

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В.П.Скобелев

ПОЭТИКА
РУССКОГО РОМАНА
1920-1930-х годов

Очерки истории и теории жанра

Изд-во «Самарский университет»
2001

ББК 83. 3Р7

С 44

УДК 8.04

Скобелев В.П. Поэтика русского романа 1920-1930-х годов: Очерки истории и теории жанра. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – 152 с.

ISBN 5-86465-200-8

Предлагаемая читателю новая книга профессора Владислава Петровича Скобелева состоит из монографических очерков, которые в совокупности представляют собой попытку охарактеризовать художественное развитие русского романа, создававшегося и развивавшегося в 1920-е – 1930-е гг. на территории СССР. Книга открывается очерком, дающим общую характеристику романа как жанра, а последующие очерки представляют собой проекцию на романы 1920-1930-х годов исходных теоретических положений, с тем, чтобы выявить историческую поэтику жанра применительно к данному времени и месту.

ББК 83. 3Р7

УДК 8.04

Рецензент зав кафедрой истории русской литературы XX в.

МГУ д-р филол. наук, проф. Б.С.Бугров

Научный редактор д-р филол. наук, проф. С.А.Голубков

Автор благодарит НПК «Генезис знаний» и руководителя компании канд. техн. наук П.О.Скобелева за помощь в издании книги.

ISBN 5-86465-200-8

© Скобелев В.П., 2001

© Издательство «Самарский университет», 2001

СОДЕРЖАНИЕ

Что такое роман?	4
Поэтика романа Вс. Иванова «Голубые пески» (журнальный вариант)	24
«Голый год» Б.Пильняка и «Пролетарий» Н.Степного (к изучению поэтики русского романа первых послереволюционных лет)	57
«Соть» Л.Леонова и «Волга впадает в Каспийское море» Б.Пильняка (к типологии русского советского романа на рубеже 20-30-х годов)	80
Роман А.Н.Толстого «Эмигранты». (из наблюдений над поэтикой)	108
Роман «Счастливая Москва» (к проблеме интертекстуальности в творчестве Андрея Платонова)	119
Библиография. Работы В.П.Скобелева по проблеме «Роман как жанровая структура»	149

ЧТО ТАКОЕ РОМАН?

Роман, имея в качестве почвы «прозаически упорядоченную действительность» (Гегель), в своем возникновении и развитии предполагает, несет в себе по меньшей мере три особенности, следствием которых являются все остальные. Каковы же эти три ведущих признака?

1. Отказ от «эпического» мирозерцания, которое проявляется с наибольшей полнотой в архаико-мифологическом эпосе.

2. «Частное» («приватное») видение мира, предполагающее отказ от универсальной «тождественности общего и личного начал» (С.Г.Бочаров) и вырастающее на основе отказа от «эпического» мирозерцания.

3. Стремление выявить закономерности непосредственно наблюдаемой «неготовой действительности» как некоего универсума, как «всей» действительности (эта действительность выступает как «неготовая» именно на фоне замкнутой в мифологическом мирозерцании «эпической» действительности).

Как видим, второй и третий признаки романа – это уже следствие отказа от «эпического» мирозерцания, отказа, который приобретает сущностно значимый облик диалектического преодоления. Перед нами именно преодоление: роман на каждом этапе своего развития, в каждой клеточке своего существования помнит о своем первоисточнике, о своем родстве с древним эпосом. Незамутненная, еще ничем не осложненная цельность (не целостность, а именно цельность) патриархального, с нашей нынешней точки зрения, упрощенного бытия составляет, как известно, основу архаико-мифологического эпоса. И только роман знает, что желанная простота невозвратима. Знает и все-таки оглядывается на свое жанровое прошлое, на своих прародителей. «Эпос предваряет роман. Миф предваряет эпос»¹. Эта «связь времен», осуществляемая в эстетическом сознании на уровне (в слое) жанрового мышления, весьма существенна, однако дело к ней не сводится.

¹ Шкловский Виктор. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1974. – Т. 3. – С. 751.

Не менее важно и то, что и роман не может вернуться в эпос...»¹. Не может уже по одному дому, что в основе его лежит, как уже сказано, прозаически упорядоченная действительность, представляющая как сложность и расщепленность бытия – такая сложность и расщепленность, при которой не остается места для патриархальной простоты отношений. Тяготение к роману у разных народов, расположенных в таких культурных регионах, которые между собой долгое время или вообще не соприкасались, или соприкасались мало, говорит о том, что возникновение романа – закономерный этап становления и развития эпического (в родовом, а не видовом, жанровом смысле) сознания.

Можно было считать, как это и делал Гегель, что «прозаически упорядоченная» действительность – это буржуазная действительность, в которой нет места героике. Можно было думать и по-другому – исходить из того, что эта действительность несет в себе высокий идеал, ориентированный на будущее и в этом смысле соревнующийся с идеалом архаико-мифологического или анагогического эпоса. Это значит, что роман эквивалентен эпическим жанрам прошлого, «большой форме» как архаической древности, так и средневековья, эквивалентен в самостоятельном существовании, которое отражает новое, на долгий ряд столетий растянувшееся состояние бытия.

Именно поэтому В.Г.Белинский настаивал на том, что «эпопея нашего времени есть роман» и, соответственно, что «...роман ничем не ниже эпической поэмы и как художественное произведение»². Более того, Белинский считал, что сравнительно с большими эпическими формами минувших эпох роман занимается принципиально иной действительностью: «...здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни», а это значит: «роман может брать жизнь в ее положительной действительности, в ее настоящем состоянии»³.

Жизнь, взятая «...в ее настоящем состоянии», – это такая действительность, о которой никто заранее не может сказать что-то хоть сколько-нибудь определенное. Действительность здесь творится заново, на наших глазах. В отличие от больших эпических жанров прошлого «роман с самого начала строился не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой

¹ Шкловский Виктор. Указ. соч. – С. 751.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – М., 1954. – Т. 5. – С. 39, 40.

³ Там же. Критик, таким образом, доказывал «...историческую закономерность возникновения формы романа как критического эпоса современной жизни» (Фридлендер Г. Белинский как теоретик литературы // Литературное наследство. – № 56: В.Г.Белинский. – Т. I. – М.; Л., 1948. – С.274).

современностью»¹. Если архаико-мифологический и анагогический средневековый эпос исходил из тех ценностей, которые уже созданы и признаются таковыми в целых коллективах, в племенных и национальных сообществах, то роман предлагает нам систему таких ценностей, которые только еще создаются. В пределах этой системы каждому романисту предстоит доказать, что провозглашаемые автором ценности и в самом деле являются ценностями. Именно поэтому, как писал Дж. Конрад, «поистине каждый романист должен начать с создания своего мира...»²

Созидать «свой мир» как действительность, которая предстает «...в ее настоящем состоянии» (Белинский), – это значит доказать, что изображаемое имело место. Тут-то и открывается простор для вымысла по принципу: это могло быть. Та публика, которая составляет романную аудиторию, изначально предполагает по предварительному допущению, что воссоздаваемое в романе могло быть, а уж потом, в процессе восприятия, решает, верить романисту или не верить. Иное дело в архаико-мифологическом и анагогическом средневековом эпосе: здесь и автор, и его аудитория сходятся в изначальной уверенности в том, что изображаемое не могло быть, а в самом деле было. Если в романе структурной первоосновой движущейся, становящейся сюжетно-композиционной целостности выступают «могло быть», «допускаю, что это было», «поддаюсь иллюзии, будто изображаемое имело место в жизни», то в архаико-мифологическом и средневековом анагогическом эпосе большой формы структурной первоосновой сюжета является всеобщая уверенность в абсолютной достоверности происходящего. Связано это с разными типами эпического прошлого.

Конечно, эпос как род возникает именно в роли хранителя человеческой памяти. Сказано же: «Прошлое – стена, к которой можно прислониться, глядя в пустоту, в будущее»³. В архаическом и анагогическом эпосе прошлое предстает как мифологическое, «абсолютное прошлое», по выражению М.Бахтина. Между тем в романе прошлое максимально приближено к настоящему. Родовое эпическое прошлое не становится здесь «абсолютным прошлым». Роман не может войти в зону «абсолютного прошлого» и именно поэтому не может слиться с архаическим и анагогическим эпосом, хотя «...этого мучительно хочет»⁴.

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1970. С. 481.

² The theory of the novel, Ed. by Ph. Sfevick. – New York, 1967. – P.29.

³ Гельдерод Мишель. Театр. – М., 1983. – С. 631.

⁴ Шкловский Виктор. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. – С. 751.

Неодолимым препятствием на пути этого стремления является романский вариант художественного времени. Именно на новом ощущении и понимании времени как раз и зиждется отмеченная Белинским особенность: «...на стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи...»¹. Активное включение в сферу романа «частных» интересов как раз и было связано с тем, что роман «...с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени»².

«Частная жизнь», таким образом, предстает и как выражение «прозаически, упорядоченной» действительности, и «неготовой действительности», и «нового ощущения времени». В художественной литературе появилось время не как общее достояние, а как время одного героя и принадлежащей именно ему и никому другому судьбы. Именно это принадлежащее «частному» человеку время делает сферу романа «несравненно обширнее», если вспомнить только что процитированные слова Белинского.

Давно уже замечено, что литературный характер появляется постольку, поскольку люди фиксируют его присутствие в реальной жизни. Аналогичным образом романная «приватность» (как и вообще роман) неразрывно связана с обособлением личности в обществе, с относительной автономизацией человеческой «самости». С этой точки зрения «приватность» – один из основополагающих признаков и принципов романа как типа художественного мышления – наряду с интересом к «прозаически упорядоченной» действительности как «неготовой действительности» и с «новым ощущением времени». Романная «приватность» – это особая форма художественного осознания связи человека с окружающим его миром.

«Частная» жизнь в романе неотделима от личности, постепенно обособляющейся в процессе социального и нравственно-психологического развития. Человек все больше начинает ощущать собственную «самость», свою не только связанность с окружающей жизнью (это было и в условиях «эпического» состояния мира), но и свое самостоятельное по отношению к окружающей жизни существование. Роман начинается, когда человек идет через ощущение собственной «самости» к чувству личности. Здесь, по сути дела, коренится представление о «частной» жизни, а значит, и роман как «эпос частной жизни».

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – Т. 5. – С.40–41.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – С.481.

В итоге «приватны» не только романый герой, но и авторское видение, и читательское подключение к этому видению. Без проблемы личности и без самостояния личности – той самой, которая, по словам Голядкина в повести Ф.Достоевского «Двойник», стремится быть «в своем праве», – романа нет. Важно при этом напомнить, что стремление быть «в своем праве» потому о себе и заявляет, что это право надо так или иначе выявлять или даже отстаивать по отношению к окружающей действительности. Проблема бытия личности должна быть одинаково насущной для всех троих: для «концепированного автора», героя, читателя, то есть все трое должны находиться на одном ценностном уровне «приватного» отношения к жизни¹. При этом «приватный» ценностный уровень утверждает себя по отношению к окружающей действительности – к персонажам и обстоятельствам.

Понятно, почему Белинский в современной ему романистике с таким интересом относился к романам Ф.Купера и В.Скотта, высоко их оценивая: в книгах обоих авторов для критика с чрезвычайной наглядностью совмещались широта и героика, какие можно увидеть в творениях древнего эпоса, с полнотой внимания не вообще к человеку (это было и в древнем эпосе), а к человеку именно «частному», чьи отношения с окружающим миром отмечены диалектической неоднозначностью. Именно в условиях этой неоднозначности герой романа, по точному наблюдению Бахтина, «...или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»². Это значит, что роман применительно к своему герою отвечает на два насущных вопроса: 1) хочет ли этот человек быть заодно с окружающей его жизнью? и 2) может ли?

Таким образом, романная «приватность» появляется и начинает влиять на литературу тогда, когда в эстетическом сознании, в слоях художественного мышления складывается представление о том, что человек, с одной стороны, замкнут, даже подчас сознательно отъединяется от окружающих в своих личных интересах, а с другой стороны, он не уходит и не может уйти от окружающей жизни, испытывая ту или иную степень ее влияния.

Тем самым утверждался не только новый тип, новый вариант литературного героя, но и новый тип поведения, видения, мироотноше-

¹ Это и объясняет сущность романа применительно к читательскому восприятию: «Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немомго восприятия, то есть к чтению» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – С. 448); чтение романа представляет собой «...интимный разговор с читателем наедине» (Славин. Л. И. Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. – М., 1934. – С. 476).

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1990. – С. 479.

ния. «Приватность» становилась универсальным принципом. Поэтому не зря Белинский, размышляя о романе, сосредоточивался не на его герое, а на отношениях этого героя с действительностью: «Для романа... жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все ее отношения к народной жизни для романа – богатый предмет»¹. Романная действительность оказывается «неготовой современностью» в значительной мере благодаря активности «частного» героя, предполагающей, как уже говорилось, активность «частного» взгляда автора и читателя: роман, таким образом, – это «...прежде всего повествование о частном мире в частном тоне»². Возникающая в таких условиях универсальная «приватность» создает новые отношения человека и действительности.

Показательны с этой точки зрения наблюдения и выводы В.Б.Шкловского. Изучая старый роман, соотнося его с романом XIX-XX веков («психологическим романом»), исследователь пришел к выводу, что «герой старого романа – это герой не на своем месте, герой одного общества, попавший в другое общество», что «для психологического романа основное – это человек не на своем месте»³. Принцип человека «не на своем месте» сохраняет, таким образом, устойчивость. Его можно считать одним из типологических признаков романной структуры: и в новом для себя положении, и в прежнем своем состоянии, то есть будучи в пределах породившего героя общества, герой в каких-то сущностных показателях оказывается этому обществу чужим. Тому причина – «приватность», наличие обязательных «частных» интересов. Они-то и порождают в романе несовпадение между обществом и героем.

Более того. Даже в тех случаях, когда романый герой слит с общей жизнью, выражает по многим показателям ее сущностно значимые особенности, он все равно оказывается «не на своем месте». Таков Григорий Мелехов в «Тихом Доне»: казак, исконный земледелец, любящий крестьянский труд на пашне, стремящийся вернуться к этому труду, он так и остается оторванным от земли, живет в трагической отъединенности. Фадеевского Левинсона («Разгром») человеком «не на своем месте» делает и семейная жизнь, тщательно укрываемая им от естественного любопытства окружающих (даже из ближайшего окружения), и своеобразный «комплекс неполноценности» из-за своего малого роста, внешней невзрачности (не зря Левинсон любит представителей массовой жизни – Мо-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. 5 – С. 41.

² Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Fünfzehnte Auflage. – Bern und München, 1971 – S. 360.

³ Шкловский Виктор. Собр. соч.: В 3 т. – Т.3. – С. 571; Шкловский В. Преступление элигона («Преступление Мартына»). Роман Бахметьева. Изд. ЗИФ) // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф.Чужака – М., 1929. – С.131.

розкой и Метелищей, в которых есть красота и статья: как раз то, чего недостает Левинсону). И здесь, как видим, жестко заявляет о себе принцип приватной отъединенности героя по отношению к общей жизни.

Именно эта особенность заставляет героя двигаться по своим, только ему принадлежащим маршрутам. Эти маршруты никому, в том числе и романному герою, не известны. Они принципиально непредсказуемы. Герой романа постоянно меняется. «Неготовая действительность» «приватного» взгляда на мир всего нагляднее проявляется именно в судьбе романного героя. В условиях этих постоянных перемен и универсальной «приватности», разлитой в романе, пропитавшей его, ставшей его изначально заданной сущностью, нет места для нормативности в трактовке героя, которая характерна для древнего эпоса и которая время от времени сопутствует литературному развитию. Романый герой постоянно меняется, он тот и не тот. Это и объясняет, почему романый герой, даже созданный в эпоху нормативной эстетики (например «Принцесса Клевская» М.М. де Лафайет), все время оказывается около некоей пограничной черты, не позволяя читателю сосредоточиться ни на односторонне отрицательном, ни на односторонне положительном отношении.

