

Притча как семантико-эстетическое основание художественного мира Леонида Леонова

Притча подобна дереву, выходящему
из земли в одной точке и по мере удаления
от нее ветвящемуся многократно.

Н.Л. Леонова

Неотъемлемой особенностью творческого поведения Л.М. Леонова, редкой у писателей советской эпохи, было неостановимое и непреодолимое стремление в ситуации тотального «пролома» национальной жизни, катастроф «разгрома» и «разлома» прорваться к целостному образу мира, сохранить цельность мысли об онтологических основах бытия человека на земле, обрести не уравнивающую всех, а всех объединяющую идею, не противоречащую развитию человеческой индивидуальности, того, что он определял как «блестинку в глазах». Следование «парадигме общего закона»¹ приводило писателя к глубинному опыту духовных исканий человечества, зафиксированному в его мифопоэтическом наследии: «Я всегда искал, — признавался он в интервью известному леоноведа А.Г. Лысову, — отвечающие времени формулы мифа. В этот завещанный нам объемистый „сундук“ влезает очень многое. Суть его „поместительности“ в том, что он „мыслит“ блоками. Я называю: Эсфирь, Авраам, Ной — и за этим стоят целые миры; ими можно думать о соответствующем в своем времени... они действительно прекрасны, емки и по-шекспировски энциклопедичны. Следуя по этим ступеням за автором, можно сделать пробег: что там у него есть еще, далее, какие идеи выброшены с запасом вперед»². И то, что корни этой приверженности писателя к освоению мифопоэтической культуры уходят в детство, в раннее знакомство с древней книжностью, когда вслух читал неграмотному деду патерики, жития святых, Четьи Минеи, придавало его творческим исканиям особую силу органичности, личностной окрашенности и одухотворенности.

Безусловная соотносительность мифопоэтической культуры с притчевыми интенциями, выводящими в русло «этических первооснов человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому»³, парадигмально сказалась на характере художественного мира Л. Леонова. Сплавленная воедино с искони присущей его творческому

¹ *Аверинцев С.С.* Притча. КЛЭ. М., 1971. Т. 6. С. 21.

² *Леонов Л.* «Человеческое, только человеческое...» (Беседу вел А. Лысов) // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 21.

³ *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 90.

дару способностью «писать интегралами»⁴ и «играть на логарифмах»⁵, она предстала как неповторимая и неотторжимая особенность его художественного таланта.

В аспекте выявления доминантных сторон повествовательной системы Л. Леонова ранее уже представлялось возможным акцентировать внимание на особой значимости в ней семантико-поэтической роли так называемых вводных жанров, определяемых самим писателем как архитектурные «узлы», «вставные фрагменты», «конструктивные пассажи»⁶ и представавших эффективным способом выражения авторской, как он говорил, «собственной проблемы», концентрации смысловой энергии всего произведения. Именно здесь его идейно-поэтическое ядро уплотнялось до значения художественного символа, притчевой меры обобщения. Важно, что притчевая векторность художественной мысли, объективно свойственная произведениям Леонова, находит подтверждение и в авторефлексивном аспекте. Как следует из «Воспоминаний» Г. Платошкиной, в одной из бесед с ней писатель специально остановился на определении жанровых граней вводных эпизодов целого ряда своих произведений, афористически обозначив и путь к пониманию их смыслогенерирующей роли: «Разум познает только то, что ведает душа... Легенду о Калафате, — сетует он, — трактовали неверно, как и многое в романе „Вор“. Помните, в притче об Адаме и Еве есть хорошая мысль... Вот и белый слон в „Дороге на Океан“: его усмирили, поставили „молнию“; стал он покорным, хорошим, но уже не тот, каким был. Это эволюция мечты души...»⁷

Собственно, здесь из всей совокупности вставных эпизодов, когда-либо проявившихся в текстовом континууме Леонова, автор назвал самые ключевые и знаковые: легенду о Калафате из «Барсуков», притчу об Адаме и Еве из «Вора», сказочку о белом слоне из «Дороги на Океан». Включенные в романы о постреволюционной действительности, обернувшейся в России «огнедышащей новью», — от событий

⁴ Перхин В.В. Л.М. Леонов в 1957 году (По страницам дневника Е.Д. Суркова) // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 137.

⁵ Леонов Л. Скугаревский // Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1981–1984. Т. 5. М., 1983. С. 94. Далее цитаты из произведений Леонова приводятся по этому изданию в тексте статьи с указанием тома и страниц в скобках. Подчеркивание везде автора. — Л.Я.

⁶ См.: Якимова Л. Вводный эпизод как структурный элемент художественной системы Леонида Леонова. Новосибирск, 2011.

⁷ Платошкина Г. Воспоминания о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 485.

Гражданской войны, как в «Барсуках», до эпохи бурной реконструкции и строительства социализма, как в «Дороге на Океан», — они как бы предупреждают строителей нового мира об опасности безоглядного самообольщения успехами технического прогресса, трагически непреодолимого разрыва между желаниями и возможностями человека, благими целями и действительными результатами.

Начало творческого пути Леонова ознаменовалось щедрой данью поэтико-стилевому экспериментированию, отмечено прихотливыми взлетами творческой фантазии, но и сквозь сложную призму иносказания, временных, исторических, психологических отвлечений от хода реальной жизни нельзя не ощутить притчевого веяния его художественной мысли. Однако ситуация видимым образом изменилась, как только Леонов сделал крутой разворот в сторону прямого и непосредственного изображения реальной действительности 1920-х гг. По мере углубления в разворошенный революцией русский мир возрастает сила притчевого сознания писателя: притчевое веяние ранних произведений («Булыга», «Туатамур», «Уход Хама» и др.) уступает место глубоко осознанному принципу актуализации притчи как одного из выверенных человеческим опытом способов мировидения.

Важной вехой на этом пути стала повесть «Конец мелкого человека» (1922). Смелость молодого писателя проявилась в самом выборе творческого ракурса. Восгосподствовавшему взгляду на революцию исключительно со стороны победителей оказался противопоставлен взгляд «изнутри» лагеря побежденных, что стало возможным в новой литературе лишь позднее и связано с появлением повести М. Булгакова «Белая гвардия» и его пьесы «Дни Турбиных», шедшей в театре с высшего соизволения самого Вождя. Но этот, казалось бы, простой сдвиг ракурса художественного изображения свидетельствовал о поступке далеко не формального характера, не о внешней лишь смене точек видения наступившего времени, а был отражением иной антропологической позиции, глубоко отличной от официальной, более того, это было внутренним проявлением совсем другой философии человека, качественно иной онтологии. Логично отметить, что как автор романа века «Пирамида», по определению самого Леонова, его «последней книги», в основных чертах своего мировидения и понимания природы человека он обозначился именно в повести «Конец мелкого человека».

Вызывающая необычность творческого хода Леонова полемически обозначилась в общем пространстве новой литературы, где *конец* такого рода людей как герой повести ученый-палеонтолог, профессор Лихарев, усомнившийся в оправданности революционного «перекувырка», воспринимался как временем оправданный, исторически за-

кономерный и онтологически обусловленный. Человек общепризнанной порядочности, отменного трудолюбия и природного дарования, «почему научное имя его ценилось так высоко у нас и как будто даже за границей» (1, 215), одним махом чужой воли становится бессильной жертвой «огнедышащей нови», попадает в разряд «мелких», «бывших», «лишних», попросту «конченных». Показательно, что и критика, не вняв osobности авторской позиции, заявленной множеством выразительных средств художественной связности, не выделила повесть из общего потока произведений, оправдывающих «конец» неисчислимой массы людей, усомнившихся в революции: «Леонов, — утверждал известный критик 1920-х гг. А. Воронский, — впервые показал гибель и распад старой интеллигентной подворотни дней революции, он ввел нас в паноптикум „мозга“ страны. Образы Лихарева, Елкова, Кромулина, Титуса, Водянова, Елены, хотя и навеяны Достоевским, но правдивы, художественно верны и убедительны. В частности, художник подвел черту и нашей российской интеллигентской достоевщине»⁸.

Сегодняшний уровень филологической науки позволяет видеть, какой мощный механизм когезии, внутритекстовых и межтекстовых связей работает в повести, начиная от заглавия, имени героя, аллюзивно-реминисцентных отсылок... Неизменная верность иронии, как одному из сквозных художественных модусов леоновского творчества, проявилась в данном случае в оксюморонном складе самого названия повести, обнажающем парадоксальность фундаментальных основ новой идеологии: в ее фокусе «мелким» и обреченным на гибельный «конец» оказывается по «общепризнанным» критериям крупная личность, человек «порядочный», «трудолюбивый», «природно одаренный». Главным же началом художественной связности текста явилось то, что соотносится с понятием метатекста, использованием «чужого текста» и восходило прежде всего к имени Достоевского.

Не заметить Достоевского в повести «Конец мелкого человека» было невозможно, и эту изначальную связь с писателем, которого позднее Леонов назовет «пророком», сохранившуюся у него до «последней книги», в разные периоды литературоведения расценивали по-разному, в момент же появления повести — не иначе как только в аспекте подражания начинающего писателя маститому: «Он в принципе *pasticheur* (плагиатор), — утверждает Д. Святополк-Мирский, — но *pasticheur* высокого класса. „Конец мелкого человека“ — мастер-

⁸ Воронский А. Леонид Леонов // Литературные портреты. М., 1928. Т. 1. С. 9.

ский пастиш Достоевского»⁹. В действительности же это был глубоко осознанный Леоновым диалог с писателем, горячо и неустанно размышлявшим на вечную тему о природе-натуре-феномене человека и о вечном же его стремлении к устройству рая на земле, в определенных исторических условиях, отождествляемых с понятием социализма. Леонову вне всякого сомнения известны были высказывания писателя о типичных рассуждениях «настоящего человека русского большинства», обнажающих «уродливую и трагическую сторону» его натуры: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить»¹⁰. Глубинно резонировала с мироощущением Леонова и мысль Достоевского об экзистенциальной природе зла и в этом аспекте о легковерии разного рода социальных архитекторов, намеревающихся путем простой смены обстоятельств исправить человеческую натуру. «Ясно и понятно до очевидности, — писал Достоевский, — что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекари-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа столь же неизвестны, столь же неведомы науке, столь же не определены и столь таинственны, что нет и не может быть ни лекарей, ни даже судей окончательных»¹¹.

Полностью лишенный имущественно-правового состояния, то есть принадлежности самому себе, вынужденный питаться кашей из конской головы и ходить в гости с собственным поленом дров, Федор Андреевич Лихарев не лишился способности к здравому размышлению о наступившем времени и месте человека в нем прежде всего в аспекте поиска лучших форм жизнестроения. «Я-то виноват, что им потребовалось весь этот перекувырк устраивать?» (1, 219) — в отчаянии вопрошает он. Прежде чем совершать очередной исторический «перекувырк», не худо было бы заглянуть в «истинные потемки человеческой души» и задуматься, есть ли оправдание страданий сегодняшнего человека ради отдаленного прекрасного будущего, недо-

⁹ *Святополк-Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год // Возрождение художественной прозы после 1921 г. Новосибирск, 2007. С. 798.

¹⁰ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 5. 1973. С. 381.

¹¹ Там же. Т. 25. С. 201.

лимым мук отдельной личности ради общего благоденствия. И вообще, соединима ли мечта о всеобщей гармонии и равном для всех счастье с человеческим интересом конкретного индивидуума. И есть ли у отдельного человека право вторгаться в хрупкую природу общественного благоустройства, если «ему на всех этапах развития вполне хватало знаний для объяснения всего на свете: даже в своей мезозойской пещере он думал, что понимает все» (1, 266). Все эти мысли болезненно сгущаются и обостряются в сознании профессора еще и в результате посещений им пятничных собраний в квартире доктора Елкова, где в жажде простого человеческого общения сбиваются в свой круг люди, как и он, отверженные новой властью, под граммофонный аккомпанемент безутешного Тито Руффо и чтения пессимистических стихов местного поэта Кропулина мучительно пытаюсь найти ответы все на те же вечные вопросы, которым текущий момент придавал небывалую остроту: именно от того, что есть человек — «центр мироздания» (1, 227) или это «мошки разные, этакие жуки хватательные» (1, 237), соотносятся ли способность ставить сознательные цели и «подсознательные человеческие побуждения» — «в смысле добра и злодейства» (1, 238), зависит судьба осуществляемого в стране социального проекта и вообще характер человекоустройства на земле.

