из простонародья вознесло до властных высот, ни для другого, кого после жизни в роскошных палатах, «венце творения прикамских зодчих», безжалостно обрекло на бездомье: «С непривычки-то первое время и холодно, и стыдно, и боязно было по канавкам скитаться, а потом обошлось» (VI, 19).

По признаку неугодного социального происхождения и несоответствия новой табе-

ли о рангах буквально сброшен на дно жизни бывший директор классической гимназии Николай Аристархович Дудников. Революция остановила разбег его удивительной карьеры даровитого преподавателя истории, в одно мгновение присвоив ему категорию «мелкого человека» и переместив из залов с навощенными до зеркального блеска паркетами в пещерный мрак подвального обиталища. Подмененной жизнью живет бывший сослуживец Глеба Евгений Кормилицин. На не соответствующую ее духовной сути, чужую ей роль Марии Стюарт претендует актриса Лиза Похвиснева.

Эпоха игры в новое, невиданное в истории человечества мироустройство порождает неведомый и, как покажет более позднее время, неожиданный феномен массовой, всеохватной, тотальной игры масками, ролевых сдвигов и смещений, оборачивающийся, по существу, утратой национальной идентичности.

Для понимания своеобразия феноменологической позиции автора в романе «Дорога на Океан» важен внесюжетобразующий, скорее, вводный образ Лизы Похвисневой. Несомненно вызывающая симпатии читателя героиня по существу является носителем опасных взглядов и убеждений, рожденных под воздействием официальной идеологии. Она с негодованием, даже с ожесточением — до разрыва семейных отношений отвергает все аргументы Ильи Протоклитова в пользу признания равенства людей лишь на основе таланта, интеллекта, образования, труда, самосовершенствования, реальных способностей человека, упорствует в защите девиза «всего всем поровну», объективно абсолютизируя человеческую стандартность и посредственность, представляя страстным апологетом «среднего человека». В ответ на резонное мнение Ильи Протоклитова, что «это преступно — преднамеренно делать себя средним человеком», она жестко парирует: «Суждения твои, конечно, реакционны. Никаких тайн, милый, в этом нет. Каждый может написать пьесу, если только он общественник и умница» (VI, 203). При этом свое право «среднего человека» на высокую роль как в театре, так и в жизни Лиза ревностно отстаивает с присущим ей от рождения «умением прочно пускать корешки даже в самую тощую почву» (VI, 120).

В этом исключительно богатом разными феноменологическими подходами контексте поисков путей ролевого самоопределения

человека отчетливо выявляется автобиографический аспект романного нарратива «Дорога на Океан». Номинативная фраза «игра его была огромна» не случайно использована в качестве подзаголовка к биографической книге о Леонове, вышедшей в серии ЖЗЛ<sup>17</sup>. Автобиографические аллюзии, восходящие прежде всего к образам братьев Протоклитовых, Ильи и Глеба, неизбежно возникают по мере того, как приоткрываются новые страницы биографии писателя. Так, за мимолетно брошенной фразой «живал я и в Архангельске»<sup>18</sup> скрывается весьма значимый момент его судьбы. Там, в Архангельске, его отец, известный поэт-суриковец Максим Горемыка, выпускал «белую газету», и «о том, что будучи у отца на севере» молодой Леонов, по воспоминаниям его дочери Н.Л. Леоновой, еще до ухода добровольцем в Красную армию «окончил школу прапорщиков, созданную белой гвардией, он не рассказывал никогда... На выпускников этой школы большевиками была объявлена охота, пойманных арестовывали и увозили»<sup>19</sup>. Стоит ли удивляться тому, какое «дотошно»-доскональное знание белогвардейской службы и быта, так сказать, изнутри обнаружил Леонов в своих произведениях, прежде всего в повести «Белая ночь»? Впрочем, русская литература богата подобными примерами жизненного и творческого поведения писателей, что подтверждают имена Булгакова, Е. Шварца, В. Зазубрина и других и из чего видно, что уподобление жизни в определенные этапы ее исторического развития детской игре в казаки-разбойники с присущей ей прихотливой манерой игровых ролей оправдывал и реальный опыт литературного существования. Важно отметить, что игровое поведение названных в этом ряду писателей необходимо отличать от той игры литературными и жизненными «масками», которая известна в культуре русского и мирового символизма как теория жизнестворчества, где «порождение некоего текста поведения» лишь отчасти детерминировано социальными обстоятельствами<sup>20</sup>.