Романый герой в силу присущего ему постоянного стремления к изменчивости протестует против нормативности, а значит, заданности. И насколько невозможно, чтобы в центре древнего эпоса оказался Терсит, Соловей-Разбойник или Ганелон, настолько же допустимо и естественно, что романый сюжет ведут далеко не безупречные Ласарильо, Молль Флендерс, Манон Леско, Жорж Дюруа, Иудушка Голылев, Клим Самгин.

Индивидуальное развитие героя как развитие «частной» жизни отдельного человека предполагает неясность перспективы, непроясненность пути, непредсказанность маршрута. Соответственно неясны и ценности, которые герой выработает, которыми он овладеет: «Сила и жизненная прочность романного искусства связана с тем, что роман не создает эти ценности в качестве готовых, он художественно вырабатывает их из материи противоречивого бытия романного, героя...»¹. Созидание этих ценностей, неразрывно связанное с судьбой романного героя, создающее сюжет этого героя, предстает как процесс, и чем более полным является впечатление от этого процесса, тем более впечатляющей оказывается картина мира, в данном романе воссозданная.

Будучи относительно автономным по отношению к романной действительности, герой погружен в нее, связан с ней, влияет на нее и зависит от нее (не зря, как мы помним, Белинский писал про участь человека, которая рассматривается им как «все ее отношения к народ-

¹ Рымарь Н. Т. Поэтика романа. – Куйбышев, 1990. – С. 134.

ной жизни)). «Самость» «приватной» жизни романного героя делает эту жизнь мерилом и показателем общего бытия.

Общая жизнь, смоделированная в романе, – прежде всего социальная (в широком смысле слова – с учетом того, что нравственно-психологические и национально-исторические связи здесь тоже социально обусловлены). Именно в многообразии социальных связей постигается романый герой, именно его «приватная» активность открывает, обнаруживает эти связи. Словом, социальная практика романного героя – это устойчивый ориентир и путь к постижению человека и его окружения, связанных с ним, формирующих его и формируемых им обстоятельств: «Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющею основою всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. Герой приобщается к сюжету как воплощенный и строго локализованный в жизни человек, в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей»¹.

Разумеется, человек в романе, создавая социальные и нравственно-психологические связи и включаясь в них, вместе с тем вступает также и в контакт с природой, следовательно, обнаруживает биологическую сторону своего человеческого существования: «Разнообразие природных и социально-формирующих, в том числе социально-деформирующих связей, неисчерпаемое богатство общественного и биологически заданного – всем этим занимается роман»². С этой точки зрения нельзя не согласиться с В.Дибелиусом, который писал: «...в романе нашли место и глубокий психологический анализ, и тончайшие эстетические построения, и обсуждения всевозможных религиозных, философских, даже политических и социально-экономических вопросов современности, все вообще, что интересует и волнует современное человечество»³.

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 1963. – С. 139.

² Корман Б. О. Лирика и реализм. – Иркутск, 1986. – С. 21.

³ Дибелиус В. Морфология романа // Проблемы литературной формы: Сб. переводов / Под ред. и с предисл. В.Жирмунского. – Л., 1926. – С. 107. Еще Н.С.Лесков указывал на то, что романист «...должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики» {Лесков Н. С. Собр соч.: В 11-ти т. – М., 1958. – Т.10. – С.450}. Итальянский писатель XX века Гуидо Морселли считал, что «...в романе может быть все что угодно, включая теологию» (Цит. по: Кин Цецилия. Итальянские мозаики: Статьи об итальянской литературе 70-х годов. – М., 1980. – С.10). «Сфера ума и сердца, чувственного и рационального, возвышенного и низменного в бесконечной гамме переходов между ними – все это подвластно роману» (Ершов Л. Ф. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., 1967 – С.5).

Универсализм охвата связан с исходной установкой на то, чтобы воссоздать в модели мира «всю» действительность сразу – точнее говоря, создать некий художественный эквивалент всей действительности, создать у читателя ощущение того, что перед ним воссоздается движение всей жизни сразу. С этой точки зрения «...образ действительности в романе носит всегда «представительный» характер: «Структура романа всегда организует весь предметный план произведения: пространственно-временные «реалии», систему характеров, обстоятельств. – преобразая их в символ всего «человеческого мира»¹.

Разумеется, «вся» действительность возникла и в архаическом, и в аналогическом средневековом эпосе: «весь» мир – от небожителей до Терсита – при изображении Троянской войны в «Илиаде», война «всех» франков против нехристей в «Песни о Роланде», заинтересованность «всей» Руси в благополучном исходе похода Игоря и Всеволода в «Слове о полку Игореве». Однако здесь связь человека и «всего» мира прямая, на переднем плане здесь не «весь» человек, а «все» сообщество, а человек здесь – органическая и неотъемлемая его часть, причем он неотделим от общества в самом непосредственном смысле этого слова.

Иное дело роман. Здесь, как давно уж замечено, «предмет художественного познания... не человек сам по себе, не общество как таковое – это всегда отношение между человеком (личностью или группой людей) и миром (обществом, классом, социальной действительностью, социально-исторической ситуацией и т. п.)»². В архаическом и средневековом эпосе действуют в наглядном единении и «весь» народ как коллективный персонаж, и отдельные герои как метонимическое воплощение «всего» народа, стремящиеся стать «эпическим каждым» (И.В.Шталь)³. Между тем в романе существенно не «все» общество, а именно соотношение «всего» человека и «всего» общества, в совокупности образующее романый мир. Единение «частного» человека как «всего» человека и общей жизни как «всей» жизни происходит независимо от того, принимает герой непосредственное участие в общественной жизни или нет.

Главное здесь то, что «частная» судьба романного героя оказывается детерминированной как внутренними законами психологического

¹ Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности / Научные труды Свердловского гос. пед. ин-та: Сб. 280. Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX-XX вв.). – Вып. 2. Республиканский сборник. – Свердловск, 1976. – С. 17.

² Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945 годов: (Эволюция жанра): Учебное пособие по спецкурсу. – Пермь, 1975. – С. 8-9.

³ Об эпических «всех» и эпическом «каждом» см.: Шталь И.В. Художественный мир гомеровского эпоса. – М., 1983. – С. 73-76.

развития, так и внешними по отношению к этому герою закономерностями социальной действительности. Фредерик Моро в романе Г. Флобера «Воспитание чувств» оказывается свидетелем и даже в какой-то степени соучастником революционных событий во Франции, как и тургеневский Дмитрий Рудин. Эмма Бовари живет в кругу сугубо личных интересов. Евгений Базаров в своих идейных конфронтациях не выходит за пределы узкого семейного круга дома Кирсановых, дома Одинцовой и родительского дома (круг Ситникова и Кукшиной – не в счет). При этом и Базаров, и Рудин в своих романских судьбах рассматриваются лишь со стороны личной жизни, то есть «частной» судьбы. Все дело в том, что «частное» и общее смотрятся друг в друга, друг друга проясняют и раскрывают.

Это – XIX век. В нашем столетии «частный» человек погружается в общую жизнь на глазах читателя. («Тихий Дон», «Доктор Живаго») – это один полюс. Другой полюс: «частный» человек замыкается в своем «я», на глазах читателя с эпической демонстративностью обособляется от общей жизни, ее политических страстей, социальных конфликтов («Назову себя Гантенбайн» и «Homo Faber» Макса Фриша). Однако такая поляризация принципов романного построения вряд ли что меняет в самих первоосновах «романного мышления»: общее и «частное» и здесь бросают отсвет друг на друга, друг друга пронизывают независимо от степени эпической наглядности в изображении того общего и того «частного».

Система преломлений и опосредований во взаимоотношении обеих этих сил, организующих роман как целостность, не позволяет ни общей жизни выразить «всю» действительность (и тем уравниваться с древним эпосом), ни «частному» человеку стать выражением «всей» действительности (и тем уравниваться с лирическим родом). Роман преодолевает изоляционизм и замкнутость этих сил, устраняет ее и тем самым приближает «...наше творчество одиноких и своеобразных художников к типу всенародного искусства»¹. Роман, следовательно, постольку роман, поскольку в нем «...жизнь и судьбы»². Причем это непременно «вся» жизнь и «все» судьбы, то есть полнота связей, образующих единство как общества с отдельным человеком, так и отдельного человека с обществом.

Если лирика по своей родовой природе – это повествование об одном событии-переживании, если драма как род сосредоточивается на узловых, поворотных моментах бытия, то в рамках эпоса как рода

¹ Иванов Вячеслав. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. – С. 10.

² Гусев Вя. Отступления в толщу. Из дневника современного литератора // Октябрь. – 1987. – № 9. – С. 197.

стремление повествователя останавливаться «на каждом шагу» (Фр. Шеллинг) получает наиболее законченное выражение именно в романе. Именно роман в своем стремлении создавать у читателя иллюзию равенности изображаемого мира всей эмпирической жизни сразу оказывается всего ближе нашему повседневному восприятию этой жизни.

Исходная структурная установка на моделирование жизни как потока, воссоздание ее в художественной модели именно как «всей» жизни сразу заставляет нас предъявлять роману особые требования. Стремясь им соответствовать, роман создает для героев и обстоятельств максимально благоприятные условия широты и свободы самодвижения. Не зря Новалис говорил о том, что «роман есть жизнь, принявшая форму книги»¹. И понятно, почему А.Пушкин в письме к А.Бестужеву-Марлинскому (1825) заостренно сформулировал: «Роман требует болтовни; высказывай все начисто»². «Все начисто» в ходе «болтовни» – это и есть, говоря словами Г.Лукача, «впечатление целостности общественного процесса развития», «ощущение полноты, полноты бесконечной и неисчерпаемой» – как следствие, результат, читательский итог³.

«Все начисто» в качестве единства «частного» и общего позволяет понять разноречие позиций Шеллинга и Гегеля в подходе к роману. Шеллинг, утверждая, что «роман должен быть зеркалом общего хода человеческих дел и жизни, а потому не может быть частной картиной нравов, в которой мы никогда не выйдем за пределы узкого горизонта социальных отношений...»⁴. Гегель, как мы помним, напротив, считал роман именно «буржуазной эпопеей» («bürgerliche Epopöe»). Сформулированная Гегелем «приватность» выступает в романе как проявление, осуществление общего (субстанционального). По сути дела, Шеллинг и Гегель идут к определению романного универсума, романного «всего» с разных сторон: один – от «общего хода человеческой жизни» в ее художественном выражении, то есть от ядра, от органического центра; другой – от «приватной» оболочки, которая является целостной художественной формой – только она и позволяет в романе выйти к «общему ходу человеческой жизни». Таким образом, «общий ход человеческой жизни» (Шеллинг) открывает нам «всю» действительность в облике «буржуазной эпопеи» (Гегель).

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 100.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.; Л., 1949. Т. 10. – С. 147.

³ См. об этом: Лукач Г. Исторический роман, и историческая драма // Литературный критик. – 1937. – № 12. – С. 118–119.

⁴ Шеллинг Фр. В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 385. (См. об этом: Гуляев Н. А., Карташова И. В. Роль романтизма в формировании критического реализма // Русская литература. – 1980. – № 3. – С. 125).

Показательно, что Пушкин, младший современник Гегеля и Шеллинга, предложил следующее определение: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»¹. «В наше время» – это эпоха, когда формируется историзм как принадлежность художественного мышления. Роман шел к этому историзму, опираясь на интерес ко «всей» действительности, раскрывая понимание социального состояния мира. Роман шел к историзму, подчиняясь структурным нормам широты и объемности в раскрытии социальной, а через нее и антропологически-природной человеческой сущности и деятельности. Историзм художественного мышления еще не был выработан романом, а исторические романы уже создавались на основе совмещения, соотнесения «частной» судьбы и исторической жизни, изображение которой выступало как претензия на исходную, изначально заданную достоверность. Исторический роман с самых первых своих шагов строился на совмещении «приватного» героя, «приватного» повествования, «приватного» читательского восприятия, то есть мира «выдуманного», и общей жизни как мира «невыдуманного», вызывающего всеобщее доверие именно своей достоверностью. Эта общая для всех достоверность, общее для всех знание есть не что иное, как современный миф. В историческом романе не вообще родовое эпическое прошлое, а исторически прошедшее время (художественный плюсквамперфект). Такая отстраненность, конечно, способствует развитию мифомышления в пределах именно исторического романа. По мере развития исторической науки, по мере формирования художественного историзма увеличивалась роль аналитического элемента, однако это не подрывало самые основы мифомышления в пределах исторического романа.

Входя в исторический роман, современное мифомышление сталкивается и совмещается с «приватным» сознанием, пронизывающим, как уже сказано, романное повествование (не зря некоторые исторические романы называются именами героев, в том числе и вымышленных). Таким образом, исторический роман – это поиск относительного равновесия между современным мифомышлением и современным же «приватным» сознанием. «Мучительное» стремление (В.Б.Шкловский) к архаическому и анагогическому эпосу в историческом романе проявляется, видимо, с большей активностью, чем в «обычном» романе, но при этом остается непоколебимым принцип: «Противоречие «человек-мир» дает роману жизнь, служит основой его конфликта, источником энергии в движении его сюжета»².

¹ Пушкин А. С. Указ. соч. – Т. 7. – С. 102.

² Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918–1945 годов: (Эволюция жанра)... – С. 9.

Итак, «весь» человек и «весь» мир в романе. Это значит, что роман свободен и подвижен. Из всех других жанров он более других старается открыть читателю «всю» жизнь, точнее говоря – свою версию всей жизни. И чем активнее проявляется внешняя свобода в расположении составляющих роман компонентов, то есть чем больше подробностей, заимствованных из эмпирического бытия, входит в роман («как в жизни»), тем больше, тем настоятельней необходимость во внутренней организованности, внутренней целенаправленности, в некоем едином организующем принципе как принципе жанрово обозначенной структуры художественного мироотношения.

Романный размах эпического действия предполагает особый тип художественной условности: «Время и пространство в романе не таковы, как в реальной жизни. Даже в самом правдоподобном по видимости романе, который стремились воссоздать натуралисты, все подчинено известной художественной условности»¹. Основная – исходная – цель этой условности в том, чтобы преодолеть кажущуюся раздробленность и реальную разрозненность современной действительности, уравновесить писательское ощущение и понимание этой раздробленности неким организующим, синтезирующим принципом: «Романист видит перед собой разрозненность, но намерен воссоздать ее как целостность (целостность. – В. С.) И разрозненность эта – не кажущаяся, не фиктивная; и целостность – не вымышленная, не привнесена разумом, не подсказана только идеалом писателя. Но она не лежит на поверхности, а прячется в глубине, за спинами действующих на сцене лиц: их столкновения, даже их субъективный мир – ее зеркало»².

Следует напомнить, что за сто с лишним лет до Д.В.Затонского в том же направлении шла мысль Н.И.Надеждина, который задумывался над организующими принципами романной структуры. Для критика важно «...единство, требуемое существенными условиями романа»: роман не может достигнуть художественной высоты «...без органической связи, без электрического движения, которое есть основа жизни»³. Конечно, говоря о единстве как целостности, нельзя обойти знаменитый толстовский тезис о «единстве самобытного нравственного отношения к предмету»⁴. Однако тут же возникает вопрос о том, как авторское отношение реализуется в жанровой структуре романа.