Сквозную мысль повести о вековой широте человеческой натуры, не укладывающейся в прокрустово ложе глобальных проектов, не поддающейся выпрямлению, упрощению, подмене, о несравнимой глубине душевного конфликта перед всеми другими формами жизненного неустройства, о загадках и потемках человеческой души призван наглядно подтвердить конкретный пример из жизни Титуса, рассказанный им в компании Елкова случай, композиционно предстающий в общем повествовании как типичный вводный эпизод, хотя таковым никогда и никем не опознавался. «Что-то непоправимое происходило с этим человеком, — проникновенно размышляет автор, — и если только не сыпным тифом заболел, значит, бывают и другие недуги, что сопровождаются подобным же помутнением зрения, чернотой глазниц, безразличием к окружающему. Но, чтобы ни происходило с ним, значит, даже на людях, в мучительной обстановке перекрестного любопытства, было ему все же легче, чем наедине с собой» (1, 253).

Этот герой так же, как и другие, страдает от голода, холода, полнейшей разрушенности быта, но все меркнет и отступает на второй план перед внутренним неблагополучием, разладом с самим собой. Испепеляющее и разрушающее изнутри нетерпение освободиться от «душевного нарыва», снять «накипь с души» выливается в исповедь. Он рассказывает историю некоего Жеромского, сослуживца по артил-

лерийской бригаде, «крайне неприятного человека», слывшего забиякой и фанфароном, сочинившего демоническую маску: ходили слухи, будто он средневековый яд в перстне носил. Свой рассказ Титус ведет в намекающе-околичной, иносказательной форме, и поначалу он напоминает типичную байку, какими обмениваются в офицерских компаниях, в своем роде гусарскую новеллу в духе «Интересных мужчин» Н. Лескова или «Брегета» А. Куприна, где актуализированы мотивы любовных влечений, столкновения амбиций, защиты чести и достоинства, опасных розыгрышей, дуэлей и т.д. Во всяком случае, жанровая память о такого рода произведениях, в изобилии бытовавших в русской литературе и пользовавшихся спросом читателя со времен пушкинского «Выстрела», и момент их интертекстуализации в рассказе Титуса весьма ощутимы.

Не поделивший сердечного расположения уездной барышни с поэтом Варнавиным Жеромский, по рассказу Титуса, во избежание громкой и скандальной дуэли предлагает сопернику удовлетвориться тихим способом разрешения спора. На глазах у всех он высыпает содержимое своего перстня в один из двух бокалов, производит путаную рокировку и предлагает поэту выпить любой из них за здоровье прекрасной дамы. С мыслью о страданиях престарелых родителей, у которых он единственный сын, Варнавин в смятении убегает, после чего Жеромский спокойно опрокидывает один бокал за другим, садится на стул и принимается за раскуривание трубки. Яда в бокалах не оказалось: это была всего лишь шутка, «обычная сода была». А что же Варнавин? — в страхе быть обвиненным в трусости и скомпрометированным в глазах барышни он тут же и застрелился, как ушел.

Таков внешний контур рассказа Титуса, но не его внутренний смысл. В действительности же похожая на гусарскую байку история оборачивается психологической драмой, в финале которой видится душевный катарсис героя. Жеромский оказался далеко не тем брете-ром, маску которого сочинил себе. Да и не было никакого Жеромского: по той степени душевного смятения, которое выдавал и внешний облик Титуса, и сбивчиво нервный тон повествования, слушатели поняли, что речь идет о нем самом, что потаенная цель его рассказа — исповедь, покаяние, душевное очищение от грехов всеведения и гордыни, от тяги к бесовским играм, ради чего и проявлена им решимость пройти через муки разоблачения, взойти на костер публичного осуждения и тем самым явить пример истинно человеческого поведения.

Искушенные в метафизических «дискуссиях» гости Елкова схватывают назидательно-притчевый смысл истории Титуса и требуют из нее выводов более широкого, может быть даже исторического порядка: «Поскольку вы заняли внимание наше, — решительно заявляет

Водянов, — хотел бы я выяснить смысл как содеянного вашим Жеромским преступления, так равно и басни вашей в целом» (1, 241). Слово, определяющее жанровый характер рассказа Титуса, произнесено — это «басня», что родственно понятию притчи и что, по безоговорочно точному суждению С. Аверинцева, всегда бывает сопряжено с «выходом к этическим первоосновам человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому»¹². По внутренней логике леоновского нарратива рассказ о блужданиях одной человеческой души плавно перетекает в размышления героев о потемках человеческого бытия, неразгаданном ходе мировой истории, что в конечном счете на глубине каких-то не просчитанных горизонтов авторского текста отдает мыслью о тщете человеческих намерений отыскать земной путь, одинаково годный для всех времен и народов: «А скажите, во всей истории людской, в Астигах этих и Дариях, в героях корсиканских и македонских виден нам какой-нибудь единый замысел?.. в непрерывных злодействах во имя целей, так и не осуществленных никогда, во имя креста, полумесяца и других геометрических фигур...» (1, 241). «Особливо в наши дни» это звучало весьма актуально.

Как отдельный поэтико-стилевой факт, вводный эпизод о Титусе из повести «Конец мелкого человека» может и не свидетельствовать в пользу целенаправленных действий Леонова, но опознание ряда подобных нарративных «случаев», пронизанных притчевым смыслом, уже не может не рассматриваться как явление типологического порядка, вне художественной стратегии писателя. В этом убеждает повесть «Белая ночь», входящая в цикл произведений Леонова 1920-х гг. о революции и Гражданской войне, отделенная от повести «Конец мелкого человека» целыми пятью годами, но сходная с ней по характеру идейно-композиционного сложения. В «Белой ночи» просматривается та же склонность автора к четкому обозначению персонажных центров и выделению в одном из них самостоятельного рассказа одного из героев, своего рода примечательного случая из его жизни, опознание которого в системе вводных эпизодов не вызывает сомнения.

В «Белой ночи» судьба главных героев — поручика Пальчикова и крестьянина Кручининкина, связанных воедино невидимыми нитями и поданных крупным планом, композиционно уравновешена групповым портретом компании белых офицеров, обреченных на ожидание своего конца в осажденном красными Няндорске, «непорочной российской щели» на берегу северного моря. Кроме Пальчикова, в офицерский круг входят ротмистр Краге, из потомственных военных; «молодой и незамысловатый» генерал Ситников, из северодвинских

¹² Аверинцев С. С. Притча.

пароходчиков»; тоже молодой и бездумно веселый прапорщик Мишка и штабс-капитан Егоров, «с калмыковатым лицом, из сереньких, и без особого труда угадывалось, что дальше своего чина он не пойдет» (1, 455). Когда поручик вошел в офицерскую компанию, именно Егоров, веселя публику («у Мишки от хохота подтяжки лопнули!» (1, 453)), «кое-какие случаи из жизни рассказывал» (1, 453). Итак, слово опять названо, читатель предупрежден: и предстоящий рассказ Егорова тоже будет «случаем жизни». Сохраняя притчевый смысл выхода к «внутренне обязательному и необходимому», в вводном эпизоде «Белой ночи» Леонов разрешает личностную драму противоположного — в сравнении с повестью «Конец мелкого человека» — характера. Если Титус, пробиваясь к первобытию, первоосновам своей человеческой подлинности, сдирает с себя чужие маски, то Егоров, наоборот, пытается укорениться в жизни путем примеривания и приживления их. Испытывая тяжелый комплекс неполноценности, особенно в присутствии «притягательного поручика», и стремясь казаться своим в чужом кругу богатых, удачливых и более образованных сослуживцев, «он все время незаметно петушился под такого забияку и наглеца» (1, 455), и тем же тоном гусарской бравады исполнен его рассказ.

Егоров рассказывает, как уже перед отправкой на фронт не устоял он от соблазна развлечься и не отказался от нечаянного предложения подошедшей к нему на Петровке «дамочки в вуальке» купить у нее девочку, «каковой никто больше тринадцати годков... с половиной не мог бы дать. Словом, понимаэ?» (1, 455). Уходя, дамочка сообщила, что дорогу домой девочка знает и чтоб на провокации с плачем не поддавался: это у нее прием такой. Ход дальнейших событий Егоров излагает в той же нарочито развязной манере, которая, по его мнению, именно и импонирует вкусу присутствующих, изощренных, по его представлению, в развлечениях такого сорта. Усадив девочку на диванчик и сунув ей «виноградцу», «чтоб жевала», принялся он расстегивать свои ремешки, как тут она, действительно, плакать принялась, к «тете» домой проситься: «Ревет и ножками в дверь колотит, понимаэ?» (1, 456). Поняв, что это уже не «прием», а что-то из области естественных человеческих проявлений, надел Егоров свои ремешки обратно и повел девочку за ручку домой, где сдал ее с рук на руки «толстячку с бородкой», оказавшемуся ее отцом, получив от него пятерку вместо отданной дамочке десятки: «Сука-то эта мачехой была и к покойной жене толстячка своего ревновала» (1, 457). А потом московская история получила неожиданное продолжение в Вологде, где на улице окликнула его молодая особа, «совершенный цветок, прелесть»: «Вы, говорит, наверно, забыли меня, а я вас всегда помню... как и где вы меня виноградом угощали» (1, 457). Встреча эта вылилась в бли-

зость со старой знакомой, которая, очевидно, в результате войны была уже «вдовой на третьем месяце» (1, 457). Заразившись от «прелести» дурной болезнью, он тут же у папы ее и лечился впоследствии.

Из авторского повествования читатель узнает, что штабс-капитан вовсе не так развратен, циничен и нагл, каким хочет казаться в офицерском кругу. В действительности он любил эту самую Наташеньку и, «изнывая от бестелесной любви», просиживал у нее целыми вечерами. Скорее всего, грубой фанфаронской придумкой является и упоминание о дурной болезни. Его рассказ — это игра чужими масками. После своего игрового выступления перед публикой он даже мучится стыдом за «напускное озорство», за предательство любимой женщины. Однако из «жажды угодить приятелям», сделаться в их круге своим он готов отказаться от самого себя, душевной подлинности и изначальности, пойти на самооговор, самоуничтожение, даже комикование (известная еще со времен Грибоедова в литературе ситуация: «на куртаге случилось оступиться...»).

Убедившись, что «ироничный поручик» разгадал секрет его игры в чужие роли, ощутив стыд душевной оголенности и то, что вообще такого рода душевные переодевания безболезненно не только не проходят, а и для жизни опасны, Егоров приходит в отчаяние и впадает в болезненный ступор. «Не удивлюсь, — говорит Краге Пальчикову, — если и застрелится теперь Егоров» (1, 461).

«Случай Егорова», равно как и «случай Титуса», в одинаковой мере вписываются в общий семантико-эстетический концепт Леонова, его антропологическую концепцию, в основных чертах восходящую к Достоевскому. Примечательно, что размышляя о характере поведения няндорских обывателей и отмечая, с одной стороны, их неподвластность плановым ограничениям, а с другой, их неразборчивую восприимчивость к воздействию разных социальных сил и идей, он произносит фразу, почти дословно совпадающую с антропологическим кредо Достоевского: «Вот она широта души» (1, 468). Однако в текстуально-нарративной глубине повести «Белая ночь» просматривается еще один смысловой канал, через особую когезийную систему создания подтекста подводящий к самым сокровенным мыслям автора о наступившем времени и несущий коннотации с вечными поисками лучших форм «устройства человека на земле» (1, 454).