До конца своих дней Леонов будет терзаться вопросом о причинах особой склонности русских к подмене возможного невозможным, реальных путей совершенствования условий земного существования утопическими порывами к идеальному мироустройству, естественного хода жизни придуманными планами жизнестроения: «Почему, — спрашивает герой его «последней книги», — в



то время, как Запад жил полнокровной жизнью, русские собирались жить, придумывая лучшую конструкцию человеческого существования?»<sup>21</sup>

И если главный просчет новой жизнестроительной утопии состоял в неспособности или нежелании ее «архитекторов», «личностей великих», как поименованы были они еще в повести «Записи Ковякина», понять истинную природу человека, тем более феномен русской души с ее «широтой» и «потемками», то именно с позиции понимания человеческой противоречивости переходит Леонов от проблем жизнестроения к проблемам мироздания, и что принципиально важно для уяснения логики его творческой мысли, уже к Богу обращается с вопросами: «для чего затевалась игра в человека?»<sup>22</sup>, почему, создавая его, использовал материал сомнительной качественности? зачем вложил в него обоюдонесовместимую суть из огня и глины?

В романе «Пирамида», создававшемся на протяжении полувека, действие отнесено к 1930-м гг., когда прихотливый сплав разномасштабных онтологически значимых игр обернулся поистине их библейски апокалиптическим апофеозом: «В середине первой пятилетки, — скажет автор, — куда ни глянь, по всему горизонту, стлалось незримое, обжигающее душу зарево»<sup>23</sup>. В отличие от других произведений в романном нарративе «Пирамиды» мотивно-сюжетный концепт игры предстанет в широком диапазоне всех ее составляющих — ролевой игры отдельного человека разнообразными масками, жизнестроительных игр «личностей великих» в идеальное общество, игрой самого Бога в пространстве мироздания, что в развернутой амплитуде творчества Леонова нашло выражение в соответствующих художественных формулах: «игра его была огромна», «мы проиграли Россию» и «для чего затевалась игра в человека?».

Реальная жизнь уподобляется в романе огромному, на всю страну развернувшемуся игрищу, где уже полностью оторванная от своих бытийственных корней действительность предстает в фантазмагорическом, миражном, иллюзорном облике, когда реальное и иррациональное сосуществуют, переплетаются, переходят друг в друга; где канально-лагерные реалии не уступают страстям ада, подвально-тюремные секретцы по недоступности и непостижимости своей соперничают

с небесными; где вековые модели человеческого поведения трансформируются до неузнаваемости, до вывороченности «наоборот» и «вывернутости наизнанку»; где «приемом обратной диалектики» содержание подменяется формой, лицо — маской, цель — средствами; где все помечено «обратным знаком» придуманности и подмененности; где счастье — «насильственно», беседа — «молчалива»... Под властью «свирепых апостолов справедливости» религия подменяется магией, всеобщим гипнозом, божественное Чудо — фокусом, церковь — цирком: «Выйди теперь площадной фокусник к благовейно затихшей толпе, она и его наделила бы ореолом мессианства»<sup>24</sup>.

Ощущение ирреальности придуманного мира родственно наваждению, и исключить участие бесовских сил в земных делах уже не представляется возможным, что логично объясняет и одновременное пребывание в земном мире наряду с обыкновенными людьми лиц inferнального облика: здесь обитает похожий на привлекательного юношу ангел Дымков, а сатанинская ипостась Шатаницкого не противоречит его общественной роли номенклатурного работника, сделавшего карьеру — по принципу какому-нибудь Емельяна Ярославского — на уничтожении Бога.