Романное единство, роман как целостность обнаруживает себя, реализуется в системе диалогических отношений. Это и есть формообразующий принцип объединения разнородного материала, внешне

¹ Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. – М., 1978. – С. 43.

² Затонский Д. Искусство романа и XX век. – М., 1973. – С. 52.

³ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. – М., 1972. – С. 328.

⁴ Толстой Л.Н. Об искусстве. – М., 1958. – С. 108.

между собой не согласующихся компонентов (или, скажем, не всегда согласующихся компонентов) во внутренне организованное художественное единство. Как бы ни были глубоки и определены в романе противоречия человека и мира, все равно человек и мир друг без друга существовать не могут: один связан с другим, один объясняется через другой и обратно. И как бы ни был самостоятелен в «частных» интересах романый персонаж, его интересы так или иначе, но выражают общее. Без этого единства и взаимоотражения, взаимовыражения нет романа.

Однако говоря о диалогических отношениях как основе романной структуры, «романного мышления», надо сразу договориться о многозначности понятия «диалог в искусстве». Начать с того, что, по словам Гегеля, «любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком»¹. В этом плане диалогичны отношения между литературными течениями, направлениями, школами, отдельными творческими индивидуальностями. Все это, если говорить о художественной литературе, межтекстовые связи.

Что же касается романа, то его диалогизм – явление внутритекстового порядка. Как сказал М.М.Бахтин, здесь «объемлющий... диалог точек зрения»². Герои романа могут не встречаться друг с другом или встретиться один-единственный раз (как, например, Константин Левин и Анна Каренина), но между ними возникают диалогические отношения. Это – лишь один из вариантов диалогизма романной структуры, «романного мышления». Диалогизм здесь создается отношениями героя и «концептированного автора», героя и носителя повествовательной речи, носителя повествовательной речи и читателя как структурного элемента художественного текста.

Присущая любому роману атмосфера диалогичности (независимо от того, идет ли речь о полифоническом или монологическом романе – по Бахтину) увеличивает разрыв между субъектом речи и объектом эпического наблюдения, как раз и подталкивает аудиторию к иллюзии, будто все здесь совершается независимо от автора. Эта кажущаяся независимость персонажей от автора заставляет «концептированного автора» активизировать организующее, дисциплинирующее начало, должностное противостоять диалогическому разобщению. Взаимосоотнесение диалогических элементов может произойти только в единстве авторской воли, которая выступает не только как процесс, но и как итог. Сформулированное Л.Н.Толстым «единство самобытного нравственного отношения к предмету» – в романе становится общим

¹ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика: В 4 т. – М., 1968. – Т. I. – С. 273–274.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – С. 79.

художественным взглядом, отношением «концептированного автора», то есть авторской концепцией, столько же логико-аналитической, сколько и эмоционально-психологической. Именно поэтому, «...затевая ткань романа, он (писатель – В.С.) должен быть еще и мыслитель...»¹. Романист, будучи «еще и мыслителем», таким образом, предлагает читателю именно концепцию «всей» «прозаически упорядоченной» действительности. Это значит, что роман воссоздает «всю» действительность как постигаемое на глазах читателя бытие, движущееся во времени (а заодно и в пространстве): «И вот, когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман»². Однако необходимость реализуется в системе многоступенчатых опосредований, и чем дальше расположены эти ступени по отношению к фабульному центру, к ядру фабульной структуры, тем более активны сюжеты героев и сюжеты повествования, и соответственно фабула, даже если она активна, поступает в услужение к этим сюжетам (только в приключенческом романе фабула и сюжеты действуют, что называется, на равных). Диалогизм выступает как способ и форма реального объединения разнородного материала, как дисциплинирующее начало.

Словом, диалогизм романной структуры предполагает, что в ней должны совмещаться две противоположные по отношению друг к другу тенденции. С одной стороны, дробление, распространение, растекание. С другой стороны, устанавливаются связи между всеми клеточками и ответвлениями, возникшими как процесс и результат этого дробления, распространения, растекания. Можно, следовательно, сказать, что это двуединство вместе с универсальной «приватностью» именно и создают «прозаически упорядоченную» действительность, которая составляет эмпирическую и эстетическую первооснову романа как варианта художественного мышления.

Совмещаясь и соотносясь, две противоположные установки романного движения непосредственно моделируют диалектику жизненных – эмпирически сущих – отношений. И подобно тому как эмпирическая действительность приобретает законосообразный, значит, упорядоченный облик в свете разума, аналогичным образом «приватный» взгляд на мир, универсальность этого взгляда художественно преодолевает отчуждение, возникающее у романного героя по отношению к миру. В романе, таким образом, сосуществуют тяга к универсальности отчуждения и тяга к преодолению этого отчуждения на уровне художественной целостности. Она-то и одолевает, за ней остается последнее слово. По-романному «приватное» «я» вступает с «не я» в диалек-

¹ Лесков И. С. Собр. соч.: В 11 т. – М., 1958. – Т. 10. – С. 450.

² Тынянов Ю. Н. Автобиография // Юрий Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. – М., 1966. С. 20.

тически неоднозначные отношения отталкивания на уровне конфликтов и притяжения на уровне завершающей сюжетно-композиционной целостности как конечного единства.

Романные персонажи могут быть внутренне цельными, внутренне расщепленными – это не затрагивает структурных первооснов диалогической романной сущности. Отчуждение, расщепление, распыление и «частного» сознания, и внешнего по отношению к нему мира преодолевается полнотой «всего» романного бытия, реализуемого в сюжетно-композиционном единстве.

Полнота «всего» бытия в романной модели мира приводит к тому, что роман не знает одно событие (как рассказ) или заверченный цикл событий (как повесть). У романа событий много. Именно поэтому большая форма не полагает для себя никаких ограничений во времени и пространстве. Разумеется, здесь «объем пространства... у нескольких героев может совпадать»¹. Но не менее (если не более) важно и другое: он может и не совпадать.

Более того. Даже при совпадении объемов пространства время у каждого из романых персонажей свое, только ему принадлежащее («приватное»). Перемещаясь в пространстве или вообще не перемещаясь, романый персонаж, как улитка, носит на себе и с собой только ему принадлежащее время. Это как раз и активизирует тягу к увеличению объема сюжетно-композиционной организации. Именно поэтому «...его (романа – В.С.) объем, его рамы до бесконечности неопределенны...»: он, «...пленив не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения...»².

«Общность сочинения», выступая как активно выраженная в процессе художественного движения целостность жанровой концепции, реализует принцип экстенсивности романного построения. У нас уже шла речь об экстенсивности сюжетно-композиционной целостности романа при разграничении романа и рассказа как большой и малой жанровых форм внутри эпического рода³. Сейчас надлежит сосредоточиться на том, что экстенсивность – одно из прямых следствий диалогизма романной структуры вообще. Время непосредственного действия и фоновое время здесь все время тяготеют к расширению (в от-

¹ Подшивалова Е. А. О художественном хронотопе в романе Н.Г.Чернышевского «Что делать?» // Проблема автора в художественной литературе: Межвузовский сборник научных трудов. – Ижевск, 1983. – С. 63.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. I. – С. 271.

³ См.: Скобелев В. Слово далекое и близкое: Народ – герой – жанр. - Самара, - С. 165-169.

лично от рассказа как малой формы, где, как уже говорилось, время непосредственного действия героев тяготеет к сжатию, концентрации). В романе главное не то, куда персонажи идут, едут и чего они ожидают, а то, сколько времени они тратят на передвижение или ожидание («Обломов» – один из наглядных примеров). В результате роман как явление экстенсивной композиции строится на постепенном раскручивании сюжетной спирали, на расширении кругов этой спирали.

Однако экстенсивность в романе – это отнюдь не воля вольная. Неси она в себе только свободу распространения, только расширение кругов действия, произошла бы гибель жанра. Роман, выдвигая в качестве тезиса безграничность «всей» воссоздаваемой жизни, тут же выдвигает – на правах антитезиса, в качестве противовеса – систему композиционных ограничителей. Свобода обосновывается дисциплиной. «Безграничность» расползающихся в разные стороны «частных» судеб и общих социальных обстоятельств перекрывается установкой на организованность. Возникают скрепы, регулирующие связи персонажей и обстоятельств.

Романная «безграничность», экстенсивность романного построения регулируется, дисциплинируется, ограничивается уже знакомой нам «приватностью» романного бытия. «Частная» жизнь персонажей, сообщая роману свободу и широту распространения, вместе с тем создает особый тип связей: «частная жизнь» предстает в романе не сама по себе, а в единении с общим. Со своей стороны, романские контакты, открываясь именно в «общности сочинения» (Белинский), обнаруживают ограниченность «частной» жизни, частных судеб, делая их и равновеликими «всей» жизни, и вместе с тем частью ее. Именно поэтому «частная» жизнь отдельных персонажей пропускает через себя жизнь общую, сочетается с ней, выражает ее.

С этой точки зрения второстепенным является вопрос о принципах организации художественного времени романских героев, будь то роман «центробежный» или «центростремительный»¹. И там, где действуют параллельно несколько сюжетных линий («центробежный» роман), и там, где все сюжетные линии сводятся к одному герою и соответственно, к единому центру наблюдения («центростремительный» роман), верх берет

¹ «Классический роман был, условно говоря, «центробежным». Бальзак, или Диккенс, или Золя, или даже Голсуорси прежде всего расставляли действующих лиц по местам, затем давался сюжетный толчок – и медленно, последовательно начинала разворачиваться круговая панорама бытия, расширявшаяся с каждой страницей. В «центростремительном» же романе действие, как правило, сгущается и уплотняется, по виду укладываясь в несколько дней, а может даже часов. Оно не растекается – наоборот – сосредоточивается вокруг переломного, решающего момента, который переживает герой» (Затонский Д. Искусство романа и XX век. – М., 1973. – С.383-384).

все же экстенсивность романного времени, романной сюжетно-композиционной целостности, именно романной эпической наглядности. «Центростремительность», если и возникает в романе, выводит, в конечном счете, к той же экстенсивности, является формой ее воплощения, так сказать, от противного. Внешняя «центростремительность» не должна нас обманывать: это все та же экстенсивность, внутренне заданная «центробежность». Всякая фабульная концентрация романного действия вокруг одного героя, сведение сюжета повествования к одному субъекту эпического речеведения, даже к одному, решающему моменту его жизни, действуют в романе на правах внежанровой структуры, обнаруживают себя не на уровне стратегии, а на уровне тактики. Здесь, как и в любом романе, становление целостности осуществляется через непременно разъединение «приватных» судеб, через обязательное распространение, экстенсификацию времени отдельных героев, через систему опосредований, через все тот же романский диалогизм, предполагающий не столько прямое, сколько косвенное взаимосоотношение сюжетных компонентов. Здесь поэтому действуют те же «условия» романа вообще – «длительные диалоги, обширные описания, сложность фабулы...»¹.

Словом, важно, чтобы в романе действие шло от центра, от исходной точки к краям, вширь. Обратимся к роману Г.Белля «Глазами клоуна». Ганс Шнирр, вернувшись из гастрольной поездки, сначала забирается в ванну, затем разговаривает по телефону, принимает у себя дома отца, выбегает на улицу, пытаясь удержать любимую от отъезда. Все это занимает неполный день, несколько часов. Однако сюжетное время в целом постоянно выходит за пределы этих нескольких часов, хотя монополично властвует «психологическая точка зрения» главного героя: действие раздвигает рамки не столько в пространстве, сколько во времени: в дело вступает память героя и о конце войны, и о послевоенных буднях ФРГ. Но дело не только в этом: и Ганс Шнирр, и те, с кем он так или иначе связан, – каждый располагает своим, только ему принадлежащим временем и пространством. Это ведет к победе экстенсивности в сюжетно-композиционной целостности.

Именно торжество принципа экстенсивности и позволяет считать, что роман является «...эстетическим разрешением тех человеческих проблем, которые остаются неразрешенными в социально-исторической действительности»². Это значит, что фабульно «частные» судьбы тяготеют к относительной завершенности, между тем как сюжетно-композиционная целостность тяготеет к бесконечно-

¹ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. статей. – Л., 1924. – С. 153.

² Тамарченко Н. Д. К методологии исследования русского романа: (Природа и типы художественного целого) // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. – Кемерово, 1979. – С. 26.

сти — устремляется в незавершенное будущее. Таким образом, если противоречия действительности остаются неразрешенными, их художественное воплощение требует «открытого» финала.

Концовка для романа приобретает особое значение и составляет особую проблему. Логика драматургической и новеллистической фабулы (как и фабулы повести) уже сама по себе подталкивает к завершению, способствует ему. Между тем атмосфера романной диалогичности, экстенсивность движения во времени (и факультативно — в пространстве) затрудняет условия для того, чтобы действие, наконец, завершилось. «Даль свободного романа», о которой писал Пушкин, та обстановка, которая требует высказывать «все начисто», предполагает одно важнейшее условие: воплощенность романа именно как концепции бытия, как модели «всей» жизни.

Даже если в том или ином варианте завершается судьба героя (герой гибнет или исчерпывается какая-то часть его бытия), роман требует продолжения, поскольку продолжается та жизнь, эквивалентом которой роман выступает. В финале романа важна уже не столько судьба героя, сколько судьбы мира, устремленного в «жизнь бесконечную» (воспользуемся словами И. Тургенева, венчающими роман «Отцы и дети»). Именно поэтому в глубоком смысле роман вообще не имеет конца — и в этом ясно выражается внутренняя сущность жанра¹. Отсюда и встающие перед писателем технологические трудности в определении последней точки сюжета в романе².

¶ В романе конечна фабула и бесконечен сюжет. «Открытый» финал подчеркивает, маркирует этот особый вид сюжетной завершенности. Романная действительность движется в незавершенное будущее, и с ней ничего не может случиться — по контрасту с отдельной человеческой судьбой. Вместе с тем «открытый» финал зависит от «частной» человеческой судьбы, судьбы хрупкой, незащищенной. Дело именно в романном герое. Подвижность, непредсказанность и непредсказуемость романного героя (независимо от того или иного варианта фабульной завершенности) максимально соответствуют «открытому» финалу, сообщают художественную целостность роману. Внутреннее единство романного героя неустойчиво, неопределенно и подвижно, оно может получить определенность и относительную завершенность, лишь открываясь с некоторой внешней позиции, позиции

¹ Кожин В. В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы. — М., 1964. — С. 123.

² «Когда пишешь роман, то словно во мраке ночи пробираешься через колдовское болото, прыгая с кочки на кочку, а они колеблются под тобою, и ты никогда точно не знаешь, где же конец этой таинственной и властной трясины...» (Пикуль Валентин. Битва железных канцлеров: (Два романа из истории русской дипломатии). — Лениздат, 1977. — С. 767).

«вненаходимости», с точки зрения создаваемой автором целостности художественного мира, активнейшую часть которого оно, однако, само составляет...

«Открытый» финал выражает глубинную суть романа, связан со всеми его структурными компонентами – с героем, фабулой, сюжетным движением, диалогическими взаимоотношениями всех сюжетных компонентов. И не только связан: зависит от них и вместе с тем помогает им реализоваться. «Открытый» финал постольку структурно оправдан, поскольку строится по тем же законам, что и все романное действие. Подвижная действительность и внутренне изменчивый герой в последний раз сводятся здесь для того, чтобы преодолеть стихийную неполноту, неупорядоченность эмпирического бытия с помощью концептуальной полноты, жанрового мышления.