Повесть вышла из печати в конце 1928 г., т.е. создавалась в год, когда страна отметила десятилетие Великого Октября и политика абсолютизации революции как единственно правильного пути общественного благоустройства обрела невиданные масштабы. Подвергнуть эту идеологическую догму сомнению открыто не было ни малейшей возможности, и в выражении «собственной проблемы», т.е. авторской

идеи положиться можно было исключительно на особую емкость и многозначность художественного образа.

Фигура усомнения в истинности сделанного страной выбора путем сокрушения вековых устоев, раскола нации на представленных как непримиримые «красных» и «белых» актуализирована через мотивный комплекс игры, явленный в творческом мире Леонова в многообразии видов, форм и ипостасей: и как осознанная игра масками, и как онтологизированная категория, метафизическая и экзистенциальная суть которой героями не осознается, не улавливается.

Особую смысловую нагрузку несет мотив детской игры в казаков-разбойников: «Играли в детстве в казаков-разбойников? Есть такая уличная детская игра... Игра эта весьма похожа на высокий тот предмет, о котором речь» (1, 465). Речь же перед этим шла о России, обрушившейся на нее «катавасии» и вообще об «устройстве человеков на земле». Путем многообразных сцеплений и пересечений у читателя неотвратно складывается ощущение, что развязанная «катавасия» походит на детскую игру той же необязательностью, незакрепленностью, относительностью ролевых функций ее участников, напоминает ее аморфностью, смазанностью, стертостью критериев участия в борьбе «двух миров». Именно в этом идейно-эстетическом контексте особенную значимость приобретают характер и судьба штабс-капитана Егорова. Сын слесаря, дослужившийся до офицерского чина путем преодоления немалых трудностей («двенадцати лет ушел из дома, сам работал, сам и учился» (1, 457)), он воюет на стороне белых, но от чувства чужеродности в их среде избавиться не может. Это сразу понял «благороднорожденный Пальчиков», пораженный отсутствием видимой логики в жизненном выборе Егорова и делающий из частного «случая» Егорова выводы общего значения: «Вас убьют свои же, верьте слову. Какое же право вы имеете драться против большевиков?» (1, 459).

Являясь составной частью нарративной структуры произведения, в данном случае двух повестей Леонова 1920-х гг., вводный эпизод обладает собственной жанровой спецификой и нуждается в жанровой идентификации. Это тем более важно отметить, что на протяжении творческого пути его жанровая природа не оставалась неизменной и, например, в «последней книге» наряду с реалистическим рассказом о судьбе дьякона Аблаева преобладающей формой вводной конструкции становятся апокалиптические сны и видения, а в качестве носителей притчевых интенций выступают другие формы и виды нарративной связности. Что же касается рассказов Титуса и Егорова, то оба они тяготеют к жанру притчи, выводящей частный случай в русло «этиче-

ских первооснов человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому»¹³.

Как важный идейно-конструктивный компонент повествования вводный эпизод обозначился уже в повести «Конец мелкого человека», однако опознание рассказа Титуса в данном родовом качестве произошло много позднее, начало же опознавательного процесса в отношении «вставных фрагментов» следует отнести к моменту литературоведческого осмысления романа «Барсуки». Этому во многом способствовали особая мера и характер авторской целенаправленности в использовании хорошо известного в литературной практике творческого хода. Действительно, в плане конструктивного соответствия, точной соотнесенности вводного жанра с общей текстовой и подтекстовой реальностью роман «Барсуки» являет пример высочайшей художественной продуктивности. Обращает на себя внимание четкая структурированность вводного эпизода в романе, что достигается и графической выделенностью каждого из них, и единообразием их озаглавливания — «Про 1905 год», «Про руку в окне», «Про немочку Дуню», «Про неистового Калафата», и однотипностью жанрово-повествовательной структуры, тяготеющей к устному рассказу кого-либо из героев с весьма ощутимым притчевым основанием, подобно чуткой мембране отзывающейся на фабульно-сюжетное развитие романного повествования.

Роман «Барсуки» написан в 1924 г., когда память о революции и Гражданской войне была еще живой, острой, не лишенной прямой ощутимости, а литература лишь набирала силы для изображения события, равного которому трудно найти в истории человечества и масштаб которого в непосредственной близости хотя и осознавался, но в подлинности своей открывался с течением времени, в свете большой исторической протяженности. Поначалу доминировала скорее реакция на внешнюю грандиозность произошедшего переворота, стремление к извлечению результатов непосредственной социальной значимости, чем понимание его онтологической глубины, осознание фактора непредсказуемости его последствий в дальней перспективе. Потребовалось чуть не столетие постреволюционной жизни, чтобы понять русскую революцию как явление космическое по силе своего воздействия на земную историю¹⁴, чтобы осознать, что «рядом с Октябрьской революцией только рождение Христа» (И. Яркевич¹⁵).

¹³ *Аверинцев С.С.* Притча.

¹⁴ «...Революция вписывается в космос. Революция — эсхатологическое явление. Я не могу представить, чтобы один человек закопал 50 мил-

В отличие от большинства участников литературного процесса не «четкость социально-классового разреза» в изображении революции была творческой целью Леонова и не к беспощадно-суровому суду над «белыми» или «красными» стремился он, а к выявлению масштабов общей беды, постигшей страну, глубины пролома национальной жизни. Нарративную основу его произведений составляют проблемы онтологической значимости — о соотносительности уклада национальной жизни с тотальным проектом ее преобразования, о соответствии российской ментальности заведомо умозрительной идее большевиков, а натуры, природы, естества людского — начертанному пути к всеобщему счастью. Отсюда особый масштаб художественной мысли Леонова, сохранившей от первых произведений до «последней книги» философические абрисы. Отсюда неизбежное стремление увидеть сиюминутное, текущее, злободневное в глубокой перспективе мирового бытия, мифа, архетипа, библейской притчи. Отсюда неостановимые поиски ответа на вечные вопросы бытия в контексте неразменной триады: Бог — Человек — Природа.

В полной мере постигнуть высокую концентрированность философского смысла романа «Барсуки» невозможно, обойдя вниманием или просто недооценив семантико-эстетической роли его «вставных фрагментов» — каждого в отдельности, но прежде всего как цельной поэтической системы в общей структуре его текста, не приняв во внимание высокой меры их когезийности, т.е. внутренней связности со всеми компонентами романного нарратива: фабульно-сюжетным развитием, персонажным миром, вербальными и невербальными факторами повествования.

Следует отметить, что каждый из «вставных фрагментов» романа «Барсуки» отмечен разной мерой литературоведческого внимания. Как цельная поэтическая система они вообще не были объектом рассмотрения, некоторые из них, такие как «Про 1905 год» и «Про немочку Дуню», в принципе не вызывали интереса исследователей, зато «вставные фрагменты» «Про руку в окне» и «Про неистового Калафата» часто попадали в поле их зрения. Известный леоновед В.И. Хрулев в общем континууме символической образности писателя выделил особую роль притчи «Про руку в окне» в связи с дальнейшим развитием ее смыслового содержания в романе «Вор» (1927), где она предстает как одно из художественных средств создания образа главного героя и тем самым дает основание рассматривать ее в контексте

лионов людей», — говорил Леонов. См.: *Лобанов М.* Из памятного // Леонов Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 535.

¹⁵ Независимая газета. 2007. № 251. 23 ноября.

«сквозной символики» художественного мира писателя. «Жестокость позиции Векшина, — говорит исследователь, — оттеняется и мотивом отрубленной руки. Впервые он появляется в романе „Барсуки“ в рассказанной притче „Про руку в окне“. Автор показывает, что нравственная неразвитость и безнаказанность защитников революции ведет к развращенности, к признанию насилия нормой жизни. В романе „Вор“ эта тема исследуется обстоятельно. Векшин безжалостно отрубает руку офицеру, и с того времени она преследует его, возникая в самых разных ситуациях»¹⁶.

Явившись своего рода прямым предтечей романа «Вор» в смысле актуализации важного мотива, роман «Барсуки» интересен возможностью рассмотреть философские глубины, выявить архетипические и мифологические корни этого мотива.

Важно, что каждый из «вставных фрагментов» представляет собой живой рассказ кого-либо из героев романа и выступает в качестве действенного средства создания его образа. «Про руку в окне» рассказывает Юда, один из «летучих», т.е. примкнувших к восставшим против советской власти крестьян из деревни Воры со стороны, главным образом из числа бывших дезертиров, и сам способ его рассказывания — интонация, акценты, речевые особенности, сознательные недомолвки и нечаянные проговорки выдают в нем человека душевно пустого и нечистоплотного и, как покажет потом его поведение среди барсуков, склонного к шантажу, провокациям, предательству, богохульству, что соответствует его прозвищу, созвучному имени библейского предателя Иуды. Внутренняя суть героя не расходится с его внешним обликом: «невысокий и складный, он имел улыбку хитрую, скользкую и опутывающую — такую делали ее темные его, гнилые зубы» (2, 193).

Юда вспоминает: «Сибирское время было!» Из Вологды их революционный отряд перебрасывают на Дальний Восток: «Там, вишь, у моря, еще какой-то пупырь царский завелся, его и кончать» (2, 210). По дороге их теплушку, в передней половине которой — кони, а в задней, «с печкой и огоньком», — они, четверо ездовых, стала «всякая гольтепа осаждать»: бабы («к мужу али за хлебом там едем» (2, 210)) старик («я-де право имею, я отечество спасал» (2, 210)), «старушонки». Однако хозяева теплушки гостеприимны по строгому выбору: «Какой со старушонок навар?» Другое дело солдаты или вот эти «две бабы, как бы жидовочки», мать «еще ничего себе» и дочка со скрипкою в футлярчике, появление которых в теплушке обещает обернуться интересным дорожным приключением: хозяева — «народ как на под-

¹⁶ Хрулев В.И. Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005. С. 230.

бор: в отношении баб аль там выпивки — очень проникновенный» (2, 210). Поэтому, когда подбегает гимназист, «годков шестнадцати паренек, за спиной мешочек», места ему в теплушке не достается: «Всунул руку в дверную щель, не дает закрыть. За хлебом, вишь, едет. Мать у него там помирала с голода, сестра ли, забыл вот... „Пусти-ите..!“ Ну, посмеялись мы, такой прыткий!» (2, 211).

Едва тронулся поезд, как ощутил Юда всю глубину контраста между уютом теплушки и «непогодой, снегом» снаружи ее, в чистом поле, через которое мчится их поезд. В приливе чувств «домовитости» подошел он к окошку, а «в окошке рука видна без варежки, в сером рукаве, гимназистова... не стерпел паренек, ногу поставил на дверной полоз и висит... Ну, нам что ж! Пускай висит, да и согнать его неоткуда» (2, 211).

Планы же «в отношении баб» оказались неожиданно сорваны: своей игрой на скрипке жидовочке удалось не только приглушить животные инстинкты хозяев теплушки, но и пробудить в их душе какие-то дотоле спящие чувства и этого душевного оцепенения хватило как раз на перегон до следующей станции, где и сошли мать с дочерью. Во время скрипичной игры дернуло Юду подойти к окошку: «Подошел — вижу, железная перекладина тут, а руки-то и нету... А ветер снаружи действительно очень сильный был. Прямо сквозь щели обжигал...» (2, 212).

В отличие от Векшина, которого все-таки мучат видения жестоко отрубленной руки белого офицера, Юду не посещают ни сожаление, ни раскаяние в напрасно загубленной молодой жизни. Знаменателен финал его рассказывания: «— Паренек-то соскочил что ли? — не сразу спросил Прохор Стафеев. — Да... видно, сам темного света захотел! — огрызнулся Юда, и желваки насмешки запрыгали у него на щеках» (2, 212).