В этом ирреальном мире способны удивить своей «нечеловеческой» приспособляемостью к обстоятельствам обыкновенные люди, проявляя настоящие чудеса социальной мимикрии: от «в всеуслышанье и с дрожью в голосе провозглашенной преданности вождю» до обретения той гибкости, о которой говорит отрок Егор, — уподоблению не пригибающейся лозе, а принимающей форму сосуда. Но отмечены ущербностью двоящегося сознания, вынужденного двоемыслия-двоедушия и сами «активисты насильственного счастья», так сказать, представители советского истеблишмента: «четвертый человек в стране» Тимофей Скуднов, «выдающийся кинорежиссер» Евгений Сорокин или знаменитый циркач Дюрсо, в постоянной игре масками давно забывший о своем подлинном «я».

В художественном сознании Леонова мир предстает как единый Космос в неразрывности связей всего со всем, общего и личного, сиюминутного с вечным, невидимого с видимым, земного с небесным. И если Бог, затеяв эту игру в человека, в эксперименталь-

ном, так сказать, порядке скрестил в нем обоюдоострые ипостаси души и тела, огня и глины, то и созданный по этой технологии человек не останавливается перед соблазном поиграть в Бога. Человек сам пытается стать Богом, обойти, обмануть, обыграть природно-естественные заслоны, запреты и законы, ставя под угрозу судьбу всей планеты, не останавливаясь перед концом собственной жизни на ней. В романе изображение картин противостояния Богу, приводящее землян к катастрофическому исходу, поднято на столь недостижимую пока современным искусством художественную высоту, что позволяет считать «Пирамиду» «самым актуальным текстом в полемике об эсхатологии художественной литературы»<sup>25</sup>.

Соответственно расширению поля игры — от ролевого поведения отдельного человека до Божьей игры в человека, от игр земных до небесных — в романе «Пирамида» существенно обновляется игровой тезаурус. В подзаголовке «Пирамиды» дано ее жанровое определение как «романа-наваждения в трех частях», каждая из которых — «Загадка», «Забава», «Западня» — обозначена лексемой, семантически восходящей к игровому лексикону, в пространстве которого в соответствии, например, с Толковым словарем Даля просматриваются понятия «игрушки, потехи, занятия скуки ради», а также связанные с улавливанием, ускользанием, приманиванием... И здесь важно акцентировать внимание на том, что в сложном и богатом контексте игровых значений, воплощенных в произведениях Леонова начиная с ранних, где действующими лицами становились куклы, игрушки, игровые знаки, и кончая «последней книгой», где в действие вступают уже inferнальные силы, принципиальную значимость приобретает авторская игра с читателем, возможность задать ему загадки, позабавиться доверчивостью его сознания, легко попадающего в ловушку-западню ложных, опасных, обманных идей.

В русской литературе XX в. Леонов предстает писателем, у которого диалог с читателем входит в герменевтический потенциал произведений, придает их нарративу особую глубину духовного, философского напряжения, определяет эмоционально-смысловое своеобразие подтекста. И если не лишены резона предположения о наличии подтекстовых сущностей в названиях романов «Вор» и «Дорога на Океан», то по законам

когезийной логики не выпадает из художественной системы и роман «Пирамида», о значковом значении подзаголовка которого в леноведении сложилось определенное мнение<sup>26</sup>. Разумеется, не случайно три лексемы подзаголовка «Пирамиды» начинаются с одной буквы «з» и, графически совпадая с числом 3, в сумме дают сакральную девятку, в разных экзотерических системах обозначающую число Человека.