Именно поэтому на могиле Евгения Базарова автор в финале видит дерево, говорящее «о жизни бесконечной». И по той же причине встает над Митькой Векшиным гривастое солнце нового дня («Вор» Л. Леонова, первая редакция), добирается до родного хутора в дни мартовской оттепели Григорий Мелехов, вступает в матросский отряд Шелехов («Севастополь» А. Малышкина), выходит Левинсон вместе с уцелевшими сотоварищами на поля, где идет привычная и извечная крестьянская работа («Разгром» А. Фадеева). Все здесь завершено и вместе с тем ничего не кончилось: жизнь здесь готовится продолжить свое движение по очередному витку.

Разумеется, «открытый» финал – такая же условность, как и все остальные структурные признаки искусства. Однако и роман в целом стремится замаскировать эту условность, и финал стремится этим требованиям соответствовать. И в романе как целостности, и в каждой клеточке его, на каждом этапе «романного мышления» идет речь столько же об отдельном человеке, сколько о человечестве.

Не зря современный исследователь предлагает искать в романе «...некие силовые линии, своего рода магнитное поле, создаваемое культурой, обществом, эпохой»¹. Ибо роман – это развернутый, диалектически емкий ответ на вопрос о судьбе человека в его антропологической и социально-исторической (в том числе и национально-исторической) обусловленности, а на данном этапе это еще и один из наиболее убедительных ответов, данных в сфере художественного сознания на вопрос о сущностных основах человеческого бытия и о значении человека на земле.

¹ Зверев А. Дворец на острие иглы. Динамика романа в мировой литературе // Новый мир. 1985, - № 9. - С. 237.

ПОЭТИКА РОМАНА ВС. ИВАНОВА «ГОЛУБЫЕ ПЕСКИ» (журнальный вариант)

П риступая к изучению журнального варианта романа «Голубые пески», вникая в систему исходных фабульных мотивировок, нельзя не обратить внимание прежде всего на традиционность завязки. В провинциальный Павлодар приезжает новый для города человек, входит в семейный дом, и это создает драматический конфликт на уровне внутрисемейных отношений. Возникает резкое нарушение сложившегося ритма будничной жизни – до известной степени сродни тому завихрению, которое производит появление Шарля в доме Гранде, Евгения в доме Лариных, Владимира Бельтова в доме Круциферских. В загадочного пришельца, в явившегося издалека героя, конечно, влюбляются героини: в романе Бальзака – Эжени Гранде, в пушкинском романе – Татьяна Ларина, в романе Герцена – Любовь Александровна Круциферская.

Вс. Иванов, в отличие от только что упомянутых предшественников, удваивает исходную фабульную ситуацию: в пришельца-чужака влюбляются живущие под одной крышей сестры Фиоза и Олимпиада (обе – замужние). Это – как бы ирония судьбы, пародирующая фабульную традицию европейского романа XIX века. Это – как если бы в Онегина, который, как мы помним, вдруг появился «в глуши забытого селенья», одновременно влюбились Татьяна и Ольга. Но пришлый человек Василий Запус не только романый герой с «приватными» интересами, но еще и персонификация социальных потрясений. С ним в тихий Павлодар приходят революция и гражданская война. Василий Запус разоряет не только семейную жизнь строительного подрядчика Качанова, мужа Фиозы, и капитана Трубычева, мужа Олимпиады, но и всю налаженную жизнь Павлодара и округа. Так в системе исходных фабульных мотивировок четко обозначается сюжетно-композиционный центр.

Неудивительно, что с первого появления Запуса на страницах романа он возбуждает пристальный интерес, всеобщее внимание. Генеральша Саженова и соборный протоиерей Смирнов, каждый со своей стороны, просят Качанова последить за поселившимся в его доме Запусом; к пришельцу повернуто внимание местных рабочих и уличной публики. И это – не просто любопытство местных к пришлому. Это еще и внимание тех, кто со страхом или надеждой ожидает перемен в своей личной судьбе и в судьбе близких по социальному положению. Под одной крышей в доме Качанова возникает, как только что сказано, любовное соперничество двух женщин. Оно приобретает романтический характер, поскольку развертывает борьбу «приватных» интересов во времени и в пространстве по принципу экстенсивной свободы развертывания сюжета.

Фабула женского соперничества строится так, что, оказавшись победительницей, Олимпиада покидает прежнего мужа и становится не только женой Запуса, но и его политическим единомышленником, активным носителем революционной и послереволюционной государственности и тем самым осуществляет вместе с новым мужем путь наверх. Соответственно – в противоположность Олимпиаде Фиоза, потерпев поражение, остается с прежним мужем, и ее путь – это движение по нисходящей. Фиоза становится обозной солдатской девкой, а Качанов при ней – на правах постоянного спутника и сожителя. Все из прежней жизни утратив, Кирилл Михеич Качанов и его жена остаются в конце концов рядом, как оказываются рядом две песчинки пустыни: ветер истории гонит их рядом и в одном направлении. Они – метонимия общего разрушения прежней налаженной жизни – той жизни, в процессе логики которой казнены именитые граждане Павлодара, два сына генеральши Саженовой – бывшие офицеры царской армии, утоплен солдатами их отец генерал Саженов, уносит с собой в могилу тайну о спрятанных ценностях Поликарпыч – отец Качанова.

Однако прежде, чем все это произойдет, движется своим сюжетным чередом будничная жизнь. Конечно, тут могут быть свои конфликты (скажем, ревнует Качанов, перехватив любовную записку к Фиозе одного из местных жителей), но преобладают до поры до времени каждодневные интересы, сопутствующие устойчивой жизни, подчеркивающие эту устойчивость (так, Фиоза и Олимпиада собираются в гости к генеральше Саженовой, у которой есть свежие номера модного дамского журнала; Качанов хлопочет, озабоченный строительством нового храма; приехавший в отпуск с фронта мировой войны капитан Трубычев проводит свободное время на охоте). Именно эту жизнь в романе «Голубые пески» разрушают революция 1917 года и гражданская война. И метонимическим образом, в котором уже на

исходном – фабульном – уровне воплощается начало этих перемен, предстает в романе пароход «Андрей Первозванный». На нем из Омска в Павлодар прибыли красногвардейцы с Запусом во главе, чтобы установить в городе новую – советскую – власть и поселить в качановском доме по мандату Павлодарского совдепа – в порядке уплотнения – Василия Запуса, именно того, кто должен стать и становится главным героем «Голубых песков».

Разрушение прежней жизни приобретает всеобщий характер по мере того, как фабула превращается в сюжет. Так, Качанов изо всех сил сначала противится надвигающимся потрясениям, старается жить по-прежнему, будто ничего особенного и не произошло. Он пытается жить привычными заботами, хотя вокруг многое переменялось: тут и «публика бунтующая» и «марсельские песни»¹. В восприятии Качанова жизнь общая (публика, шумящая на площади, ополченцы, распевавшие революционные песни) и личные – сугубо «приватные» – проблемы предстают как нечто по отношению друг к другу обособленное. Между тем писатель подчеркивает необратимость и катастрофичность перемен тем, что показывает прямое и грубое в своей непосредственности вмешательство социальных потрясений в сферу личностных, «приватных», интересов одного, отдельно взятого человека.

Не хозяин Кирилл Михеич Качанов в своей семье, в своем доме – беспомощен он и в качестве подрядчика, то есть в деловой, социальной области. Ему нужно руководить строителями, возводящими новую церковь, а каменщиков на стройке нет – все ушли на пристань, где идет митинг: пароход «Андрей Первозванный» «человека с фронтов привез – всю правду рассказывает» (1922, 3, 17). Более того, их уже вооружили: «... звать их будут теперь красной гвардией» (1922, 3, 29). Уход со стройки каменщиков получает пародийно сниженное удвоение: огорченный всяческими неурядицами Кирилл Михеич отправляется в публичный дом – там его тоже ждет огорчение: девки отправились «к матросам», все на тот же пароход «Андрей Первозванный». Перемены для Кирилла Михеича приобретают тотальный характер: как говорится, куда ни кинь – всюду клин.

И не только для Кирилла Михеича. Павлодарский парикмахер Кочерга (по кличке Жорж Борман) всерьез решает: «надо прическу придумать советскую» (1922, 4, 43). Метонимическим знаком тотальности исторических потрясений оказывается расхожий большевистский плакат периода гражданской войны: «Все оклеено афишами, плакатами».

¹ Красная новь. – 1922. – №3. – С.21. Все дальнейшие ссылки на текст журнальной публикации даются сокращенно: год издания, номер журнала, номер страницы.

Плакаты пишут на обоях. Например: волосатый мужик, бритый рабочий жмут друг другу руки. А из ладоней у них сыпятся раздавленные буржуи, попы, офицеры.

А это значит:

Кирилл Михеич живет и молится в киргизской мазанке. Почтенное купечество вселено в одну комнату, сыны и дочери их печатают в Совете на машинках и пишут исходящие. Протоиерей о. Степан расстрелян. Почтенное семейство колет для нужд, для своих, дрова и по очереди благовестит и моет храм. Сыновья генеральши Саженовой расстреляны, сам генерал утоплен Запусом. Генеральша торгует из-под полы рубашками и штанами сыновей.

И еще:

Чтоб увидеть плакаты – или за чем иным идут в город розвальни, кошевы, верховые» (1922, 6, 84).

Еще далека до завершения судьба Кирилла Михеича, еще не завершился сюжет «Голубых песков» в целом, а на судьбе «бывших» поставлена точка – кто-то из них казнен революционной властью, кто-то продолжает жить, приспособившись к новым условиям (не зря павлодарский парикмахер, как мы помним, размышлял над тем, как «...прическу придумать советскую»). Плакат метонимически формулирует сложившуюся систему социальных перестановок. Общее берет верх над романной «приватностью» отдельных судеб: в авторской позиции заявляет о себе установка на некую, так сказать, сдержанность, художественную аскетичность в раскрытии индивидуально-психологического «я» целого ряда действующих лиц.

В этом ряду оказалась Олимпиада. В ее сюжете наглядно обнаруживается «свернутость», редуцированность «приватного» начала – и это при том, что Олимпиада находится постоянно в зоне тяготеющего к эпической наглядности внимания со стороны «концептированного автора» (говоря об эпической наглядности, я имею в виду признаки эпоса как рода). Дается внешняя канва ее служебной карьеры в системе большевистской государственности. Следуя, как мы помним, за новым мужем, Олимпиада отказывается от прежних взглядов, заводит политотделом и Особым отделом. Однако дальше констатации фактов внешней биографии героини «концептированный автор» не идет. Точно так же коротко говорится о том, что перед возвращением в Павлодар Олимпиада родила ребенка от Василия Запуса, но ребенок вскоре умер. Здесь нет даже попытки описать страдания молодой матери, потерявшей ребенка. Преобладают не столько характеристические особенности женщины-матери, сколько поведение суровой амазонки XX столетия. Олимпиада «отказывается теперь от детей: после войны», ибо, по ее словам, «дети вносят в войну слабость» (1923, 3, 103). Исто-

рические обстоятельства непосредственно подчиняют себе отдельного человека, определяют его индивидуальные настроения.

Аналогичная тенденция заявляет о себе и в сюжетной линии капитана Трубычева. Сначала он, подобно Кириллу Михеичу, ревнует, страдает от неразделенной любви, то есть ведет себя в духе традиций романной «приватности», однако затем Трубычев словно бы вычеркивает из своей жизни «частные» интересы, и тут образ Трубычева вступает в переключку с образом его бывшей жены. Если Олимпиада, как мы помним, «...отказывается теперь от детей...», ибо «дети вносят в войну слабость», то Трубычев тоже наступает на горло своим «частным» интересам: «Мне стыдно думать, что я боролся за жену. Я сейчас спокоен» (1923, 1, 143). И если редуцированное изображение индивидуально-психологического «я» Олимпиады делает этот образ метонимией лагеря красных, то аналогичное стяжение делает образ Трубычева метонимией лагеря белых.

Аналогичная скованность очевидна и при изображении прошлого остальных действующих лиц сквозного действия. В сущности, «концептированный автор» не позволяет повествователю дать хотя бы кратко предысторию главных действующих лиц. Глухо упоминается, что Кирилл Михеич – выходец из пермских земель, что Олимпиаду в юности изнасиловал отчим. Ничего не узнает читатель и о прошлом капитана Трубычева – разве лишь о том, что он – участник мировой войны.

Лишен «приватного» прошлого и центральный герой, к которому сходятся все фабульные и сюжетные нити романа, – комиссар Василий Запус. На первых страницах «Голубых песков» Кирилл Михеич размышляет: «...чужая душа – потемки, и жизнь его, Запуса, он совсем не знает – из каких земель и почему» (1922, 3, 28). Ничего не знает о прошлом Василия Запуса Кирилл Михеич – ненамного больше знает о прошлом Запуса «концептированный автор»: не раскрывается перед читателем «приватное» прошлое героя. И даже когда сам Василий Запус пытается рассказать о своем прошлом, в частности, о своем участии в мировой войне, у него ничего не получается. Он способен рассказать не столько о себе, сколько о таких, как он, – то есть рассказать о себе лишь в общем ряду, причем с крайней степенью неопределенности. Так, в разговоре с Олимпиадой Василий Запус указывает на географическую карту, где обозначена территория Польши, и говорит: «Отсюда нас гнали-и!... И так гнали, а-ах... Не помню даже» (1922, 3, 34). Следовательно, не только Кирилл Михеич, Трубычев, Олимпиада, но и центральный герой приобретает такие признаки, которые вводят его в контекст массовой жизни – жизни таких же, как и он сам, делают неотъемлемой частью «множеств». Показательно, что именно Запус,

главный герой, ничего не может вспомнить о себе, о своих собственных, только ему принадлежащих настроениях и мыслях.

В надеждах и идеалах, вдохновляющих Запуса, нет, по сути дела, ничего такого, что обособило бы его по отношению к породившему, выдвинувшему его массовому бытию. Так, он мечтает о том, что через пятьдесят лет будет «у каждого автомобиль, моторная лодка и прожектор» (1922, 6, 79). Для него, военного моряка, возможность пользоваться привычными техническими приспособлениями, – свидетельство экономического довольства, знак полной материальной обеспеченности. Прожектор в распоряжении каждого – это, конечно, забавная подробность, проявление иронии, которая принадлежит «концептированному автору». Но это еще и полнота бытия в массовом сознании, в массовом преданалитическом воплощении.

Присущее Запусу массовое сознание – еще одно проявление метонимического видения в романе «Голубые пески»: индивидуализированные персонажи сквозного действия вновь и вновь оказываются, прежде всего, представителями надличностного целого, той или иной социальной общности. В том же ряду следует рассматривать и аскетичную сдержанность «концептированного автора» при воссоздании прошлого, принадлежащего персонажам сквозного действия.

Эта сдержанность в изображении «приватного» прошлого романских персонажей «концептированный автор» стремится компенсировать системой ассоциаций, выводящих к массовому – фольклоризированному – сознанию. Наиболее активно и последовательно заявляют о себе фольклорные ассоциации при изображении центрального героя – Василия Запуса. Кирилл Михеич Качанов при появлении в его доме лихого матроса вспоминает читанную им когда-то книжку «Красный корсар». Портретная характеристика главного героя под стать смутным эстетическим впечатлениям Качанова: «Волос у него под золото, волной растрепанный на шапочку. А шапочка – пирожок – без козырька и наверху – алый каемчатый разубец. На боку, как у казака, – шашка в чеканном серебре» (1922, 3, 20). Конечно, «шашка в чеканном серебре» – это не «меч булатный», не «сабля вострая». Более того. Появление этой шашки у Запуса мотивируется обстоятельствами революции и гражданской войны: как рассказывает сам Запус, генерала Саженова «солдаты в реку бросили, а саблю мне подарили» (1922, 3, 29). Вместе с тем здесь заявляет о себе идущий от фольклора обряд дарения оружия. Подобно тому, как Илья-Муромец получает от представителей народа меч-кладенец, аналогичным образом на первых страницах «Голубых песков» главный герой получает от народа оружие как знак военной силы, власти и почета.