Разумеется, как притчу рассказ свой он не осознает. Притчевый смысл его рассказа обнаружится лишь в общем контексте романного повествования, в аспекте видения революции в ее дальнейшем временном развитии. Выполнив роль нравственного индикатора по отношению к отдельному человеку, вскрыв глубину душевных потемок героя с его превратным пониманием права победителей, с его внутренней очерствелостью, неспособностью к состраданию чужому горю, рассказ Юды, будучи по композиционно-смысловой сути своей «вставным фрагментом», «вводной новеллой», служит идейно-эстетическим целям и более широкого порядка. С создаваемого советской литературой образа Революции он совлекает романтизирующие и фетишизирующие ее одежды, обнажая ее антропологические парадоксы, вскрывая те кровотокающие глубинными разрывами ее противоре-

чия, корни которых уходят в природу человека как такового. В свете леоновской антропологии революция предстает не как простая, хотя и неисчислимо огромная сумма однонаправленных человеческих волей, а как неостановимое бурление разнонаправленных целей, интересов, характеров, не поддающихся умозрительно-уравнительной политике. В образе Юды Леонов один из первых обратил внимание на тотальную неискоренимость нарастания противоречий внутри самой Революции. Позиция победителей оборачивается сознанием права на реванш за прошлые унижения, мстительной безнаказанностью поступков, революционным чванством и своеволием, оправданием насилия по принципу «кто был ничем, тот станет всем». В этом аспекте рассказ «Про руку в окне», актуализирующий мотив напрасно отторгнутой, отрубленной, искалеченной руки, обретает в романе «Барсуки» значение одного из важных идейно-эстетических средств выявления подлинной сути революции, упорно позиционируемой официальной идеологией как якобы безальтернативный, единственно возможный, верный и оправданный путь достижения справедливости.

Заявленный в вступительном эпизоде мотив в разных модификациях и вариантах неоднократно всплывает в нарративе «Барсуков», т.е. в основном повествовании романа, в связи с изображением разных человеческих судеб, и эта акцентированная многократность повтора одной художественной детали заставляет задуматься над характером ее семантической нагруженности. Всплывает она, например, в не лишенной юмористического оттенка сцене возвращения в родные Воры дезертира Егора Брыкина, симулирующего перед односельчанами ранение руки и тем оправдывающего неожиданность своего появления дома, но сбивающегося при демонстрации места ранения: «Вот она, пуля-то... в себе ношу! — и со страшной быстротой, задрав до локтя рукав шинели, протянул грязную правую руку Савелию... То-то и оно!.. А пулька-то, вот она! — и с лихорадочной горячностью он хлопнул себя уже не по правой, а по левой руке» (2, 109).

Или вот — по требованию непомерно активного Васятки удаленный с деревенского схода по поводу подразверстки лавочник Сигнибедов уходит, «не дожидаясь решения схода, и, как у разбитого ударом, подрагивала у него правая, висевшая вдоль тела рука» (2, 145). Писатель не упустил возможность использовать мотив руки в изображении сложных отношений Семена Рахлеева и Насти, где он предстает как средство обнаружения их духовно-психологического противостояния и различия целей участия в революции. В решительный момент вступления в Гусаки, эту «крохотную крепость новой власти среди необозримых воровских равнин» (2, 232), Семен почувствовал опасность в желании Насти сесть за пулемет: «Он взял ее за руку и

крепко сдавил, силясь выдавить крик. Рука хрустнула, но Настя промолчала. Оба были почти ненавистны друг другу в ту минуту. Семен отбросил ее руку» (2, 233).

Эта «хрустнувшая рука» является своего рода испытанием и внутренней силы их характеров и выражением полного несовпадения их намерений в предстоящей операции — стремления к социальной справедливости у одного и удовлетворения чувства личной мстительности, эгоистического упоения стихией вольности — у другой.

Мотив руки выразительно актуализирован в сцене ранения Семена в том самом ночном налете на Гусаки, в котором проявила свое безудержное своеволие Настя. Он пробирался навстречу строчившему пулемету, «чтобы совершить свое правосудие, когда настиг его нежданый удар... и удар пришелся в плечо. Оно хрустнуло, а рука с наганом обвисла» (2, 237). Душевные страдания, метания, сомнения и боль в руке неотделимы друг от друга. Рука заживает по мере того, как приходит к герою осознание бесперспективности лесного заточения барсуков, как убеждается он в том, что поначалу благие — освободительные цели оборачиваются банальным бандитизмом и бессмысленным убийством одних мужиков другими.

Единство внутренней связности эти многочисленные эпизоды с рукой — «в окне», «хрустнувшей», симулирующей фронтовое ранение, раненной в бою и т.д. — обретают в общей глубине мифопоэтического контекста романа. Когда в сцене самосуда барсуков над незадачливым, с «небольшой душой» Егором Брыкиным раздастся реплика Юды, Писанием оправдывающего жестокость приговора, важно иметь в виду, кто ее произнес и какой смысл в нее вложен: «В Писании сказано: если рука заболит, руку и отруби... — тихо сказал откуда-то из угла Юда...» (2, 274).

Какое же место Писания имел в виду этот герой, некогда у ночного костра равнодушно поведавший барсукам «про руку в окне», обернувшейся в реальности драмой жестоко погубленной жизни? Действительно, в Евангелии от Матфея сказано: «И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» (Мф. 5: 30), — и ясно же, что здесь ответственность за судьбу человека рассматривается исключительно в сфере отношений человека с Богом, благословляющим каждого на право распорядиться собой, но не другими. Но подобно тому как «по праву силы и воли» (2, 252) оказался в ходе революции опрокинут и перевернут исконный лад народной жизни, подобно этому и евангельский текст трактуется Юдой в том же превратном духе безбожия, оправдывающего произвол и насилие. Бесовскую натуру Юды выдает и панический страх перед попыт-

кой православного попа осенить его крестным знамением, и садистское издевательство над человеком «чужой веры» — татарчонком Махметкой.

Небесполезно отметить, что референтная роль имени Юды (и не только его, а, например, еще и Петьки Ада) отчетливо выявляет мифопоэтическую структуру текста романа «Барсуки», что верно и наоборот: мифопоэтической структуре его текста соответствует референция имени героев с библейской семантикой. Наличие в повествовательной ткани романа таких композиционно-смысловых «узлов», как вставная новелла «Про руку в окне», рассчитано при их «развязывании» на необходимость особых интерпретативных подходов, способствующих выявлению имплицитного смысла произведения в целом: расшифровка мифологического кода романного текста относится к их числу в первую очередь. В этом аспекте вводный эпизод «Про руку в окне» имплицитно указывает такую подлинность и реальность авторского отношения к революции, которые не соответствуют официальной идеологии и тем самым создают тот подтекст, ощущение которого не всегда совпадает с моментом создания произведения.

Самосудный приговор Егора Брыкина к смерти снова приводит на память сцену возвращения героя в родные Воры, когда, демонстрируя односельчанам место несуществующего ранения, он путает правую и левую руки. Эпизод этот равно значим как для понимания мифопоэтической природы романного нарратива «Барсуков», так и для измерения уровня его художественного подтекста. Как и реплика Юды, эта деталь с неразличением правой и левой руки тоже восходит к библейскому тексту, на сей раз книге пророка Ионы.

В Библии повествуется о том, как по повелению Бога Иона отправился в Ниневию. «И начал Иона ходить по городу» (Иона. 3: 4), и убедившись в нечестии его жителей, потребовал его разрушения. Но Бог пощадил раскаявшихся в своем нечестии ниневийцев, дав тем самым Ионе урок высшего милосердия: «Мне ли не пожалеть Ниневии, города великого, в котором более ста двадцати тысяч человек, не умеющих отличить правой руки от левой, и множество скота» (Иона. 4: 11). Нелишним будет заметить, что запрет на веру в Бога закрыл доступ к библейским текстам и чем большая дистанция пролегла между временем создания романа и его читателями, тем меньше оставалось надежды на понимание вложенного в эти сцены с Егором Брыкиным смысла. Могло быть и так, что библейский текст не опознавался уже в момент выхода книги в свет. Смысл же состоял в том, что, утрачивая веру в Бога, люди утрачивали и способность к милосердию, как и вообще к соблюдению заповедей Господних, и чем более укоренялось безбожие, тем более оправданным способом разрешения кон-

фликтных ситуаций между людьми становился произвол, насилие, самосуд, жертвой которых и стал Егор Брыкин, виновный не в злом умысле, а недомыслии, непонимании сути происходящих событий, т.е. относящийся как раз к множеству людей, «не умеющих отличить правую руку от левой» и, следовательно, нуждающихся в милосердии.

Но поистине у каждого смысла есть свое время пробуждения. Знаменательно, что библейский мотив отличения правой руки от левой, связанный с фигурой праведного Ионы, не утрачивает своей актуальности в литературе. Показателен заключительный момент стихов Давида Гарбара «Монолог Ионы»:

Тогда я к Богу возопил во гневе:
Зачем же ты меня сюда привел?
Зачем топил меня в китовом чреве,
Коль гнев на этот город не навел?

И вдруг ответ из огненного зева:
Как можно не жалеть людей,
Не знающих, где право, а где лево!
Я Бог вам! Бог! А не злодей...¹⁷

Из пределов вводного эпизода одного романа мотив «про руку в окне» ворвался в сюжетное пространство другого романа, превратился в одну из мотивных доминант его нарратива. Глубина и сила обобщения, которыми отмечен мотив «про руку...» уже в романе «Барсуки» и преемственная актуализация его в романе «Вор» позволяют согласиться с В.А. Хрулевым, возводящим образ и мотив в степень художественного символа. Такому пониманию способствует и неразрывная связь интертекстуальной и авторской мотивности художественного образа «руки...», его мифологическая и архетипическая укорененность, притчевая интенциональность.

В отличие от большинства вводных жанров произведений Леонова, чаще всего не опознаваемых в их родовом качестве, вставной легенде-притче «Про неистового Калафата» из романа «Барсуки» более других «повезло» на внимание исследователей, в полной мере ощутивших знаковую силу смыслов, пронизывающих ее содержание. Этому в значительной степени способствовали особенности ее творческой истории и те черты жанровой акцентированности, которой она отмечена. Жанровая самостоятельность текста о Калафате выявилась до включения его в роман «Барсуки» в качестве вставного художествен-

¹⁷ См.: *Климова М.Н.* К проблеме библейского нарратива: Книга пророка Ионы и ее позднейшие обработки // Нарративные традиции славянских литератур. Новосибирск, 2009. С. 141.

ного элемента. Излагая творческую историю этой притчи-легенды, Н.Л. Леонова сообщает, что «в 1916 году Леонов (еще семнадцатилетний гимназист) написал стихотворение о Калафате, которое не сохранилось. Вероятнее всего, оно было уничтожено самим автором. Но в январе 1922 года Калафат ожил»¹⁸ в форме рассказа, рекомендованного к опубликованию в издательстве Сабашниковых, однако попал под цензурный запрет. Осенью 1923 г., узнаем из рассказа Н.Л. Леоновой, сокращенный в десять раз текст о Калафате был включен в роман «Барсуки», счастливо миновав цензурные препоны; и абсолютно бесспорно ее утверждение, что генетически владевшая писателем и заложенная им в основание текста о Калафате мысль о непростительном грехе человеческой самонадеянности в разных модификациях находила свое продолжение и развитие в последующих его произведениях, дожив до «последней книги» и обретя в «Пирамиде» значение смысловой доминанты.

В «Барсуках» притча о Калафате является третьей — после рассказа «Про немочку Дуню» — из числа рассказанных у костра историй перед тем, как окончательно погрузиться мужикам в оборудованные ими норы-землянки. Здесь следует сказать о своеобразии романного нарратива: кричащий конфликт основной массы населения России и целей революции Леонов представил в романе как крестьянское, мужицкое ощущение неизбывных противоречий между городом и деревней. Мужик понимает: город так же нужен деревне, как деревенский хлеб городу: из города идут грамота, знания, технические новинки, но город опасен глобально-тоталитарными идеями, своими утопическими проектами преобразования жизни. Глубинными корнями проросшее в земное бытие — с неотменимостью его ритмов и циклов — сознание мужика привычно воспринимает природные законы как заповеданные Богом. Мир леоновских героев абсолютно онтологичен: они предстают как выразители стихийной, рожденной Бытием философии, основу которой являет неразрывность связи Бога-Природы-Человека. Живое, здоровое сознание противится покушению на ее цельность, почему приход советской власти, упразднившей Бога и связанное с Верой в него понимание Свободы, Равенства и Братства, вызывает в деревне протест и толкает мужиков к мятежу: «Вся история мятежа, — как осознают ее герои романа, — стояла в причинной зависимости к страху перед городом, вершителем судеб страны» (2, 197). В этом плане знаменателен тот полилог, который ведут мужики в третью ночь у

¹⁸ Леонова Н.Л. Притча о Калафате // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб., 2002. С. 10.