«Человек» — второе название финального романа Л.М. Леонова, что само по себе делает возможным исключить герменевтический уклон в сторону пессимизма. Человек представлен не как слепое орудие судьбы, а как субъект, деятель и делатель истории, и мера его способности нести ответственность за свои дела и планы определяет судьбу Земли. Писатель не пророчесствует, а прогнозирует, не запугивает, а предупреждает. Время Хейзинги прошло: понятие «игра в жизни человека» незаметно переросло, переродилось, переакцентировалось в понятие «игра в жизнь», «игра с жизнью». Суровый опыт истории, воспроизведенный в произведениях Леонова с недостижимой пока философской глубиной и художественной убедительностью, проложил между их смыслами непреходимую пропасть.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Хейзинга Й. Homo Ludens (Человек играющий). М., 1992.

<sup>2</sup> «Надо решать проблему поведения», — писал Эйхенбаум Шкловскому в 1992 г. (Гинзбург Л. Проблема поведения (Б.М. Эйхенбаум) // Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2011. С. 441).

<sup>3</sup> «...Он из тех, — пишет о нем Л. Гинзбург, — кто сразу безоговорочно ушли в Комсомол — замаливать первородный грех. У них не было ни двоемыслия, ни двуязычия. Они верили в новый мир и в „лес рубят — щепки летят“». (Там же. С. 291).

<sup>4</sup> Книжная полка Захара Прилепина // Новый мир. 2011. № 6. С. 194.

<sup>5</sup> Переверзев В. Новинки беллетристики // Печать и революция. 1924. Кн. 5. С. 137.

<sup>6</sup> Леонов Л. Бурыга // Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М. 1981–1984. Т. 1. С. 36. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>7</sup> См., напр., девочку-куклу Суок в романе-сказке Ю. Олеси «Три толстяка» (1924).

<sup>8</sup> Павич М. Шахматная партия с живыми фигурами // Русская борзая: Рассказы. СПб.: Амфора, 2000. С. 267.

<sup>9</sup> См.: Якимова Л.П. Повести Леонида Леонова 20-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл. Новосибирск, 2007.

<sup>10</sup> Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...» (Беседу вел А. Лысов) // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 21.

<sup>11</sup> См.: Туниманов В.А. Творчество Достоевского 1854–1862. Л., 1982. С. 271.

<sup>12</sup> См.: Письма Леонида Леонова В.А. Ковалеву // Из творческого наследия русских писателей XX века. СПб., 1995. С. 427.

<sup>13</sup> В примечаниях к собранию сочинений Л. Леонова сообщается, что «Унтиловск» был первой пьесой писателя, созданной на основе одноименной повести. Повесть по воле автора оказалась неопубликованной. В октябре 1925 г. в ответ на просьбу К.С. Станиславского написать пьесу Л. Леонов предложил тему повести «Унтиловск», принятую МХАТом (Михайлов О. Примечания // Леонов Л. Собр. соч. Т. 7. С. 673).

<sup>14</sup> Платонов А. Котлован // Трудные повести. 30-ые годы. М., 1992. С. 152.

<sup>15</sup> См.: Якимова Л.П. Вводный эпизод как структурный элемент художественной системы

Леонида Леонова. Новосибирск, 2011. С. 75–85.

<sup>16</sup> Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Достоевский Ф.М. Повести и рассказы: В 2 т. М., 1958. С. 675.

<sup>17</sup> Прилепин З. Леонид Леонов. «Игра его была огромна». М., 2010.

<sup>18</sup> Цит. по: Михайлов О. О Леониде Леонове // Леонов Л. Собр. соч. Т. 1. С. 9.

<sup>19</sup> Леонова Н. Из воспоминаний // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999.

<sup>20</sup> См.: Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semiotical: Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь — текст // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 129.

<sup>21</sup> Леонов Л. Пирамида: Роман-наваждение в трех частях: В 2 т. 1994. Т. 2. С. 11.

<sup>22</sup> Там же. Т. 1. С. 28.

<sup>23</sup> Там же. С. 55.

<sup>24</sup> Там же. С. 213.

<sup>25</sup> Татаринцев А. Нирвана и апокалипсис: кризисная эсхатология художественной прозы. Краснодар, 2007. С. 197.

<sup>26</sup> См. напр.: Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 237–248.