Понятно, что наличие у Запуса отделанного серебром холодного оружия приподнимает Запуса в глазах кочующих киргизов, делает его

их фольклорным героем: «Среди киргиз сидел Поликарпыч и рассказывал про своего комиссара. Киргиз удивило, что он такой молодой, с арбы кто-то крикнул: «Подн. царский сын». Еще – чеканенная серебром сабля. Они долго расспрашивали про саблю и решили идти завтра ее смотреть.

Серебро – как зубы, зубы – молодость, – запел киргиз с арбы самоскладку» (1922, 3, 23).

Василий Запус даже в самых для него неблагоприятных обстоятельствах получает поддержку со стороны помощных сил – это, как и дареное оружие, совершенно в духе фольклорной эпики. Олимпиада во время казачьего восстания увозит из опасного места раненого Запуса и, добравшись до Иртыша, на руках несет любимого по мелководью к моторному катеру, и хотя находящиеся там матросы сначала отказываются помочь (речники объявили о нейтралитете в борьбе красных и белых), но потом все-таки помогают Олимпиаде в спасении красного комиссара. Здесь традиционный для русского фольклорного эпоса мотив оказывается в близком родстве с тюркским и монгольским эпосом, где герой «...боскрешается либо своим богатырским конем, который приносит ему живой воды (или лечебного зелья), либо в более позднюю эпоху – сестрой или верной женой»¹. По отношению к Олимпиаде Запус тоже выступает носителем помощных сил, и это подчеркнуто повторяющейся ситуацией: если Олимпиада несет любимого на руках по мелководью к катеру, то когда они двумя годами спустя возвращаются на пароходе в Павлодар, то «...сажени две пришлось итти по воде»: «Запус на руках вынес Олимпиаду» (1923, 3, 101).

Василий Запус сокрушенно признается: «Грешен. Бабы меня любят, а мужья нет» (1922, 6, 77). Его несчастливый соперник капитан Трубычев констатирует: «...он борется не за женщин, а женщины за него» (1923, 1, 143). Матросы с парохода «Андрей Первозванный» уверены: «Любит бабье его...» (1922, 4, 41). И это не просто успех у женщин современного «частного» человека, а одно из проявлений легендарности Запуса, его героичности в духе все того же фольклорного эпоса. «Царский сын» киргизских легенд, он одновременно приобретает фольклорно-героический облик и в восприятии русских людей павлодарской округи².

¹ Жирмунский В. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. – М.; Л., 1962. – С. 290.

² «Он (Василий Запус – В.С.) крепко спаян с традиционным героическим творчеством русской деревни. Это все тот же защитник бедных, усмиритель богатых, весельчак, гармонист, пьяница, женолоб – Васька Буслаев, не то Стенька Разин» (Полонский В. Очерки современной литературы: О творчестве Всеволода Иванова. – Новый мир. 1929, №1. – С. 222). С В.П. Полонским солидаризируется Е.А. Краснощекова, когда пишет о чертах «удалого молодца русских былин и сказок» (см.: Краснощекова Е.А. Художественный мир Всеволода Иванова. – М., 1980. – С. 71).

Красногвардейцы верят в своего предводителя как в сказочного богатыря. В Павлодаре начался мятеж в отсутствие Запуса, и красногвардейцы мечтают: «Запуса бы догнать. Они бы (повстанцы – В.С.) с одного страха сдались» (1922, 4, 49). Повстанцы на сей раз одержали победу, красногвардейцы уничтожены, Запуса в городе нет, однако один из местных грузчиков уверяет своих собеседников, будто Запус среди бела дня открыто появлялся на павлодарском базаре: «...тройка вся в пене. Шелкова рубаха, ливорвер» (1922, 5, 66). И хотя слушающий эту байку извозчик не верит («И для че врут, конь и тот злится...». – Там же), однако голос скептика вряд ли что меняет в облике главного героя, в атмосфере, его окружающей, его действиями созданной. Здесь тоже господствует отчетливо выраженная тенденция фольклорной эпики.

Эта традиция в дальнейшем движении сюжета поддержана тем, что Василий Запус не только всем известен, но и повсюду свой: обнаруживается органическое единство Запуса с миром массовой жизни в различных вариантах. Так, присущая главному герою «Голубых песков» способность говорить людям массовой жизни нужные слова предстает именно как непосредственное выражение нераздельной связи героя и народной жизни. Запус здесь – и носитель общенародного сознания, и человек, способный выразить это сознание:

«Человеческое сердце – словно соль озера Калкамена: на поларшина под водой крутые пласты соли – умей взять. Крестьянское сердце любит речь медленную, спокойную – так движется лошадь в полной клади. И как конь даже в буран найдет свой дом, так к скирдам, пашням, к воде – внушительно великоросло нужно двигать свое слово и дальше: о разбое, грабежах, белых виселицах, о мужицкой – вдогад – справедливости. (...)»

Казачья мечта – как степной конь: сто верст без отдыха, с храпом, в байковой пене, а перед смертью, сладостно горделиво поведя глазом, на последние силы – фыркнет. Жизнь в пикетах, в станицах – горьче полыни. Разговоры, как высохшие летом речки с деревянными мостиками, – скудны. Словами надо – как беркут на утку! В станицу надо влететь с грохотом, звоном, чуб чтоб из-под фуражки – словно золотой флаг!

Соленые короткие казачьи слова говорил Запус» (1923, 3, 103).

Василий Запус свой не только в крестьянской и казачьей – «земляной» – среде, но и среди городских рабочих: «Слова у Запуса были ровные, крепкие, как просмоленные веревки, и теплые. От слов потели и дымились ситцевые рубахи...» (1922, 3, 20). И такой же свой он и для киргизов – не зря у них возникла, как мы помним, фольклорно-эпическая догадка о «царском сыне»: «Речь идет для киргиза, словно караванный тракт в Индию, смех в ней, как бубенцы нагруженных

бухарскими товарами верблюдов. Слова, будто московские ткани... Будут сладки губы говорящего! Вот почему порфиры озера Джамбай подобны глазам киргиз, из-под малахаев глядящих на Запуса...» (1923, 3, 104).

Запуса не только слушают – его слушаются. Логика сюжета постоянно ориентирует читателя на то, что слово Запуса обязательно становится делом, и сфера влияния удалого матроса становится все шире – по нормам экстенсивно развивающегося сюжета. На первых страницах романа главный герой имеет конкретное задание, которое он и выполняет: «Провести съезд солдатских, казачьих, крестьянских и киргизских депутатов» (1922, 3, 30). Для главного героя этот съезд в Павлодаре – лишь начало. Показательно, что на собрании повстанцев в окрестностях Павлодара заходит речь о том, что «...комиссар Запус, приехавший с Западного фронта, имеет тайные инструкции избрать Павлодар базой большевистской агитации в Киргизской степи, Монголии и Китае» (1922, 3, 37-38).

И в самом деле! В разное время, в разных ситуациях Запус думает об одном и том же: «...а отсюда, может, власть-то Советов в Китай, в Монголию... Здесь недалеко. Туркестан, Бухара, Маньчжурия. (...) Все наше!.. Красная Азия! Ветер!» (1922, 3, 30); «А если нам республику здесь закатить? (...) Советская республика голодной степи... Киргизская... Монгольская... Китайская...» (1922, 6, 67). И здесь он опять-таки не один, а в сообществе себе подобных – среди разнородных единомышленников. Сначала он – среди матросов и красногвардейцев на борту «Андрея Первозванного»: «Мадьяры, немцы, русины, пять киргиз. У всех на рукавах красные ленты. Подсумки переполнены патронами. Подле машинного отделения кочегары спорили о всемирной революции» (1922, 4, 40). Перед ними некий ковчег интернациональной солидарности.

И хотя, как мы помним, красногвардейцам с «Андрея Первозванного» далеко не уйти (все они погибнут в ходе антибольшевистского мятежа), однако Запус уцелевает и продолжает дело своих товарищей. Здесь возникает разногласие мнений. Дочка генеральши Саженовой уверена: «Совсем как во французскую революцию» (1922, 3, 30). Ее мать думает по-другому и про Запуса говорит с однозначной краткостью: «Тамерлан и злодей» (там же). В репликах матери и дочери сталкиваются локальные исторические ассоциации двух рядов – «европейского» и «азиатского».

И побеждает «азиатский» ассоциативный ряд. Не случайно в этот «азиатский» ряд попадает женщина-воительница Олимпиада, один из самых близких Василию Запусу людей. От нее исходят запахи «...аула, кошем, дыма» (1922, 3, 32). В той междоусобице, которая развернулась

на азиатских просторах бывшей Российской империи, решающее значение приобретает слово Василия Запуска именно как степного восначальника: «На синей толстой (в какую закупоривают головы сахару), чтоб не разорвал ветер, – на такой бумаге, разделенной жирной чертой надвое, с одной стороны по-русски, с другой по-киргизски, вверх: «Товарищи, трудящиеся степи!», внизу: «председатель Ревштаба степных дивизий Василий Запуск», – на такой бумаге напечатано все» (1923, 3, 100).

«Напечатано все» – это, конечно, от тотальности фольклорного мышления. И эта тотальность побеждает: слово Василия Запуска привлекает к себе все новых и новых сторонников. Если на «Андрее Первозванном» разноплеменная «армия» Василия Запуска была невелика (в их числе, как мы помним, «мадьяры, немцы, русины, пять киргиз»), то теперь Василий Запуск предстает как степной завоеватель, слава которого обгоняет движение предводительствуемых им армий, ведет и побеждает. Ближе к финалу слово Запуска становится действием, объединяющим целые народы: «На юго-запад в Каркалинск, на юго-восток в Семипалатинск к могиле Ак-тау, к гористой долине реки Теете-Карасу, по выючным тропам за Каракалином к Спасскому медно-плавильному заводу, другими вольными степными трактами – ожесточенно, с переливчатым звоном, развертывалась и рвала, тянула и опрокидывала, цепляла и чертила пятиугольники на шапках, – к пристаням, где народные пароходы стоят под парами, пружина золотоволосых слов Васьки, Василь Антоныча, Баскэ, комиссара Запуска...» (1923, 3, 104).

Показательно это переименование имени главного героя: он – Васька. Василь Антоныч, Баскэ, комиссар Запуск. Дело в том, что разноплеменное воинство признает Запуска своим единовластным предводителем. Мечтает, как мы помним, Запуск о Китае, и эта мечта становится коллективным устремлением в пассаже, принадлежавшем повествователю, который близок «концепированному автору» (будем называть его автором-повествователем): «И опять степь – от Иртыша до Тянь-Шаня, и от Тарабага-Ртайских гор – пустыни Монгольской, а за ними ленивый в шелках китаец и в Желтом море неуклюжие джонки» (1922, 4, 34). Конечно, тут возникает перекличка со словами генеральши Саженовой, назвавшей, как мы помним, Запуска Тамерланом, но здесь возникает и собственно фольклорная ассоциация – с Манасом, главным героем киргизского эпоса (Манас, как известно, ведет подчиненные ему орды на Бейджин (в Пекин), который предстает как страна и город изобилия – потому и появляется в «Голубых песках» проходная деталь: «...ленивый в шелках китаец...»). Сначала Василий Запуск

завоевал дом Качанова, потом – Павлодар с округой, а теперь целью его становится создать некую единую «красную Азию».

И подобно тому, как Манас побеждает своих соперников, претендующих на положение единовластного предводителя азиатских «множеств», аналогичным образом Василий Запус убирает с дороги немногочисленных конкурентов – капитана Артемия Трубычева и Чокана Балиханова. Чокан Балиханов, европейски образованный инженер, в условиях гражданской войны по обстоятельствам племенных и родственных связей оказывается ханом, надевает халат, соблюдает соответствующие ритуалы. Капитан Трубычев тоже хотел бы стать ханом: не случайно один из персонажей сообщает, что «видел среди киргиз Артемия Флегонтыча, обрился и в тибитейке» (1922, 3, 25). Трубычевское переодевание продиктовано желанием идентифицироваться с теми, кого нужно привлечь под свои знамена, чему способствует и физический облик капитана: «Был он косоног, коротковолос и похож на киргиза» (1922, 3, 22); «Скулы острокося, как и глаза» (1922, 4, 58).

Но если Запус утверждает свое обаяние предводителя в атмосфере все усиливающегося, становящегося тотальным поклонения, то у его противников как раз отсутствует согласие. То, что как бы само собой удается Василию Запусу, не удается его соперникам. Чокан Балиханов недоволен претензиями находящегося в Монголии барона Унгерна на ханский престол: «Он хочет быть ханом, хутухтой, чыченом...» (1923, 1, 143), а в беседе с эмиссаром белых дважды напоминает: «Я – хан» (1923, 1, 128). Со своей стороны, Артемий Трубычев с неудовольствием думает об Унгерне: «Почему барон хан, а я ...» (1923, 3, 105).

По ходу движения сюжета Чокан Балиханов серьезным противником Запусу не становится: он объявляет от имени предводительствуемых им о нейтралитете в борьбе красных и белых. Иное дело Трубычев. Здесь противник Запуса оказывается покрупнее. Начать с того, что он не просто «...обрился и в тибитейке» – он еще и приобретает облик героя киргизских легенд. В начале романа один из киргизов «...стал рассказывать про генерала Артюшку. Какой он был маленький, а теперь взял в плен сто тысяч, три города и пять волостей, немцев в плен» (1922, 3, 23).

И если Василий Запус от книги к книге становится все более похож на героя фольклорного эпоса, то «генерал Артюшка» в параллель и по контрасту утрачивает облик именно фольклорного героя. Стереотипы фольклорного эпоса оказываются ему явно не по плечу. Так, он в начале сюжета уговаривает свою жену Олимпиаду разделить ложе с Василием Запусом, чтобы убить его (как Юдифь, защищая родной город, убила Олоферна). Между тем Олимпиада, как мы помним, от-

казывается стать павлодарской Юдифью, уходит от Трубычева и становится женой и единомышленницей Василия Запаса.

Ближе к финалу, когда победа красных становится несомненной, верные прежде Трубычеву казаки восстают против своего атамана, собираются арестовать своего бывшего предводителя, в этом им помогают киргизы. Трубычев пытается ускакать, но скакать некуда – впереди страшная крутизна обрыва. Киргизы уверены, что Трубычев поведет себя согласно фольклорному канону и потому останавливаются в отдалении: «Он умирает, как богатырь... конь у него наших табунов, такой конь не устрашит прыгнуть в пропасть на камни» (1923. 3. 110). Трубычев медлит – киргизы считают, что он молится перед тем, как броситься в пропасть вместе с конем: «Молодец... всегда полезно перед смертью вручить свою душу богу. Так и в песне будут петь» (там же). Однако Трубычев ведет себя не по фольклорному эпическому канону – поворачивает коня и едет навстречу преследователям. Киргизы раздражены именно тем, что «генерал Артюшка» нарушает фольклорный эпический чин. Особенно негодует один из них – «любящий песни». Поэтому он при аресте избивает Трубычева, а коня сталкивает в пропасть: «Все же о чем-нибудь можно будет пропеть, – так, чтоб вокруг его толпились девушки с двойными серьгами!» (там же).