костра под открытым небом и который приобретает по существу значение философско-смыслового эпицентра произведения:

«Третью ночь все еще проводили у костра под небом. Поднялся разговор о буянстве города против разных величественных вещей, Бога в том числе. Склонились к тому, что попусту головой в стенку биться: только в смертный час узнаешь, есть ли какая вышняя пого- нялка всему или только так — тень человека.

— Закон природы! Его не переступишь, — сказал бородач из От- петова...

— На законе твоём поезда ходят, — подзадорил Жибанда... — на всякий закон наука есть.

— Природа науку одолит, — сказал Прохор Стафеев. — Вот и бу- дет неученому горе, а ученому... два.

— Пожалуй, одолит природа, — нерешительно протянул Петька Ад, косясь на Жибанду.

— Одолит! — выступил вперед Евграф Подпрятков. — Сыну про- тив матери не выстоять» (2, 222).

В этом полилоге вполне различимы позиции героев в зависимости от их внутренней сути, явственно проступившей в ходе произошед- ших затем событий. С одной стороны, это горожанин Жибанда и огля- дывающийся на него Петька Ад, с другой — масса мужиков, взгляд которых на «буянство города», посягнувшего на «величественную» связь Бога-Природы-Человека, выразил Евграф Подпрятков, рассказав притчу «Про неистового Калафата».

Теперь, когда волею Н.Л. Леоновой извлечен из писательского ар- хива первоначальный текст притчи о Калафате, есть возможность произвести сравнительный анализ вариантов архивного и из «Барсу- ков» и, видя, как глубоко был увлечен писатель этим притчевым сю- жетом, как тщательно шлифовал стиль, вдумчиво менял вокруг Кала- фата образную систему, разрабатывал его эмоционально-смысловые повороты, убедиться в их независимой друг от друга эстетической значимости. Однако каким бы глубоким коррективом ни подвергалась стилистика и поэтика притчи, ее смысловая наполненность оставалась неизменной, свидетельствуя об устойчивости отношения писателя к той стихии иносказательности, в которой самовластительное поведе- ние Калафата пересекалось с большевистским утопизмом, volonta- ризмом, исторической безоглядностью.

Собственной волею отправив родного отца в отставку, новое имя себе присвоив («по-ихнему значит — до всего доберусь»), принял Ка- лафат решение «мир удивить» силою своих помыслов, превышающих волю Божию. Прежде всего захотел природу на учет взять, заявив от- цу, что «каждой травинке счет нужен»: «Тут папашу он отстранил и

стал трудиться в поте лица. На рыб поставил клейма, птицам выдал пачпорта, каждую травину записал в книгу» (2, 223). Управившись на Земле, захотел Калафат над Небом властвовать и принялся «башню строить до небес», чтоб «кстати и звезды поклеить». Однако подвела Калафата его «еометрия»: «Покуда подымался царь по башне, не выносила башня Калафатовой тяжести, все уходила в землю. Ни на вершок не поднялся: он — шаг вверх, а башня — шаг вниз, в землю. А вокруг сызнов леса шумят, а в лесах — лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях — птицы. Поскидала с себя природа Калафатовы пачпорта. Так ни к чему и не прикончилось» (2, 224).

Выше уже говорилось о многообразии функциональных значений вводного эпизода в романе «Барсуки» — в том числе и в плане создания человеческого характера: он служит не только выразительным средством характеристики самого рассказчика — Юды, Жибанды, Евграфа Подпрятова и не только предоставляет возможность внесюжетным способом пополнить галерею человеческих типов в лице тех, о ком рассказывают, — будь то девочка со скрипкой, сорвавшийся с поезда гимназист с мешочком за спиной, немочка Дуня и ее любовник лицеист «со стеклышком в глазу», тот же Калафат, но еще иногда, словно линзой, помогает высветить черты двойника такого героя в сюжетно-фабульном пространстве романного нарратива. Именно в такой увеличительной оптике предстают черты inferнальной Дуни в примкнувшей к деревенским повстанцам Насте, а опасное фантазерство Калафата отсвечивает в поведении советского функционера Половинкина. Половинкин — не Калафат, он лишь слепой исполнитель чужой воли к тотальной перестройке мира, о чем говорит и его фамилия, но в служебное задание Сергея Остифеича тоже входит подчинение живой жизни омертвляющему учету. Даже в отношении к женщине он мечтает ввести плановое распределение: «Рази у нас в городе такое добро пропадет? У нас строгий учет всему. Каждой травинке счет, а уж баба никак не затеряется. Например, я: я б тебя моментально под номер, да и выдал бы герою, вот» (2, 102), — внушает он по дороге в Воры своей вознице Анне Брыкиной, чье живое чувство к нему оказалось впоследствии разбито его бездушием и расчетливостью. Пока же, беседуя с ней, он заключает: «Разве же это путно, такой молодке пропадать!» (2, 102). Превратная сила его логики оказалась в том, что «пропала» Анна именно в результате неотступной верности своего любовника новой, всему присваивающей «номер» морали.

Приняв натурфилософию первого романа Леонова за точку отсчета и заглядывая далеко вперед, уже в творческое время периода создания романа «Пирамида», следует иметь ввиду серьезную корректировку

взглядов писателя на итоги земной жизни человечества в целом, характер отношений с природой прежде всего, и в связи с этим возникновение дискуссионной дистанции между смыслом легенды «Про неистового Калафата» и его «последней книгой», что было отмечено леоноведами еще в период фрагментарной публикации романа: «Если в „Легенде о Калафате“ — пишет В.И. Хрулев, — природа отвергает искусственные притязания человека, поглощает его авантюрные действия, то в „Последней прогулке“ и „Спирали“ она становится жертвой его безответственности. Противоречия веры и сомнения, убежденности и смятения претерпело у Леонова заметные изменения. Вторая мировая война и ужесточение всех отношений усилили сомнения Леонова в разумной перспективе будущего...»¹⁹

В этом контексте не лишним подчеркнуть, что речь идет не о творческой эволюции в банальном понимании ее как крутом перевороте или бросках-зигзагах художественной мысли, а лишь о смене тональности в первоначально означенной позиции, вследствие чего выявилась в современном литературоведении необходимость говорить о творчестве Леонова не как о типичном «случае» советской литературы, а как о ее «феномене»²⁰.

Действительно, целые десятилетия, прошедшие в мире под знаком упоения научно-техническим прогрессом, отношения человека с природой выстраивались по логике «борьбы», «покорения», «победы», они артикулировались средствами фронтовых донесений, своего рода победных реляций. С течением времени безотчетно-безоглядное воздействие человека на природу обрело поистине космогонический масштаб, и тут безоглядная вера в прогресс пошатнулась, обнаружив свою неприглядную изнанку: из «жертвы безответственности» природа превратилась в угрозу человеческого существования. На «буйнство города» — пренебрежение экологией, техногенные катастрофы она все последовательнее отвечает собственным «буйнством» — каскадом перманентно следующих друг за другом землетрясений, наводнений, неумных пожаров. И если уже ранние произведения писателя, а затем «Русский лес», где вводный жанр представлен лекцией профессора Вихрова о русском лесе, звучали как предупреждение об опасности безответственных игр с природой, «Пирамида» — это уже пророчество о неминуемой расплате за пренебрежение неотменимыми законами

¹⁹ Хрулев В.И. Мысль и слово Леонида Леонова. Саратов, 1989. С. 25.

²⁰ См. напр.: Белая Г. Случай Фадеева // Вопросы литературы. 2005. № 4; Павловский А. Звено разорванной цепи (Феномен Леонова) // Леонид Леонов и художественная картина мира в XX веке. С. 44–50.

Бытия, сохраняющее жанровую память о притче про неистового Ка-лафата.

Притчевые интенции романа «Барсуки» не только сохраняются, но в соответствии с ходом времени обретают новую глубину в романе «Вор» (1926). По всем параметрам художественного замысла, способам его сюжетно-композиционного и образно-типажного воплощения, характеру связи текста и подтекста, символики и «логарифмирования», философской глубине мысли о мире как Бытии в контексте такого события, как революция, произошедшего в России, но имеющего общечеловеческую значимость, роман «Вор» по праву воспринимается как эпицентр творческой жизни Леонова, как контрапункт его художественных и духовных исканий. Своего рода историко-литературным феноменом предстает его творческая история. Подобно тому как на протяжении пятидесяти лет создавалась «Пирамида», так целые десятилетия не уходил из художественного мира и творческого сознания писателя роман «Вор», заставляя постоянно возвращаться к его переосмыслению и корректированию. Вторая редакция романа появилась в 1959 г., а далее он подвергался переработке при подготовке к изданиям 1970 и 1982 гг. Его последняя редакция относится к 1990–1993 гг., когда Россия, успевшая войти в стабилизирующее ее жизнь русло, снова подверглась пролому, равнозначному новой революции. Средоточием художественного переосмысления явился образ главного героя, ибо справедливо сказано, что «значение драмы Митьки Векшина выходит за рамки своего времени или национальной истории»²¹.

Печать неповторимости творческого поведения легла на этот роман в связи с авторским стремлением рассмотреть образ, созданный в первой четверти XX в. и вобравший идею революции в ее стихийно-первородном облике, в панораме движущегося времени, в зеркале перемен общественного сознания, прежде всего в осмыслении триады человек — общество — Бытие, высвечивая неподвластную силу Бытия в столкновении с социальной прагматикой. В этом смысле с непреложной силой убедительности роман фиксировал нарастание феноменологической составляющей в мировоззрении художника.

Роман обращен к изначальному времени «сотворения мира» из огня революции, первоисходно-библейскому моменту рождения нового человека, каким по замыслу творцов и вдохновителей революции должен стать советский человек. Это объясняет выбор жизненного материала писателем: социальное дно, представленное в романе воровским сообществом Благуши, в большей мере, чем другая среда,

²¹ Хрулев В.И. Художественное мышление Леонида Леонова. С. 87.

могло дать ощущение непосредственных результатов социального эксперимента по переплавке-перевоспитанию человека. Явленный в своей наготе здешний человек мог представить процесс обрастания культурным «орнаментом» новой цивилизации в наиболее зримой и наглядной форме. «Голый исчезает из обихода, — объясняет причины своего творческого внимания к Благуше писатель Фирсов, — вот и приходится в поисках его опускаться на самое дно» (3, 40).

Сама композиционная структура романа призвана воспроизвести авторскую модель бытия, передать вневербальное ощущение непостижимо сложного мира человеческой жизни, находящейся в неостановимом бурлении и не поддающейся ни однозначному формулированию ее смысла, ни тем более приданию ей нерушимых рамок социального проекта, ибо «любое поколение мнит себя полным хозяином жизни, тогда как оно не более чем звено в длинной логической цепи» (3, 127). Так объясняет картину мира Митьке Векшину писатель Фирсов, в своем роде *alter ego* автора.

В аспекте художественных исканий не только русской, но и мировой литературы роман «Вор» являет собой пример семантико-поэтической эффективности избранного автором пути удвоенного повествования как способа потенцировать энергию читательского восприятия, усилить интригу чтения. Одну и ту же действительность воспроизводят автор-повествователь и его коллега по перу, вымышленный герой, писатель Фирсов. Федор Федорович Фирсов. На одни и те же события, лица, людские отношения читателю предложены разные варианты видения. Но два разных видения одной действительности — это не просто формальный прием, раздвигающий нарративные горизонты романа, а способ проявить особый характер авторской онтологии, философии мира и человека.

Объективно весь писательский текст Фирсова предстает как «вставная конструкция» большого объема, как вводный текст, текст в тексте, специально отделенный от основного повествования кавычками, но в фокусе двоящегося взгляда на мир утрачивает однозначность оценки и революция, лишаясь ореола своей непогрешимости. Аподиктическому восприятию революции, идеологии ее оправдания противостоит сознание ее воровской сути, насильственно присвоенного ею права лишать человека личностной индивидуальности и даже жизни.

Обманную, «воровскую» суть революции автор тончайшим образом вскрывает через реальные поступки Митьки Векшина, которого приманила она соблазном своеволия и вседозволенности, возможностью самоутверждения за счет насилия; по подозрению его фронтового друга Арташеза, скорее всего он и руку пленному офицеру отсек, завистливо узрев «угрозу в его зрачках» (3, 51), ощутив ту самую

«колдовскую блестинку» в глазах, которая выдает непреодолимое ни при каком строе неравенство людское. Не случайно ведь обходил писатель молчанием вопрос, не зашифровал ли он в названии романа «Вор» аббревиатуру Великой Октябрьской Революции: ВОР.

Именно в вводном пространстве повествовательного текста Фирсова находит место важный для всей художественной логики романа эпизод жестокой расправы с молоденьким поручиком, подтверждающий догадку о том, что для таких, как Митя Векшин, главной мотивацией участия в революции был акт социального возмездия, удовлетворение обиды не столько за невозможность, сколько за неспособность достижения того, что открывает дорогу «вперед и вверх». Особая склонность героя к экстремальному максимализму в развязывании жестких узлов жизни подчеркнута остротой реакции верного ординарца: «...едва пленник поднес к козырьку нерешительную руку, коротко свистнул воздух, и Векшин отнял ее у офицера... — так что она упала, как ветка, к его ногам. Несмотря на боевую отвагу, Санька Бабкин, оказавшийся малодушней своего хозяина, глухо охнул при расправе, приседая на росистую траву» (3, 50).

Обозначившийся в романе «Барсуки» мотив «про руку в окне», сохраняя свою эмоционально-смысловую идентичность, трансформируется в романе «Вор» в мотив «отрубленной руки», с особой силой акцентируя здесь мысль о порочности участия в революции как воплощении планов социального возмездия и удовлетворении чувств исторического реванша, вступления в права новых хозяев жизни, когда «тебе все можно, как огню при сотворении мира» (3, 51). По окончании Гражданской войны с недоумением вглядываясь в расцветающие соблазнами магазинные окна, Митя Векшин еще готов тешить себя иллюзиями относительно возможности путем кавалерийского наскока и ценой насилия разрубить узел новых противоречий жизни, разрешить проблему социальной справедливости: «С насмешливым презрением укротителя взирал он на оживление нечистой стихии, лясь тайной мыслью — „захотел — и стало, повелю — и уйдут!“» (3, 53). Напрасно убеждает Фирсов Митьку Векшина в невозможности строить новое без оглядки на исторический опыт нации, бесплодности теории «чистого листа»: «Не одни мы создаем наши навыки и богатство... И в этом смысле христианская басня о первородном грехе не представляется мне безнадежно глупой» (3, 127).

До тех пор пока в неостановимом ходе революции надо было крушить, рушить и убивать («...человек этот водил полк в самые опасные переделки и рубился — будто не один, а десять Векшинных рубились» — (3, 49)), Митька был, что называется, на коне, фигурой видной и значимой, когда же настало время «перестройки всех меха-

низмов общественной жизни изнутри, в переделке ее фундаментов, — пытается объяснить Фирсов... — как раз к этой невозградимой, кропотливой деятельности и не был способен тогдашний Митькин разум...» (3, 120). И напрасно старается Фирсов донести до героя своей будущей книги смысл «притчи» о непреходящих ценностях духовно-душевных исканий человечества, о несостоятельности всех попыток устроить мир, обходя значение «блестинки в глазах», «посредством благоразумного упрощенья, так сказать, через нивелировку структурных различий между пяткой и капризной тканью мозговой... избавления от наиболее опасного из всех разделительных зол, от интеллектуального неравенства» (3, 129). Притчевое сознание Фирсова в принципе чуждо Митьке, ни в малейшей степени не входит в соприкосновение с узко-прагматической природой взглядов, соответствующих вульгарно-механистическому принципу «отнять и поделить», а еще лучше — уничтожить всех «белых», «богатых», «с блесстинкой в глазах».

Знаменателен обмен репликами писателя и его героя:

«— Как, понял хоть крупницу, ворюга?..

— Понял, лишь слова отдельные, — признался Векшин. — Загнул ты мне притчу, сочинитель» (3, 130).

В этом смысле главное в романе «Вор» — не конфликт Векшина с новым миром, а онтологическое противоречие нового мира с бытием и его законами. Революция предстает как фактор тотального выдумывания универсальных форм жизни, обольщения ложной идеей всеобщего равенства, пренебрегшего феноменом «колдовской блесстинки» 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 его у нас было позади, опыта человеческой истории» (3, 128).

Культурный потенциал строителей новой жизни служит предостережением от воплощения торопливых проектов преобразования мира: «Вот за такое плачевное ваше пренебрежение к этому и накажу я жестоко вас... разумеется, в пределах ничтожной повестушки моей» (3, 126), — угрожает Фирсов Векшину. Разумеется, только «в пределах» романа мог «жестоко наказать» современников, явив свое видение реальной жизни, и сам Леонов, настойчиво предупреждая о печальных последствиях скородумных решений, принятых в отсутствие «колдовской блесстинки» во взгляде. Имея в виду всю емкость понятий, вложенных в слова «к этому», писатель подчеркивает их. По существу, не так прост вопрос, только ли за убитого в бою Сулима, любимого своего коня, мстил Митька белому офицеру, отрубив ему руку. Не ревнивое ли чувство не только к классовому, а к наиболее опасному из всех

зол: интеллектуальному неравенству — владело им? «Или, — догадывается Арташез, с которым белых когда-то „рубил“ вместе, — ты увидел какую-то дальнюю угрозу в его зрачках? Мне известно, по секрету говоря, кое-кем овладевает порой странное беспокойство» (3, 51).

Притчевый потенциал фирсовского текста глубинно коррелирует с другими вставными структурами романа «Вор» — записной книжкой Фирсова, байками Манюкина, стихами Доньки Кудрявого, но прежде всего с притчей Пчхова, отмеченного «непостижимым умением плодотворно прикоснуться ко всему» и наделенного природным даром философа. С высоты всего творческого пути и опыта Леонова все ощутимей становится какая-то поистине нутряная — на генетическом уровне — связь писателя с некоторыми из его героев, независимо от их социального, культурного, профессионального статуса. Как позднее в Иване Матвеевиче Вихрове из «Русского леса» или в Матвее Лоскутове из «Пирамиды» проглянет личность самого Леонова, так просматриваются ее черты и в благушинском «мастере жизни» Емельяне Пчхове. В этом смысле далеко не случайным выглядит совпадение таких выразительных биографически-характерологических деталей, как удивительная мастеровитость писателя и его героя, даже общая их любовь к работе по дереву, переходящая в «деревянное мастерство». Главное же заключалось в том, что Пчхов отнесен к категории людей, «видящих далеко», не утрачивающих в пене повседневности прозренья «голубой вечности», но не питающих иллюзий относительно возможности приблизиться к ней окольным путем.

Удивительной, исполненной какой-то высшей тайны, кажется сегодня прогнозирующая сила художественного слова Леонова, еще в 1920-е гг., когда человечество стояло всего лишь на пороге эры цивилизации и прогресса, предупреждавшего об опасности безоглядного экспериментирования над природой, непредсказуемых последствиях неистового увлечения научно-техническими «достижениями». Вступая в общий разговор на тему, что «затопчут, дескать, нас враги жизни, если с прогрессом в ногу не идти», умудренный жизненным опытом и природной «блестинкой» в глазах Пчхов высказывает сомнение, «не взбунтовались бы когда-нибудь... людишечки: довольно, скажут, нам клетку этой самой цивилизации для себя соорудать, все тесней да строже. Правда твоя, — говорит он Фирсову, — позволяет наука в бездну заглянуть, да она же и скинуть нас может... да еще какую бездну!» (3, 152).

Вот тут и воспроизводит Пчхов когда-то рассказанную ему отцом Агафадором притчу о земных злоключениях изгнанных из рая Адама и Евы и неременном желании их вернуться в «тот сад». «Тут и подходит к ним ихний соблазнитель, только уже не в прежней змеиной

коже, а переодевшись в партикулярное платье... „Не убивайтесь, граждане, в тот сад и другая дорога имеется... я вас сам туда проведу!“ И повел... Вот, с той поры, — подчеркивает рассказчик, — и ведет он нас». Сначала пешком, потом паровоз придумал. «Нынче же на еропланах катит, в ушах свистит, дыханье захлестывает. Впереди Адам поддает со своей старухой, а за ими мы все, неисчислимое потомство, копоть копотью... ветер кожу с нас лоскутьями рвет, а уж ничем теперь нельзя нашу жажду насытить. Долга она оказалась, окольная-то дорожка, — заключает Пчхов, — а все невидимы пока заветные-то врата!» (3, 152).

Нравоучительный смысл и конкретная адресованность старой притчи новому времени проступают через стилизованную под современность повествовательную манеру: «партикулярное платье», «граждане», «паровоз», «ероплан». И не случайно безоглядную веру во всепобеждающий прогресс и неукротимую страсть к перестройке мира под лозунгом «всё вперед и выше» писатель в этом полилоге о путях к будущему вкладывает в уста личности весьма сомнительной репутации — вора Митьки Векшина. Но есть и другие семантические знаки, имплицитные сомнительность «другой дороги» в рай и равные тем, что особенно значимы в байке Манюкина об азартной игре за обладание «неземной красотой». Здесь тоже в объекте вождения важен фактор запредельности, заключающийся в намерении «перескочить через канавку»²² от стартового значения «голый да натошак» до финального положения «на полных харчах» (3, 151), опираясь на бесовскую силу: «ведет он нас».

Пчхов не декларирует готовых способов противостояния «окольной дорожке», они проступают из всего опыта его жизни, отрицающего механико-рационалистическое понимание счастья и предпочитающего «рыть колодец в себе самом».

Благодаря многокоординатности своего содержания притча Пчхова как бы воспроизводит притчеподобную форму всего романа «Вор». Встав на путь революции, Россия обрекла себя на изгнание из сферы общих для всего человечества духовно-исторических исканий. Поправ национальные святыни, она предпочла начать свою историю с чистого листа, с голого человека на голой земле. Отвергнув Бога и отдавшись безоглядно вере в научно-технический прогресс, она обрекла себя на дурную бесконечность «наших достижений», фатальную неостановимость опустошающей человеческую душу гонки за внешне убедительными «победами» и «успехами», невидимо грозящими «скидыва-

²² *Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч.: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 314.*

нием» в бездну. И «уж ничем теперь нельзя нашу жажду насытить» (3, 152), — с горечью заключает Пчхов.

Пройдет целое семидесятилетие, и новые комиссары, возросшие внуки тех, что отважно «рубились» с белыми, ввергнут страну в новую перестройку во всеоружии все той же «механико-рационалистической теории счастья». «Проблема человеческого счастья, — объясняет С.Л. Франк, — есть с этой точки зрения проблема внешнего устройства общества; а так как счастье обеспечивается материальными благами, то это есть проблема распределения. Стоит отнять эти блага у несправедливо владеющего ими меньшинства, чтобы обеспечить человеческое благополучие. Таков несложный, но могущественный ход мысли, который соединяет нигилистический морализм с религией социализма»²³. Только теперь, поменявшись местами, «меньшинство» отняло блага у «большинства» и по правилам игры в казаки-разбойники белые стали красными, а красные — белыми.