Таким образом, активность Василия Запаса, именно как фольклорного эпического героя, победителя и завоевателя, вызывает соответствующую ответную реакцию Трубычева. Их конфликт приобретает подчеркнуто фольклорный облик. Возникающее на основе этого конфликта активное присутствие в романе «Голубые пески» фольклорно-эпического начала связано с уплотненностью именно фольклорно-эпического сюжета. Уплотненность, о которой здесь пойдет речь, – особая: она создается по нормам волшебной сказки, когда произнесенное слово предполагает непосредственно за ним следующее, им обусловленное дело¹. Носителем и обладателем этого волшебного слова является в первую очередь Василий Запас. Призывая к свержению правительства Керенского, он на митинге произносит: «Берите власть...» – и сразу же, в следующем абзаце, только что произнесенное слово становится исполнением, с эпической наглядностью изображае-

¹ «В народной волшебной сказке, стоящей у истоков художественного творчества, связь между речью и действием приобретает характер единства по принципу: «Что сказано, то и сделано». Всякая произнесенная речь влечет за собой действие, в ней упомянутое («сказано – сделано»), равно как и всякое событие, становится предметом сообщения («сделано – сказано»). Это явление, в обеих его модификациях, мы рассматриваем как закон жанра, ибо оно вытекает из самой сущности волшебной сказки». (Медриш Д.Н. «Все в безмолвии чудесном...» (Паралингвистический элемент в структуре пушкинской сказки) // Язык и стиль: Метод, жанр, поэтика. - Волгоград, 1977. - С.50).

мым делом: «И он, взметывая головой, точно вбивал подбородком – в чьи руки должна перейти власть. А потом корявые, исцеленные кислотами и землей, поднялись кверху руки – за властью...» (1922, 3, 20).

Правительство Керенского свергнуто – и сразу же мы видим, что плотник Горчишников стоит у ворот качановского дома, а хозяин дома, Кирилл Михеич, получил от исполкома Павлодарского уездного совета «Р.К.С.,К. И К. Деп.» официальное извещение о том, что в этот дом вселяют «комиссара Чрезвычайного Отряда т. Василия Запуса» (1922, 3, 26). Следует обратить внимание на многозначительное многоточие, которым сопровождается датировка официальной бумаги: «Августа...» Какого года этот август? Призыв к свержению правительства Керенского мог прозвучать в августе 1917 года. Вместе с тем обстоятельства, возникающие буквально на следующий день после выступления Василия Запуса на митинге, могли заявить о себе в любой год гражданской войны: и жилищный ордер на уплотнение, и прокламация, обращенная к женщинам-работницам, – все это приметы 1918-1920 годов. Движение исторического времени осуществляется по нормам волшебной сказки.

Фольклорный принцип «сказано – сделано» в романе «Голубые пески» оказывается достоянием не только Василия Запуса, но и его противников. Вот собираются за городом, в окрестностях Павлодара, на бахчах, заговорщики, условливаются о вооруженном выступлении, а когда возвращаются домой, в городе уже идет восстание против большевиков.

Итак, влияние традиций героического и – шире – фольклорного эпоса налицо. Однако преувеличивать его влияние на структуру и сюжет романа «Голубые пески» все-таки нельзя. Дело в том, что власть фольклорного героя (а Запус нами как раз и рассматривался в качестве фольклорного героя) не безгранична. По мере приближения к финалу, по мере того как действия Запуса становятся все более победоносными и всеохватывающими, на авансцену выдвигается другая сила – тяготеющая к жесткой устойчивости послереволюционная государственность. Она-то и берет верх над Запусом. Здесь-то и поставлены пределы власти народного любимца, фольклоризированного героя, Василия Запуса. Василий убивает архитектора Шмуро, приняв его по ошибке за Артемия Трубычева – революционная власть судит Запуса. Запус просит дать ему возможность искупить свою вину. Он просится на революционную работу в соседний Китай, напоминает: «Я отряд могу организовать...» (1922, 6, 77). Относительно поездки в Китай народный любимец получает четкий ответ: «...не время организовывать единичную борьбу... Пролетариат Китая сам выйдет на широкую дорогу борьбы за социализм...» (там же). Что же касается боевых отрядов, то

они, самим же Запусом в свое время организованные, стали подразделениями регулярной Красной Армии и Запусу уже не подчиняются. Вот Василий встречает неизвестную часть на марше: « – Какого полка? – спрашивает он. – Запуса, – отвечают ему» (1923, 3, 117).

Запус пока еще не отдает себе отчет в случившемся. Он успокаивает себя: «Если незачем в Монголию, так есть еще Приморье».

Мало ли полей в России, по которым нужно пробежать с винтовкой» (там же). Между тем оказывается, что пространство героя не так уж и велико. Во всяком случае, полей, по которым он мог бы пробежать с винтовкой, уже нет. Более того, Запус даже на отдых к своим вчерашним сподвижникам – павлодарским мужикам – выехать не может, как бы они его к себе ни звали. Препятствием здесь оказывается воля большевистского руководителя Никитина, пересонифицированно воплощающего новую государственность: «Зря они (мужики – В.С.) приехали. Дно их слов Никитин видит: там громадная тропа к пашне...» (1923, 3, 121). Никитин опасается, что Запус может стать знаменем тех, кто на «громадной тропе» «к пашне».

Показательная подробность: «Мужики топчутся вокруг Никитина, но не дотрагиваются до него. Он – словно дом, выстроенный в лесу, одиночкой» (там же). Запус, как мы помним, был своим среди предводимых – Никитин возвышается над предводимыми, воплощая отчужденный холод власти. Он – инороден предводимым «множествам». Запус чужд не только Никитину, но и таким, как Никитин. Для «концептированного автора» дело это самоочевидное. Во всяком случае алтайский партизан, пензенский уроженец Микола поясняет Запусу: «Для Никитинского дела людей надо верных, чтоб быдто часы. На жись, на смерть по секундам крой. А ты и часами, и молотком хочешь быть...» (1923, 3, 111).

Да и сам Никитин – «быдто часы» (если воспользоваться словами партизана Миколы). Если Запус – персонификация движения стихийных «множеств», то Никитин – персонификация регламентирующей и регламентированной государственной воли: «...в привалах монгольского Алтая, на границе пустынь Никитину приятно усидеть в охотничьей избушке штаб отрядов на продолжительное заседание. Квадратами, ромбами, прекрасной цветистой диаграммой, нигде не стелкаясь, по горам и Иртышу, по станицам, пикетам, деревням – лежит перед ним список революции. Он четырехугольной спичкой закурит точеную трубку и будет говорить прокламациями. И эти диаграммы чернобандитов и статистика настроений, а рядом отряды трудовой армии работают в приисках. Все проверено инструкторами, и разве не радостно сознавать, что пока диаграммой (раз нельзя – железные дороги и копи) закручены человеком горы» (1923, 3, 111).

Если «золотоволосые слова» Запуса становятся, как мы уже видели, делом, если дело это стремится к созданию «красной Азии», то Никитин останавливает свое движение «на границе пустынь» и способен лишь «говорить прокламациями». Сменяющий Запуса Никитин в качестве персонифицированного воплощения новой послереволюционной власти явно уступает своему предшественнику. И это, со своей стороны, подчеркивает переключки начальных и завершающих страниц текста: и в начале, и в конце перед читателем Иртыш, пристань, пароходы. На «Андрее Первозванном», как мы помним, Запус приезжает в Павлодар, чтобы нарушить жизнь двух семей, двух женщин в этих семьях и перевернуть весь привычный ритм налаженного павлодарского существования. В финале опять река, пристань, пароходы, но нет Запуса, а есть уклад новой жизни, становившийся привычным, будничным. Кольцевая композиция показывает: жизнь сделала виток от размаха и удали к локальности и приземленности. Если Запус был способен объединять русских мужиков и казаков, павлодарских рабочих и киргизских кочевников, то вынесенная в финал руководящая деятельность Никитина сводится к трем эпическим наглядным мероприятиям подчеркнуто локального порядка: во-первых, отправил Запуса в Петроград учиться; во-вторых, «...арестанты исправдома и буржуазия концентрационных лагерей таскали соль в баржи» (1923, 3, 122); в-третьих, организовал коммунистический субботник «...по погрузке железной лопью пароходов» (там же).

Эти три сюжетные мотива вынесены в финал, являются его опорой. Все люди здесь выступают в качестве «подчиненностей» (если воспользоваться определением, которое мы находим у А.В.Сухо-Кобылина). Разница – в том, что для большевиков и участников коммунистического субботника, решающим фактором является следование нормам партийной дисциплины, а для тех, кто грузит соль, этим решающим фактором является воля конвоира.

На последних страницах романа Запус участвует в качестве вне-сценического персонажа: Олимпиада говорит о том, что, наверное, поедет к мужу в Петроград: «Он пишет, что учение идет успешно... Я скоро, быть может, тоже туда вырвусь...» (1923, 3, 123). Конечно, здесь важно обратить внимание на то, что отъезд Запуса в Петроград подготовлен и мечтой одного из запусовских сподвижников – матроса Топошина («Дела улягутся – я в строители, техником пойду» – 1922, 5, 63), и размышлениями самого Запуса («Все придется сначала учить» – 1922, 5, 74).

Отъезд главного героя куда-то, чтобы учиться, – знак того, что в образ героя фольклорного эпоса проникает романый элемент. Он поддержан и стремлением женщины быть рядом с любимым, чтобы не

прерывалось счастье двоих – «дни Запуска и Олимпиады» (1923, I, 129), и тем, что главный герой наглядно обособляется от предводимых им «множеств».

Показательно, что непосредственно на сцену Василий Запуск здесь уже не выходит – ему нет места ни среди добровольных участников субботника, ни среди арестантов. Превращение овеянного легендами героя во внесценический персонаж, конечно, романного происхождения: жизнь продолжается без главного героя или помимо него, – распространенный вариант сюжетного решения в романе (классический пример из XIX века – «Госпожа Бовари» и «Анна Каренина»: в русской литературе первого послереволюционного десятилетия – «Чапаев» Дм. Фурманова). Вс. Иванов видит ограниченность социально-исторической судьбы Василия Запуска и показывает эту ограниченность не в традициях фольклорной эпики, а романскими средствами. И тут нельзя не согласиться с тем, что «в Запусе 20-го года Вс. Иванов, может быть, первый в советской литературе показывал так называемого «лишнего человека» эпохи окончания гражданской войны...»¹. Запуск и в самом деле лишний в суете на грузовой пристани – среди арестантов, которые грузят соль, и коммунистов, участвующих в субботнике и тоже занятых на погрузке.

Фабульно судьба легендарного героя здесь и в самом деле оказывается исчерпанной: Запуск принес победу новой власти, а она его отодвинула – мол, без тебя теперь обойдемся. Вместе с тем сюжетно судьба героя еще не завершилась. Манас ведет победоносные армии на Бейджин и погибает. Василий Запуск и его армии мечтают о походе в Китай, но останавливаются. Теперь герой азиатских походов оказывается в Петрограде. Не зря, ведь, говорили, что это «окно в Европу», или, если воспользоваться словами Саши Черного, «... русский нарек на Европу»². Один из сыновей генеральши Саженовой в первой половине романа произносит со значением: «Петербург в брюхо уходит, обомлел от крови. Распадется, на камне камня не будет, пока не придут туда люди, привыкшие веками к железу и крови. Зажмут, как тряпицу, это грязное и ленивое племя, обмакнут в керосин, подожгут Европу. Азиат это сделает. Будет Европе, узнала много, больше не надо ей!..» (1922, 4, 31). Как фон этих разговоров – в доме генеральши Саженовой «во всю залу по-киргизски разостланы кошмы» (1922, 4, 31), а сыновья генеральши одеты по-киргизски. Кирилл Михеич недоволен: «Напрасно, господа, азиатам подражаете», однако один из братьев Саженовых настаивает на своем: «Европе конец, сосед» (там же).

¹ Краснощекова Е.А. Художественный мир Всеволода Иванова. – С. 75.

² Саша Черный. Сатиры. – СПб., 1910. – С. 67.

Конечно, Вс. Иванов тем самым намекает и на тезис о «закате Европы», и на предупреждения Вл. Соловьева, и на людей в маньчжурских папах из романа Андрея Белого «Петербург». Но есть здесь и спор с сыновьями Саженовой, некое уточнение их позиции: тот, кто, как мы помним, не осуществил поход в Китай, кто мечтал о «красной Азии», теперь в Петербурге, который, ведь, тоже северная столица (как и Бейджин, то есть Пекин). Остается неизвестным, скрытым за горизонтами «свободного романа», будет ли «завоеван» Петербург Запусом, поведет ли он евразийские полчища на обреченную Европу и так ли уж обречен Петербург, как, впрочем, и Европа.

Как видим, в финале образ Запуса приобретает признаки некоего разведчика будущего, покорителя Европы, разрушителя ее одряхлевшей цивилизации, то есть получает символическое историософское наполнение. К этому, однако, символичность образа Василия Запуса не сводится. Поскольку в главном герое, как уже говорилось, есть несомненные признаки фольклорного героя-завоевателя, предводителя родственных ему «множеств», к историософской символике в финале подключается символика фольклорно-стилизационного порядка. Нет предводителя без предводимых, и с этой точки зрения показателен тот расклад сил, который непосредственно выявлен на последних страницах романа. Там, мы помним, Вс. Иванов выделяет два социальных коллектива: с одной стороны, коммунисты, участвующие в субботнике, а с другой стороны, заключенные исправдома и концентрационного лагеря, занятые на погрузке соли. При этом непосредственных обстоятельных зарисовок коллективного труда нет ни в том, ни в другом случае. Внимание сосредоточено на образе Олимпиады (она здесь метонимия добровольных участников субботника) и Чокана Балиханова (он метонимически представляет тех, кто занят подневольным арестантским трудом).

Олимпиада надеется, как мы помним, поехать к Запусу в Петроград – об этом она говорит Чокану Балиханову. Олимпиада верна себе, своей функции женщины-воительницы, которая постоянно сопровождает любимого. Между тем Чокан Балиханов, несостоявшийся предводитель киргизов, теперь, в часы тюремного досуга, занялся, по его словам, этнографией: «Вспоминаю легенды, предания. Записал на днях, например, один вариант сказания о голубых песках» (1923, 3, 123).

Однако прежде чем прозвучит это сказание о «голубых песках», в сюжете повествования не раз будет упомянуто: «...Иртыш голубой и розовый» (1922, 3, 15), «...голубой, легкий и розовый» (1922, 3, 19); появятся «пески, как небо»; «Курганы, как идолы – голубые барханы. Озера, как облака, (...) Небо – голубые пески. Пески – голубое небо» (1923, 1, 128), а над Иртышом – соответственно – «...голубые степи...»

(1922. 3. 19); возникает и мечта о путях далеких, заманчивых, неизведанных – будет сказано о том, что «голубыми землями уходят караваны киргиз в Индию» (там же).

Легенда, которую излагает Олимпиаде Чокан Балиханов, опирается на проходящий сквозь роман мотив голубых песков. Вот как излагает Чокан Балиханов эту легенду. От тех мест, где расположен нынешний Семипалатинск, обитавшая там монгольская орда Быык-Буу решила уйти, потому что «...устала от суровой окружающей ее природы, захотела воды, которая бы доставалась даром...» (1923. 3. 123). И вот орда добирается до пустыни Убы, где песок был голубого цвета. Для Чокана Балиханова это очень важно: «...когда временами ветры подымали пыль, народ думал – он на небе. Счастье всегда кажется удобным и маленьким. Народ искал его во всех расщелинах» (там же). Таким образом, можно сделать два предварительных вывода: во-первых, племя хочет найти воду, «...которая бы доставалась даром»; во-вторых, люди здесь путают мечту и действительность.

Среди тех, кто ищет счастье «...во всех расщелинах», выделился юноша по имени Зоршинкид, который, будучи известен тем, что умел «...пустяками утешать человека», объяснил, что ему известен маршрут: по его словам, «...есть в скалах гор пустыни Убы золотая дорога, ведущая вверх, к счастью; там, вверху, кому нужно будет – хлеб, масло и сыр, женщины и кони, юрты и постели» (там же). И вот – первый, естественный, результат: «Мудрецы говорили речи; молодежь собрала силы и побежала вверх по дороге. Все они расшиблись, и на голубых песках было много крови» (там же). Дело в том, что золотая дорога лепится над пропастью и к тому же она – «...не шире ладони...» (там же). И тогда Зоршинкид уходит один, предварительно пообещав соплеменникам: «Я вынесу вам счастье» (там же). Однако смелый юноша ушел и не возвратился: «Завязал глаза и ошупью побрел вверх по золотой дороге. Голубые пески несли голубую пыль над ним, и всем казалось, что Зоршинкид уходит в небо. Но он ушел и не возвратился. Возможно, что, устав идти, подобно слепому, он понадеялся на свой успех и развязал глаза. Увидал пропасти, охнул – и скатился. Может быть, поскользнулся, потому что он был истинным героем, и когда голодал народ, голодал и он.» (1923, 3, 123-124). Не только его соплеменники, но даже и любимая устала ждать: «возвратилась к старым жилищам, где вновь расселился народ Быык-Буу» (1923, 3, 124).

Показательна реакция Олимпиады. Она задает Чокану Балиханову риторический вопрос: «Почему вас еще не расстреляли?» (там же). И такая реакция понятна: история юноши Зоршинкида легко проецируется на мечту о социалистическом переустройстве жизни, на опыт революции и гражданской войны в общем плане и на судьбу Запуса и

Олимпиады в крупном плане. И Чокан Балиханов дает задний ход. Сначала он предлагает второй вариант легенды о Зоршинкиде: «...народ кидается вслед Зоршинкиду. Горы удивляются их смелости, пропасти закрываются, и все они, за исключением мертвых, попали в круг счастья» (там же). Это, в сущности, как швамбранский гимн в повести Л.Кассиля «Конduit и Швамбрания («Они всех вдруг победили и поднялись ввысь»). Счастливый конец наскоро и с затаенной издевкой придуман Чоканом Балихановым. Не случайно в качестве бытового комментария и объяснения двух вариантов легенды возникает записка, которую струсивший Чокан Балиханов передает через конвоира Олимпиаде: «Ради бога... я больной... простите за сказанное...» (там же).

Двойственное поведение Чокана Балиханова, его неверие в «золотую дорогу» и готовность поддакнуть тем, кто в нее верит, подготовлено тем, что Чокан Балиханов, оказавшись в положении киргизского хана, приобретает двойной облик: на людях он – восточный владыка с приличествующими его новому общественному положению манерами и соответствующей одеждой, а без людей он – русский образованный человек средней руки: очень любит «...европейскую куртку со светлыми пуговицами» и, оставаясь один, «...достаёт из чемодана «Юмористический чтец-декламатор» и, широко разевая рот, хохочет» (1923, 1, 140). Два варианта легенды о Зоршинкиде – это не только проявление осторожности и страха перед сильными мира сего. Это еще и отзвук присущей Чокану Балиханову иронии – той иронии, которая нередко сопутствует комическому. Тень от «Юмористического чтеца-декламатора» ложится на легенду о Зоршинкиде.

Образ «золотой дороги», по которой отправляется в неведомое будущее Зоршинкид, конечно, подготовлен тем мотивом сюжета повествования, в котором варьируются разные оттенки желтого цвета. У мужиков, которых казаки приводят в тюрьму, «...волосы были выцветшие, как солома» (1922, 6, 63). За Иртышом «...жарким вечным бегом бежит солнце» (1922, 3, 19); «Золотисто-розовая пыль плескалась, как фэй, пухло-жарко оседала у ограды» (1922, 3, 17); «Золотисто шелестели за Иртышом камыши» (1922, 4, 28); «На улицах между домами – опять золотистая пыль» (1922, 3, 19); «Глаз у кошки золотой и легкий, как пыль» (там же). Да и у главного героя романа – Василия Запуса, как мы помним, «волос... под золото». Не случайно и то, что Иртыш – «желтых земель синяя жила» (1922, 3, 33), что «желтые пески» вздымает «раскосый ветер» – «полощет их в тугом и жарком небе, – и у Иртыша оставляет их усталых и жалобных» (1922, 4, 34). Так получает подготовку вынесенный в финал образ «золотой дороги». Так соединение двух цветовых рядов – голубого и желтого – обосновывает название «Голубые пески». Так роман в целом приобретает символический подтекст.

Нельзя не согласиться: «Название романа – ключевой образ-символ, обозначение народной мечты о счастье, образ равный по смыслу крестьянской стране Муравии, мечте «множеств» о чудесной стране Даир, образ фантастический и реальный одновременно. Он рождается в романе из борения двух цветовых тем – желтого цвета пустыни (обозначение полубессознательного, плотского, сниженного бытия) и голубого цвета мечты, духовности, приподнятости над бытом»¹. Вызывает, однако, несогласие положение о том, что «момент нахождения гармонии их – красный цвет, цена «голубых песков», духовное освобождение народа, революция»². Дело в том, что гармония-то как раз и не достигается. Есть мечта о ней. Мы напомним мечту Запуса о том, что у каждого через пятьдесят лет будет автомобиль, моторка и прожектор, – это перекликается с мечтой монгольской орды Бык-Буу о воде, «которая бы доставалась даром...» Между тем в «Голубых песках» нет ни автомобиля, ни прожектора, ни достаемой даром воды. Будущее неясно, надежды зыбки, их оценка, по меньшей мере, двусмысленна.

Но и к этому символика романа не сводится. Фольклорно-стилизационный уровень символики в финале обнаруживает еще и пародийный подтекст. Конечно, в словах о «золотой дороге», ведущей в страну всеобщего счастья, для всех и каждого одинаково удобного, есть пародийное напоминание о строчках Беранже в переводе В. Курочкина, которые цитирует Актер в пьесе «На дне» («...честь безумцу, который навевает человечеству сон золотой»), о рассуждениях и обещаниях Луки, о его исчезновении в конце третьего акта. Но не только об этом. Легенда о Данко, который светом собственного сердца освещает путь для отчаявшихся соплеменников, получает пародийно сниженное воплощение в образе Зоршинкида, который бросает вперед, в неизведанный путь, завязав себе глаза. Наконец, «золотая дорога, ведущая вверх, к счастью» (1923, 3, 123), – это еще и пародийный намек на горьковскую поэму «Человек» («Вперед, и выше, все вперед и выше»). Возникает, следовательно, ироническая реплика в ответ на патетические мотивы горьковского творчества рубежа столетий.

При этом легенда о Зоршинкиде подвергает ироническому сомнению не только мифологемы, заданные творчеством М. Горького, но и саму атмосферу мифомышления. Следует напомнить, что миф тяготеет к «односторонней серьезности» (М. Бахтин), к однозначности решений и выводов. Наличие одинаково правомерных, одинаково допустимых

¹ Никонова Т. А. К вопросу о структурообразующей роли центрального персонажа в романе Вс. Иванова «Голубые пески». – Известия Воронежской гос. пед. института. – Т. 180. – Проблема целостности литературного произведения. – Воронеж, 1976. – С. 62.

² Там же. – С. 64.

вариантов легенды о Зоршинкиде и его соплеменниках лишает легенду ореола убедительности, нарушает присущий легенде исходный и основополагающий принцип: то, что сообщается, было только так, а не иначе. И если легенда и лежащий в ее основе миф поддается противоположным и вместе с тем одинаково допустимым толкованиям, эти миф и легенда утрачивают свою авторитарную организующую и убеждающую силу. Это все равно, что представить себе, будто старуха Изергиль рассказала историю Данко в двух вариантах, из которых один исключает другой, как в трактовке Чокана Балиханова – на выбор. От героини горьковской легенды не осталось бы и следа. Между тем именно так получается у Вс. Иванова в финале «Голубых песков»: становится окончательно неясным, добрался ли смелый монгольский юноша до страны счастья, вывел ли он туда доверившихся ему соплеменников. Испуг Чокана Балиханова, пошедшего перед Олимпиадой на попятную, ничего не изменяет в общей атмосфере финала – в атмосфере сомнений и иронической неоднозначности.

Фольклорно-стилизационный слой в символическом сюжете финала, таким образом, ничего не проясняет ни в историософском символическом сюжете, ни собственно в сюжете главного героя, поскольку допускает, по меньшей мере, два решения по принципу: дойдет – не дойдет, найдет – не найдет, достигнет – не достигнет. Два противоположные по своим фабульным результатам финала легенды помогают создать символический эквивалент в целом романному финалу, допускающему непроясненность в судьбе главного героя. Совмещение патетических надежд с ироническим сомнением, включающим в себя еще и пародирование, подчеркивает, что называется, под занавес взаимосотнесение и взаимопроверку стихии фольклорного героического эпоса и стихии романного сознания, «романного мышления». Романное начало, таким образом, и здесь уверенно заявляет о своих правах.

В сущности, в «Голубых песках» вплоть до финального абзаца ничто не успевает закончиться, все пребывает в движении. Еще когда сюжет только-только разворачивается, просфирня Елена Алексеевна, обращаясь к Запусу, «...спросила: «Долго ли продолжится междоусобица?» – «Запус ответил, что долго» (1922, 5, 54). Эта установка получает подтверждение в символически подсвеченных заключительных строчках текста:

«Каждый вершок трапа вдвое тяжелит балку, каждый сучочек доски налит кровью и трепещет, больно отдаваясь в ушах. Какая длинная дорога!

Олимпиада несла...» (1923, 3, 124).

Конечно, Олимпиада здесь – вместе со всеми, такими же, как она. Горы не удивляются их смелости, пропасти не закрываются, до «круга счастья» далеко, но люди упрямо тащат непосильный груз. В этом ставящем окончательную точку фрагменте вроде бы побеждает тяга к живописанию «множеств» и представителя этих «множеств», спутницу и сподвижницу главного героя. Однако финальные строчки оказываются не в состоянии перекрыть, перевесить два варианта легенды о Зоршинкиде, иронию, в этих двух вариантах заключенную и бросающую тень сомнения не только на собственно фольклорно-стилизационный пласт, но и на пласт историософский. «По всему по этому» «романное мышление» не растворяется в мышлении фольклорно-героническом.

Итак, «Голубые пески» совместили в себе фольклорно-героническую и романную тенденции эпического – в родовом смысле – сознания. Давно уж замечено, что роман «...плохо уживается с другими жанрами»¹. Вместе с тем традиция древнего героического (в том числе и фольклорного) эпоса всегда присутствует в романе и как знак исходных родовых признаков, и как знак влияния со стороны ближайшего родственника (обе ветви сближаются в экстенсивном типе сюжетно-композиционной организации). Однако, оглядываясь на героический эпос, роман от него отталкивается, и степень проявленности этих взаимодействий – величина переменная. Например, поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» рассматривалась как «явление переходного порядка» – «...как противоречивое двуединство рыцарского романа и героического эпоса»². «Голубые пески» как раз и отразили очередной всплеск единоборства двух тенденций: собственно романной и фольклорно-эпической.

Трудность взаимопритирания традиций героического эпоса и романного сознания так же реальна, как и их родство. Следует напомнить: «...эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конструктивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютно эпической дистанцией»³. Поэтому «эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа,

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 448.

² Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М., 1988. – С. 265.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – С. 456.

вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим»: этот «эпический мир можно только благоговейно принимать, но к нему нельзя прикасаться. он вне района изменяющей и переосмысливающей человеческой активности»¹. Иное дело роман, в котором на передний план выдвигается интерес к неготовой действительности, творимой отдельными персонажами с неперменным учетом их «частных» интересов. Отсюда – атмосфера импровизационности, а значит, и неожиданности. «интересности», которая определяется еще и тем, что взгляд «концептированного автора» оказывается таким же «приватным», как и у его героев.

Совершенно очевидно, что «далевой образ» (М.Бахтин) совмещается в «Голубых песках» с «приватной» «интересностью» образа. Как ни велика здесь роль фольклорной эпической традиции, она обретает свое место, реализуется в атмосфере современного повествования, в системе мотивировок, воспроизводящих неготовую действительность в сложности импровизируемых социальных, собственно политических и нравственно-психологических связей. И этот симбиоз оказывается нелегким как для писателя, так и для его детища. Возникал определенный разрыв или, скажем, невязка между фольклорностью в образе Василия Запуста, в образах тех, кто введен в сферу его притяжения, с одной стороны, и общей атмосферой «романного мышления», с другой. Показательно, с каким единодушием говорят о композиционной неслаженности «Голубых песков» как повествовательного целого, начиная с 20-х годов и до наших дней².

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – С.461, 460.

² «Роман несколько растянут, следовало бы сжать» (Воронский А.К. Всеволод Иванов. // Всеволод Иванов: Критическая серия / «Никитинские субботники» / М., 1927. – С. 37); «...со сложной, полифонической конструкцией романа («Голубые пески») он не справился» (Замятин Е.И. Новая русская проза. // Замятин Евгений. Лица. New York, 1967. – С.197); «...это нудная тянучка, в которой крупницы ярких образов, эпизодов, типов буквально тонут в огромных кучах побрякушек...» (Лелевич Г. 1923 год. // На посту. – 1924. – №1/5. – С.85). Тогда же Ю.Н.Тынянов отметил «серый, тянущийся сюжет...» (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С.159). М.Горький назвал «Голубые пески» «книгой хаотичной, многословной, написанной «беглым шагом» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1954. – Т. 29. – С.406). Это все, как видим, – 20-е годы. В наше время писали о том, что «следы торопливости... проявились в композиционной хаотичности, в неотчетливости, расплывчатости как бы скользящих по событиям героев» (Кранощекова Е.А. На путях созидания образа народного героя гражданской войны («Голубые пески» Вс. Иванова). – Ученые записки Московского гос. пед. ин-та им. В.И.Ленина. Кафедра советской литературы. Русская литература XX века. Советская литература. – М., 1964. – С.198), что роман «Голубые пески» «...несет на себе печать некоторой хаотичности, композиционной растянутости» (Гладковская Л.А. Всеволод Иванов: Очерк жизни и творчества. – М., 1972. – С.65).

Мимо единодушия тех, кто в разные годы писал о «Голубых песках», пройти нельзя. Факт знаменательный: он говорит о многом. Длинноты, общая композиционная неслаженность связаны, по-видимому, прежде всего с тем, что традиция фольклорной эпики вступила в противоречие с закономерностями романного сознания, «романного мышления». «Голубые пески» создавались после «Партизанских повестей» и сначала, по-видимому, как роман не задумывались: во всяком случае, 24 февраля 1922 года, то есть за несколько месяцев до того, как начнется публикация в журнале «Красная новь». Вс. Иванов пишет руководителю журнала – А.К.Воронскому, что «Голубые пески» «...разрослись до романа»¹.