Готовя уже в перестроечные годы роман «Вор» к новому изданию, Леонов снова подвергнет его корректировке в духе ужесточения своего отношения к главному герою как типичному носителю нигилистического морализма и выразителю безоглядной веры в слоган «вперед и выше». В примечательном интервью с В.И. Хрулевым, произошедшем в феврале 1990 г., произойдет духовно-эмоциональное восполнение притчи Пчхова, исходя уже из опыта прожитых страной лет. Обращаясь к идее, вдохновившей Россию на революцию, Леонов скажет: «Она не гуманна, потому что утопична. Она была создана на неизмеримо меньшем количестве координат, чем строится нормальная жизнь, структура рабочего человека. Эта идея построена на желудке и пищеварении человека, а не на его потенции, сердце и нравственности. Без Христа!»²⁴

Скрытый в притче Пчхова код с течением времени обогащается новыми расшифровками, силою самой горькой и беспощадной правды о русской истории не удаляя, а приближая роман к современному читателю. Симптоматично, что именно в момент работы над последним вариантом «Вора» вырвалось у писателя признание: «Мы проиграли Россию у зеленого стола мирового господства!»²⁵

²³ Франк С.Л. Этика нигилизма // Вехи. Интеллигенция в России М., 1991. С. 167–168. Подчеркнуто автором. — Л.Я.

²⁴ См.: Хрулев В.И. Два эпилога романа Л. Леонова «Вор»: диалог исследователя с писателем // Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекта литературного анализа. Новосибирск, 2004. С. 50–79.

²⁵ Там же.

Вопросом о причинах особой склонности русских к подмене возможного невозможным, естественного хода жизни придуманными планами жизнестроения Леонов будет терзаться до конца творческого пути: «Почему, — спрашивает он в „последней книге“, — в то время, как Запад жил полнокровной жизнью, русские собирались жить, *придумывая* (курсив наш. — Л.Я.) лучшую конструкцию человеческого существования?»²⁶ Но зерно этих мыслей брошено в текстуальную почву уже романа «Вор»: и в сюжете, и в засюжетном пространстве его нарратива, щедро обогащенном притчевой мыслью, обнаружится тот потенциал его роста и развития, который скажется на общей логике духовных и художественных исканий Леонова до конца дней.

В сложно организованном пространстве литературы советского периода Л. Леонов и сегодня не может не удивить цельностью своего художественного мира. В этом смысле и написанный по личному признанию автора²⁷ в наивысшую пору собственного увлечения прекрасной мечтой о будущем роман «Дорога на Океан» (1933–1935) в действительности не выпадает из общей парадигмы его творческих исканий, а предстает как логическое продолжение тех же художественных посылов, на фундаменте которых выстраивается роман «Вор».

Хотя между «Вором» и «Дорогой на Океан» были созданы такие значительные произведения, как романы «Соть» (1932) и «Скутаревский» (1930), оставившие заметный след в литературной жизни страны, создание этих произведений не приглушило ощущение живой и глубинной связи разделенных целым десятилетием романов «Вор» и «Дорога на Океан». Более того, сама литературная ситуация тех лет и законы массовой рецепции не могли не провоцировать возможности восприятия хронологически следовавших друг за другом романов «Соть», «Скутаревский» и «Дорога на Океан» как своего рода трилогии типичного для того времени производственного романа в духе таких бестселлеров 1930-х гг., как «Большой конвейер» Я. Ильина (1934), «Гидроцентральный» М. Шагинян (1930), «Время, вперед» В. Катаева (1932), «День второй» И. Эренбурга (1933), «Энергия» Ф. Гладкова (1933) и т.д.

В соответствии с жанровым канонem производственной прозы, бурным потоком пролившейся в русской литературе XX в., романы Леонова с фактурной достоверностью и безупречным знанием технологической специфики изображаемого объекта передают и массовый

²⁶ Там же.

²⁷ Много такого рода признаний содержится в книге А.И. Овчаренко «В кругу Леонида Леонова» (М., 2002).

героизм строителей нового мира, и стоическое преодоление небывалых невзгод и лишений трудного времени, и возникновение нового морального климата в трудовых коллективах, и неискоренимую веру в возможность построения прекрасного будущего на всей земле и в этом смысле особой исторической миссии советского народа, и непоколебимую уверенность «архитекторов новой жизни» строить справедливое общество любой ценой, жертвуя интересами отдельной личности сегодня во имя общего счастья в будущем. И хотя в целом сегодня этот богатейший пласт русской литературы нуждается в перенастройке литературоведческой оптики, более глубоком понимании его места в истории русской культуры с учетом сложной диалектики связи того, что было порождено спекулятивно-конъюнктурным духом нетерпеливого времени и что восходило к неотменимым ценностям общечеловеческой жизни, тем не менее есть нечто, возвышающее романы Леонова над общим уровнем этой литературы и служащее залогом их востребованности в большой культурно-исторической дистанции: это изначальная погруженность его художественной мысли в общие проблемы человеческого бытия, не замыкающегося в рамках текущего исторического момента, а сохраняющего верность «парадигме общего закона». Кроме видимой правды о новой действительности, произведения Леонова заключали мощное подводное течение авторской мысли, располагали еще и теми скрытыми от поверхностного взгляда внутренними горизонтами, с проникновением в которые читателю могла открыться другая художественная реальность, где слепое упование громадьем общих планов оборачивалось предельным сужением пространства личной жизни героев, а вольная мечта о будущем — катастрофической непредсказуемостью ее полного и окончательного воплощения в жизнь. Не материал, не персонажный ряд или проблематика были пограничной вехой, отделявшей творчество Леонова от общего потока современной ему литературы, а принципиально иное видение человека и мироздания. Именно в сфере художественной антропологии и онтологии проходит линия размежевания Леонова с официальной идеологией.

При неизменности общего вектора художественных исканий Леонова и сохранении общности идейно-эстетической основы его романов 1920–30-х гг. «Дорога на Океан» обнаруживает большую внутреннюю близость не с последовательно ему предшествующими «Сотьей» и «Скутаревским», а с «Вором»; фигурально выражаясь, не столько с ними составляет романную трилогию, сколько с «Вором» — диологию. Весь комплекс человечески значимых проблем, определивших содержание «Вора» и придавших ему жанровый статус интеллектуального романа, оказался органически перемещенным в новый ро-

ман на основе все той же феноменологически выверенной совокупности координат человеческого существования в мире: «Пошатнувшаяся было жизнь, — размышляет Фирсов, — возвращается в положенный для цивилизации порядок: чиновник скребет пером, водопроводчик свинчивает и развинчивает, жена дипломата чистит ногти... а, скажем, не наоборот? Организм обтягивается новой кожей, ибо без кожи жить и нечистоплотно, и жутко, и просто холодно. Безумно люблю наблюдать, в какой мере свыше чем тысячелетнее ношение определенной одежды повлияло на душевно-нравственное устройство человека» (3, 40).

Каким бы способом ни нарушался «положенный порядок» мироздания — будь то жестокие войны, государственные перевороты, революции и разного рода другие «перестройки», жизнь неизменно возвращается к своей естественной сути, своему сущностному основанию, не теряя способности «обтягиваться новой кожей», и, подобно собрату по перу из романа «Вор», Леонов тоже «безумно любит наблюдать» этот процесс в разнообразии его исторических форм: главное в романе «Дорога на Океан» — это изображение мучительных трудностей срастания нового общественного проекта с более чем тысячелетней почвой национальной жизни. Создававшаяся, как уже отмечалось ранее, в пору наивысшего доверия писателя к проводимой в стране политике социальных преобразований, в которых безусловно нуждалась Россия, в горячее время возведения фундамента социализма, книга тем не менее захватывает не безоговорочным пафосом одержанных побед, не фанфарным громом «дня второго» или безоглядностью веры в призыв «время, вперед!», а все той же глубиной авторской мысли о реальных путях гармонизации интересов общества и отдельного человека, о соответствии провозглашенных лозунгов и идеологических постулатов человеческой природе как таковой, «внутренне обязательному и необходимому» (Аверинцев). И хотя основополагающие тезисы революционной доктрины поверялись условиями уже стабилизировавшегося времени, спада социального экстрима, многое в «Дороге на Океан» заставляло читать ее как книгу о мучительных блужданиях русской души по дорогам обрушившегося космоса национальной истории. Несмотря на все усилия стратегов социализма начать создание нового человека с чистого листа, вековечный опыт обживания земли неизменно врывается в текущую повседневность, тысячелетия пройденного пути неизбежно просвечивали и проглядывали в его сознании, поведении, внешности, общечеловеческое искало выхода из тесных рамок искусственных предначертаний и правил жизни.

Та аллюзивно-архетипическая пронизанность текста, которая отличала уже предшествующие произведения Леонова и способствовала созданию их подтекста, в романе «Дорога на Океан» не просто усилится, но превратится в один из действенных и выразительных способов воссоздания человеческого характера. Главный герой романа — «начподор» Курилов предстанет перед читателем как «человек с плечами грузчика и лбом Сократа» (6, 8). При расставании сестра Фрося признается ему: «И один у меня любимец был, Егор-победоносец, червонный, звонкий такой, тоненький... копыце у него, как струнка звенящая. Егор да еще Алексей — божий человек. Это был ты!» (6, 256).

Павел Степанович Омеличев запоминается «громадной черноволосой олоферновой головой на коренастом торсе» (6, 18). Сам же себя он сравнивает с другим героем древнейшей истории: «Так и живу, как Ефрем Сирин, с дыркой посреди души» (6, 19).

Уподобляет свою жизнь судьбе Иоанна Лествичника Глеб Протоклитов. Бывший директор классической гимназии Николай Аристархович Дудников характеризует себя «на манер Ивана Дамаскина» (6, 67). Старый партиец Арсентий предстанет как «древний Мидас» (6, 108), а неисправимый романтик и краснобай Аркадий Гермогенович Похвиснев сравнивает себя с Овидием (6, 139). «Вроде Каменного Гостя» способен создать впечатление о себе Илья Игнатьевич Протоклитов, а про вступившего на путь шантажиста Евгения Львовича Кормилицына сказано следующее: «Так иногда с червивою улыбкою Ирода-Антипы судьба дарит удачнику голову его врага» (6, 168). Неотделимы от понимания образа Лизы Похвисневой ее мечта сыграть когда-нибудь Марию Стюарт и т.д.

Особый характер леоновской антропологии, отличный от официальной идеологии взгляд на человека, иное понимание структуры его личности не могли не сказаться на своеобразии принципов текстопорождения в его произведениях. Качественные изменения, происходившие в творческом мире писателя, долгое время просто не воспринимались как таковые, оказались невидимы взглядом, приученным к инерционному восприятию, ибо касались внутренней перестройки его нарратива, смены функциональных ролей текста и сюжета. По инерции, следуя мнению самого Горького, Леонову продолжали отдавать дань как непревзойденному мастеру сюжета, как «лучшему сюжетчику в Советском Союзе»²⁸, в действительности же произошла своего рода нарративная рокировка, перенос смысловых значений с сюжетной основы произведения на текст. Это случилось и благодаря глубокой склонности писателя к мифопоэтизации повествования, его аллю-

²⁸ Хрулев В.И. Два эпилога романа Л. Леонова «Вор». С. 69.

живно-архетипической насыщенности и прежде всего той роли, которую призваны были сыграть в нем «вставные конструкции». Жанровое разнообразие и богатство идейно-эстетических назначений вставных конструкций в романе «Дорога на Океан» — предмет специального исследования²⁹, подтверждающего их огромную роль как нарративного фактора, аккумулирующего смысловую энергию произведения и сохраняющего притчевую интенциональность. Однако большая часть внесюжетных фрагментов «Дороги на Океан» до недавнего времени в этом качестве не рассматривалась, что существенно обедняло представление о своеобразии как повествовательной системы романа, так и художественного мира писателя в целом.

Некоторым исключением в этом плане стала сказка о белом слоне, на которую внимание исследователей направил сам писатель: «Вот и белый слон в „Дороге на Океан“...» Главный герой рассказывает ее маленькому Зямке за несколько минут до ухода на операционный стол, чтобы оттянуть тягостный момент прощания с сестрой — «железной Клавдией». Сказка о том, как в народе одного восточного королевства, где-то в направлении неизвестных гор, жила легенда, «будто придет избавитель в виде белого слона с пятном на лбу, и начнется столетняя сытость» (6, 464). И появился «жулик в котелке», который жестоко сыграл на вековечной мечте народа: купленного у разорившегося дрессировщика слона в ящике, «только ноги наружу», привезли по железной дороге, покормили, нарядили, заставили играть роль Бога. «А как ударили в барабаны, заиграли на длинных трубах, бог испугался... и бросился напрямки, все сокрушая на пути» (6, 465). Взбунтовавшегося слона долго убивали стрелами, а усмирив, призвали механика, который «выгреб из слона лопатой... вставил механизм, отрегулировал, и живот на случай поломки сделал на застежке молния... Когда в будущем году повторился праздник, слон путешествовал как ни в чем не бывало. Размахивал хоботом, уши дрожали, мигали глаза» (6, 465).

Сказка помечена большим количеством семантических знаков, обязывающих воспринимать ее текст в связи и с подтекстом, и с общим нарративным контекстом романа. Во-первых, значима ее недосказанность: Курилов расстается с Зямкой, произнеся многозначительную фразу: «У меня будет время подумать, что случилось дальше со слоном» (6, 465). Во-вторых, она рассказана перед смертью, т.е. носит финально-итоговый по отношению к прожитой героем жизни харак-

²⁹ См.: Якимова Л.П. Вводный эпизод как структурный элемент... С. 107–136.

тер — с его героическим участием в революции, самоотверженным трудом во имя строительства нового общества, планетарной мечтой об Океане как воплощенной полноте человеческих стремлений. Мечта — идея, безоглядно самоотверженному служению которой отдана вся жизнь, как бы поверяется ее окончательными результатами — неизлечимой болезнью, ранним уходом любимой Катеринки, попыткой компенсировать отсутствие семьи привязанностью к чужому ребенку и... преждевременной смертью. «Может, еще выждоровеешь», — с детской непосредственностью выдает Зямка то, что тщетно прячут друг от друга взрослые. Но столь же выразительные знаки внутренней связности романного текста сопутствуют и сцене «пира» строителей новой жизни, чтобы не насторожить читателя относительно подлинности веры, где самозабвение граничит с ослеплением, а социальный прагматизм с глухотой к тайнам бытия: симптоматично, что в самый разгар «пира» врывается звонок о крушении поезда, а самого «начподора» сокрушает внезапный приступ его хронической болезни.

Аллюзивная соотнесенность сказки о белом слоне с реальной действительностью 1930-х гг. до чрезвычайности глубока, и туго завязанный «узел» вставного фрагмента рассчитан на терпеливое распутывание смысловых нитей. В отличие от самого писателя, его герою не дано было увидеть логически продиктованный ход времени финал сказки, когда она кончилась сама по себе. Курилов не дожил до дня, когда несостоятельность «овладения миром путем создания его чертежей» (6, 365) или замены живого, настоящего Бога ложным, механическим, привезенным извне выявилась в неопровержимо наглядной форме, но и до того, как все открылось всем, ведающий душой художника и философа писатель предугадал ход времени, а во многом и судьбу нации, вдохновившейся «напрасной мечтой», и уже на исходе XX в. посетовал своим читателям и исследователям, что не поняли содержащегося в сказке намека, глубины ее иносказательного смысла.

Многосмысленность сказки о белом слоне открывает богатые возможности ее декодирования. Одна из них возникает в связи с осмыслением диалога, произошедшего с соседом по больничной койке и проливающего неожиданный свет на характер социалистической веры Курилова. «— А вы вовсе не атеист, Курилов! — сказал он со злым смехом. — Я по поводу вашего слона. Атеизм — это неведение бога. А вы отрицаете, деретесь с ним, совсем непочтительно отнимаете у него вселенную...» (6, 466).

Раздраженное нежелание вступать с соседом в дискуссию оставляет место догадке, что перед смертью герой успел усомниться в непогрешимости своей веры в возможность глобализировать мир путем

технического прогресса, догадаться о необходимости не только железных, но и духовных дорог к Океану.

Роман «Дорога на Океан» для самого писателя явился дорогой к «последней книге» — «роману-наваждению» в трех частях «Пирамида». Замысел ее возник в конце 1930-х гг., явившись реакцией на угрозу репрессий в связи с постановкой пьесы «Метель», «когда вдруг потянуло отдохнуть от судьбы», уйти в творческое подполье, где предстояло писать хоть и «в пустоту», но зато без оглядки на цензуру. В просветах от растянувшейся на десятилетия тайной работы над романом писателю еще на многое хватило сил — и на новую редакцию «Вора», и на высокого класса публицистику в годы войны, и на появившуюся тогда же повесть «Взятие Великошумска», и даже на создание такого монументального, скорее всего самого известного читателю произведения, как «Русский лес», но уже ничто не могло остановить заболевания главной творческой идеей, ощущаемой как «задание неба». «Другие темы свили гнезда в башке моей, — признается он в самый разгар переделки „Вора“, — роятся, снося перышки, щепки, чугунные балки, разный необходимый инвентарь... Да и детки уж давно проклюнулись, птенцы! Они меня расклевывают изнутри...»³⁰ В результате то, что в других произведениях уходило в подтекст, оказалось защищено броней аллюзий и реминисценций, в «Пирамиде» вырвалось на свободу, «проклюнулось», предстало и в открыто отрефлексированном автором определении «неосуществимой темы размером с небо»³¹, и способе ее разрешения — «библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени» (2, 245), и конечной художественной цели — «уточнить трагедийную подоплеку и космические циклы большого бытия, служившие ориентирами нашего исторического местопребывания...» (1, 7).

При таком понимании темы, авторского задания, выбора художественных средств соотносённость с притчевым мироощущением обретает характер творческой неизбежности. Догадка героя романа «Вор» писателя Фирсова о жизнеосмысляющей роли притчи о первородном грехе приобретает в «Пирамиде» характер сквозного мотива. Но если этот мотив диффузно растворен во всей повествовательной атмосфере

³⁰ Письма Леонида Леонова В.А. Ковалеву // Из творческого наследия русских писателей XX века. СПб.: Наука, 1995. С. 444.

³¹ *Леонов Л.* Пирамида. Роман-наваждение в трех частях: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 7. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страниц в скобках.

романа и важен прежде всего в процессе текстообразования, то в качестве сюжетообразующего фактора главенствующая роль принадлежит притчевому мотиву блудного сына.

В основу романного сюжета «Пирамиды» положен «семейный вопрос», для советской действительности 1930-х гг. не менее важный, чем «квартирный», и свое сюжетное воплощение мотив блудного сына обретает в связи с изображением жизненных судеб членов семейства о. Матвея Лоскутова, представ в такой типичной для русской литературы модификации, как «отцы и дети». В довершение всех несчастий и напастей, обрушившихся на обитателей старофедосеевского погоста, беда подстерегает верующего батюшку и в семейном кругу. Среди троих детей о. Матвея «возлюбленный первенец» Вадим «все чаще проявлял непримиримый критицизм в отношении сложившихся в семье не только политических устоев» (2, 26). Именно в Вадиме кроется «причина возникающего у Лоскутова виноватого зияющего молчания, едва кто помянет про сибирские снега, блудных сынов, про долгую разлуку» (2, 26). Итак, семейный конфликт обозначен открытым текстом: Вадим — блудный сын, и в дальнейшем вся сюжетная линия этого героя предстает как актуализированная интерпретация древнего мотива, развиваясь в постоянном соотношении с содержанием и смыслом евангельской притчи. А поскольку социальное пространство 1930-х гг. предстает чудовищно искривленным и искаженным, во многом попросту «вывернутым наизнанку», то существенным образом трансформируется и мотив блудного сына, выявляясь в разнообразии инверсированных форм.

Блудный сын по определению, Вадим дважды возвращается в родительский дом: первый раз в предчувствии ареста, второй — уже «из тех запредельных краев», откуда не случалось еще отпускать домой на побывку, но в возвращениях этих нет духовного начала, отсутствует смысл покаяния. Не для того приходит он, чтоб «повиниться в крахе своем и погорельщине» (2, 271), а гонят его по земле душевная неприкаянность и покинутость. Даже убедившись в ложности новой веры и противочеловечности сталинских способов переустройства мира, он не в состоянии вернуться к Богу, перестать быть атеистом и материалистом: «...во всяком случае, — замечает автор, — если бы же имел некоторые основания изменить взгляд на вещи... он не давал родителям повода для обратного заключения» (2, 275). Более того, родители сами не в состоянии избавиться от вины перед своими детьми, которых обрекли на жизнь в столь неразумном, фантазмагорическом, нечеловеческом мире: «Впору на колени перед вами стать!» — с чувством величайшей горечи за непредвиденную судьбу детей восклицает Прасковья Андреевна.

Не случайно Леонов неоднократно возвращается к этой существенной детали притчи о блудном сыне: «блудных сыновей принято изображать на коленях» (2, 451), однако в сцене первого появления Вадима дома на коленях перед ним оказалась мать, а в сцене второго — отец! В первом случае «Вадим глядел сверху... на круглую спину припавшей на колено матери» (2, 270), зашнуровывавшей подаренные ему ботинки, а в другом случае в этой позе «на коленях» тоже не было никакой преднамеренности, просто о. Матвей, шаря в темноте, отыскивая закатившуюся склянку, внезапно различил за спиной у себя, в углу неподвижную фигуру и, весь облившись испариной, догадался: Вадим! «В таких случаях не старику, а ему, блудному сыну, полагалось бы стоять сейчас на коленях перед ним, произнося всякие жалкие слова. Однако неведомый гость ночной молчал, закрыв вглухую лицо руками, — только испытующий глазок жутко присматривал вниз за стариком, как раскорякою тормозится тот перед ним, не в силах подняться с полу» (2, 484).

По мере повествования понятие блудного сына расширяет свои границы от смысла, вложенного в евангельскую притчу, до учета содержания и других «старинных формул», в частности, и тех моделей человеческого поведения, когда сыновья оппозиция приводит к гибели, о чем свидетельствует позднее найденное в бумагах Вадима «стихотворение *Икар* с чисто провидческим посвящением самому себе» (2, 45), или когда *уход из дома* не предполагает *возвращения домой*: «Выскачившему с крыльца в ночь и стужу да еще с непокрытой головой Вадиму оставалось только прах отчего дома с ног отрясти — по старинной формуле, исключаяющей саму мысль о возвращении» (2, 72).

В бесконечных раздумьях о. Матвея о взаимоотношениях человека с Богом — и убежденного, что «только неписанным законом духа живы были люди на земле» (2, 32), и сомневающегося, «хватит ли крылатости у нового тезиса по упразднению христианства удержат человечество в полете хотя бы на прежней, незначительной высоте» (2, 33), и упрекающего своих соотечественников в непродуманной поспешности раскрепощения от тысячелетних заветов: «Экой корабль тысячелетний с места стронули, а еще дедами сказано — *среди моря не отдыхают*» (2, 37) — понятие блудного сына распространяется на весь род людской, предавший Отца небесного ради благ телесных, временных, иллюзорных: «За все по совокупности спаси Господи народ мой...» (2, 37).

Неспособность человека к покаянию, сопровождаемая ростом амбициозных намерений по-своему перестроить земной мир в соответствии в формулой прогресса «вперед и выше», переведена в «Пирамиде» в план Апокалипсиса. Апокалиптические картины, пронизанные притчевым светом, составляют основное содержание вводных конструкций

«последней книги» Л. Леонова, приняв на себя основной вес ее семантико-эстетического содержания и способствуя преобразению романного нарратива в философское повествование о конечных судьбах человечества³², что позволяет к многочисленным определениям жанровой сути «Пирамиды» как романа-гнозиса, романа-наследия, романа-антиутопии и т.д. с неопровержимым основанием присоединить и еще одно: «Пирамида» — роман-притча.

³² См.: Якимова Л.П. Вставное повествование в романе «Пирамида» как фактор трансформации жанровой формы // Вводный эпизод как структурный элемент... С. 216–248.