Следует согласиться: «Голубые пески» знаменовали «...поворот к новым принципам и приемам художественной типизации в пределах крупного эпического жанра»². Поворот этот осуществляется на основе опыта молодой прозы начала 20-х годов, в том числе и «Партизанских повестей», где, с одной стороны, давала о себе знать память о традициях фольклорной эпики, а с другой стороны, заявлял о себе «неповторимый в своем частном звучании склад мышления отдельного человека»³. Этот «склад мышления», органичный в морфологических границах повести, обнаруживал свою неполноту, попадая в пределы сюжетной логики романа. Накопленный Вс. Ивановым опыт по созданию повестей в известной мере утрачивал силу при работе над романом.

В условиях экстенсивной романной композиции «неповторимый в своем частном звучании склад мышления отдельного человека» стремился к расширению сферы своего влияния. Между тем на этом пути возникали ограничители: традиция фольклорной эпики препятствовала той романной «интересности», которая связана с «приватным» мышлением, «частным» восприятием мира как со стороны героев, так и со стороны автора-повествователя, который, как мы помним, близок к «концептированному автору».

Известно: «чем больше созерцатель осведомлен обо всех обстоятельствах дела, тем, очевидно, спокойнее и беспристрастнее он должен его рассматривать»⁴. Автор-повествователь в «Голубых песках» то и дело обнаруживает нехватку именно такого спокойствия и беспристрастности. Поэтому преобладающее начало, экспрессия берет верх над обстоятельностью эпического изображения. Проявляется это пре-

¹ Цит. по: Краснощекова Е.А. Художественный мир Всеволода Иванова. – С. 65.

² Бузник В.В. Русская советская проза двадцатых годов. – Л., 1975. – С. 149.

³ Белая Г. Путь к познанию революции (Новые отношения между искусством и действительностью в послереволюционной литературе) // Социалистический реализм и художественное развитие человечества. – М., 1966. – С. 209.

⁴ Петровский М.А. Морфология новеллы. // Ars poetica I: Сборник статей. – М., 1927. – С. 87.

жде всего в использовании сравнений: «Тучи над островерхими крышами, – пахучие, жаркие, как вынутые из печи хлеба. Оседали крыши, испревали, и дождь размачивал их, как леденцы. Дни – как гнилые воды – не текут, не сохнут» (1922, 4, 43). В этом контексте закономерным оказывается свободное применение «стяженных сравнений» – метафор, тяготеющих к разматыванию: «Луна лежала на струях, как огромное серебряное блюдо. Тополя царапали его и не могли оцарапать» (1922, 4, 38); «Пустой, прошлых годов, шлялся по улицам ветер. Толкался песчаной мордой в простреленные заборы и, облизывая губы, укладывался на желтых ярах...» (1922, 4, 43); «И нарочно, что ль, Запус сидел, свесив ноги с крыши сеновала. Над золотисто-розовым (слегка веснушчатым) лбом выкинуло, трепало ветром – теплым, веселым – горсть сена, ковыль желтовато-белый, маслянистый. Кого Запусу кормить этим сеном?» (1923, 1, 129). Установка на читательское ощущение плавности в движении метафор завершает работу по созданию атмосферы повышенной эмоциональности.

Сложность, однако, в том, что возникающая на этой основе лирическая активность речи автора-повествователя тяготеет к двум полюсам в сюжете повествования. С одной стороны, она тяготеет к тому, чтобы поддержать, активизировать фольклорную эпическую традицию, в которой объединяются автор-повествователь и персонажи. Когда говорится о том, что у Артемия Трубычева «глаза – как туркменская сабля» (1922, 4, 58), то возникает установка на то, что читатель вспомнит и вернется к киргизской легенде о «генерале Артюшке», вспомнит также об азиатском наряде Трубычева и о том, что, как уже цитировалось, «был он косоног, коротковолос и похож на киргиза», что у него «скулы острокося, как и глаза». Аналогичным образом процитированное ранее сравнение волос Запуса с ковылем, «желтовато-белым, маслянистым», получает поддержку в той «самоскладке», которую поет все про того Запуса «возница-киргизенок»: он для возницы – «желтоголовый офицер» и «голова у него словно из масла...» (1923, 1, 37). Тем самым автор-повествователь обнаруживает свое родство с носителями массового, фольклорного, тоже лиризованного, сознания.

И когда «концептированный автор» заставляет автора-повествователя раскрывать изнутри мысли и переживания некоторых действующих лиц, то оказывается, что они воспринимают мир примерно так же, как и автор-повествователь, то есть оказываются в известном смысле его двойником: «Атаман (Трубычев – В.С.) думал: тугое и широкое над степью солнце. Тугие необъемные стада – три дня они идут мимо. Меняя иноходцев, в степи, среди пахучих стад носится в пропахшем человеческим потом, прадедовском, ханском седле инже-

нер Чокан Балиханов. Узкая тропа меж стад – не потому ль широки у Чокана взмахи тела? Чокана Балиханова кумысом и жирными баранами угощают в юртах киргизы» (1923, 1, 127). Как видим, автор-повествователь идентифицирует свое восприятие с восприятием действующего лица. Риторический вопрос («...не потому ль широки?..»), инверсированный оборот («...угощают в юртах киргизы»), экспрессивный повторяющийся эпитет («...тугое ... солнце», «тугие ... стада...») – все это тоже ведет к лиризации сюжета повествования. Словом, автор-повествователь и герои тяготеют к тому, чтобы сблизиться в мировосприятии. Такова одна сторона дела.

С другой стороны, в речи автора-повествователя заявляет о себе противоположная тенденция – установка на то, чтобы создать дистанцию между носителем повествующей речи и предметом изображения: «Радость моя – золотистохохлый Запус, смуглощекая Олимпиада, большевики с мельницы, с поселков новоселов и казаков. Степи, лога, – в травах и снегах – о них скажу, что знаю потому, что в меру свершили они зла и счастья себе и другим, и в меру любовь им моя!» (1922, 6, 75). Конечно, сознание автора-повествователя и здесь предстает до известной степени лиризованным. Тонус лирической субъективности здесь поддерживается инверсией: «Радость моя...», «...любовь им моя!», «...свершили они...». Однако сквозь эту лиризованность проступает эпическая дистанцированность автора-повествователя по отношению к своим героям – заявляет о себе общий взгляд – позиция откуда-то сверху ведущегося наблюдения. Конечно, это еще не «всезнающий» автор-повествователь, однако уже есть основания говорить о том, что осуществляется поиск позиции эпического «всезнания».

Вс. Иванов в качестве «концептированного автора» ищет для себя не позицию эпического «всезнания» вообще, с тем чтобы преодолеть влияние лирического рода на эпический, лирического мышления – на эпическое. Задача конкретизируется – по мере движения сюжета утверждаются основы именно **романного** повествования с вытекающими отсюда последствиями. Создаются благоприятные условия для романной активности автора-повествователя и для обнаруживающейся в сюжете именно романной деятельности «концептированного автора».

На уровне сюжета повествования приподнятый, экспрессивно окрашенный речевой стиль автора-повествователя размывает эпическую традицию, исходящую из единства автора и героев, утверждая «приватную» взаимообособленность персонажей и автора-повествователя. Автор-повествователь стремится к отстраненному детализированному изображению: «Артюшка в зеленом мундире. Погон фронтовой – ленточка, без парчи» (1922, 4, 58). Такого рода детализа-

ция чужда фольклорному эпическому сознанию, тяготеющему к эмблематике описаний. Чередование крупного и общего планов тоже не способствует закреплению в «Голубых песках» фольклорно-эпической традиции: «Были у ней (Олимпиады – В.С.) смуглые руки (я уже о них говорил), как вечерние птицы. Платья муж приказывал носить широкие, синие, с высоким воротником. Как и платье, также важно упомянуть о холодной осени, о потвердевших песках и о птицах, улетающих медленно, словно неподвижно» (1922, 6, 63). Возникающие в только что процитированном отрывке сравнения – это, конечно, знаки лирической активности, однако они тут же и перекрываются проявлениями эпической активности автора-повествователя, который от крупноплановой подробности (платья – «...широкие, синие, с высоким воротником») способен стремительно перейти к общему плану эпического же – отстраненного – наблюдения, когда в поле зрения попадают и осенние холода, и песок, и улетающие птицы.

По сути дела, здесь сквозь лирические компоненты просвечивает стремление к такой эпически-изобразительной всеохватности, которая позволяет совместить единичное и общее – «частную» жизнь Олимпиады и Артемия Трубычева и одновременно – жизнь природы, круговорот бытия. И все это – как бы по отдельности от автора-повествователя, как нечто, существующее на известной дистанции по отношению к автору-повествователю. Именно такая эпическая дистанция позволяет автору-повествователю знать о своих персонажах больше того, что они сами о себе говорят: «Запус говорил с ней (Олимпиадой – В.С.) о муже ее, о ее любовниках. Как всегда – она не любила мужа и любовников у нее не было. Она умела тихо и прекрасно лгать» (1922, 6, 80).

Автор-повествователь, приглушая собственную лирическую активность или стремясь перевести ее в услужение эпической наблюдательности, ищет, как уже говорилось, путь к полноте эпического «всезнания» – к такой его полноте, которая позволила бы проникнуть в потаенное «я» внутренней жизни персонажа, к тем глубинам, где герой даже не пытается разобраться в своих настроениях и психологических импульсах: «По пескам, из степи, часто пригибаясь, бегут казаки – к мельницам. – Крылья мельниц белые, пахнут мукой, – так, мгновение, думает Запус. Тогда в плечах подле шеи тепловато и приторно знобит. Запусу знакомо это чувство; при проявлении его нужно кричать» (1923, 1, 133); «Запус увидал волка. Скосив на бок голову, волк подбористой рысью пробежал совсем близко. Запус заметил – в хвосте репейники, а один бок в рыжей глине. Запус (так: «репейники, вцепилось, круглое, пуля, убить») дернул руку к пуговице кобуры» (1922, 5, 53); «Третий день за столом Запус слушал шипенье телефона.

...допросы... пояснения... они каются... атаман Трубычев обрывает их... они понимают, жизнь одна... грузовик... партизан – судья зовет Запуса пить чай... а если...» (1923, 3, 117); «...надо бы спросить. Некогда. Мелькнуло, так, словно падающий лист: «пишут книжки, давал читать. Ерунда. Любовь надо...»...» (1922, 6, 65).

Приведенные здесь фрагменты свидетельствуют о том, что автор-повествователь стремится заглянуть в тайники не только сознания, но и подсознания главного героя, с тем чтобы непосредственно показать читателю проявления душевной жизни. Эти попытки – тоже романного происхождения: фольклорному эпосу психологическая детализированность в принципе чужда. И это понятно: если нет «приватного» сознания как такового, то – соответственно – нет и нужды разбираться в тонкостях этого сознания.

У нас уже шла речь о том, что у Запуса и у других персонажей сквозного действия нет «частной» романной предыстории: здесь преобладает метонимический принцип изображения: по отдельному человеку мы судим о многих, часть непосредственно воплощает целое. Между тем внимание к непосредственному наблюдению за проявлениями потаенной внутренней жизни индивидуального «я» главного героя до известной степени преодолевает идущую от фольклорной традиции скованность в изображении этого «я». Показательно, что «концептированный автор» не ограничивается аналитической активностью автора-повествователя.

Главный герой сам пытается думать на особицу от окружающих людей. Тем самым «приватная» активность автора-повествователя перекликается с «приватной» же духовной активностью героя. Василий Запус задумывается над своей непохожестью на других, ощущает и сознает свою обособленность по отношению к единомышленникам и прежде всего к большевикам-руководителям: «Я же им необходим. Они ку-убические... я другой» (1922, 6, 83). Запус вообще тяготеет к решению кардинальных проблем бытия. Сотруднику штаба он говорит: «В Омске в рабочем факультете одиннадцать крестьян с ума сошли, когда им доказали, что бога нет. Почему это?» (1923, 2, 112).

Оказываясь в отчуждении от большевиков-руководителей и отверждаемой ими идеологии, Василий Запус стремится обрести некую духовную, идейно-психологическую автономность и по отношению к выдвинувшей его массовой жизни, массовому сознанию: «Не умеем ненавидеть лично... террор тоже массовый. Меня толпа перла. Хочу самостийно. Трубычева своей рукой пристрелю...» (1923, 3, 103). Конечно, это в духе фольклорной традиции – герой убивает своего соперника в единоборстве. В образе Запуса это стремление фольклорного героя окрашено в тона романной «приватности» – Василий Запус

совершает проступок, невозможный для фольклорного героя: он, как мы помним, убивает павлодарского архитектора, по ошибке приняв его за Артемия Трубычева. Бессмысленное убийство героя фольклорного эпоса противопоказано. Для Запуска убийство – часть его «приватной» биографии. Соответственно – в ночь, когда по приговору местного советского трибунала казнят Трубычева и его ближайших соратников. Василий Запуск поднимает бессмысленную стрельбу в гостиничном номере: «Это я в него... его... атамана. Не хотел умирать...» (1923, 3, 119). Отношение Запуска к Трубычеву укладываются в пределы обыкновенной ревности и является еще одним знаком романной «приватности» Василия Запуска. Ревнуя, он даже оказывается на грани комплекса неполноценности (ситуация для героя фольклорного героического эпоса немыслимая): «Сознайся, прощу – лучше он меня?» (1922, 6, 63). Все это – показатели «интересности» судьбы главного героя как судьбы романной. Герой обособлен и по отношению к автору-повествователю, и по отношению к другим персонажам, ближним и дальним.

Аналогичная взаимообособленность автора-повествователя и героя заявляет о себе и применительно к другим действующим лицам. Сквозь лиризованную (о чем уже говорилось) речь автора-повествователя проступают настроения персонажей, явленные на правах несобственно-прямой речи. Вот мужики зовут Запуска к себе на отдых: «Слова у них длинные, как алтайские травы. Запуск болен: они же понимают» (1923, 3, 121). Сравнение мужичьих разговоров с алтайскими травами, конечно, принадлежит автору-повествователю, между тем как сочувственное «...они же понимают» передает интонацию тех, кто приехал приглашать Запуска. И если, как мы уже видели, в некоторых случаях восприятие автора-повествователя идентифицируется с восприятием Трубычева, то в других случаях между автором-повествователем и героем возникает разобщение, и показателем этой разобщенности является несобственно-прямая речь: «Засыпал он всегда, только подумав что-нибудь хорошее. Теперь он заснул при мысли о любви какой-нибудь чистой, нетронутой девушки. Есть же где-нибудь такие и стоит же ради нее пройти всю Россию. Олимпиада не была девушкой, она говорила, что ее изнасиловал отчим... Конечно, есть же в России девушки, способные так любить! Надо думать, что есть...» (1923, 1, 145). Здесь легко прослеживается плавный переход от лиризованной с помощью инверсии и повторов («Засыпал он...», «Теперь он заснул...») речи автора-повествователя к несобственно-прямой речи героя («Есть же где-нибудь такие...», «Конечно, есть же...», «Надо думать, что есть...»). Формально здесь тоже повторы, как и в речи автора-повествователя, однако они, так сказать, утеплены.

подсвечены индивидуально-психологическим опытом героя, его горькими воспоминаниями об Олимпиаде и надеждой на какую-то иную, далекую и все же достижимую любовь.

Только что процитированные фрагменты несут на себе печать, так сказать, переходности, поскольку на глазах читателя речь автора-повествователя перерастает в речь героя. Вместе с тем несобственно-прямая речь получает в «Голубых песках» и более широкие права – она может стать развернутым монологом, резко обособленным по отношению к автору-повествователю: «Кирилл Михеич тоже, может быть, плакать хочет. Черт знает, что такое! (...) Побывал в кабинете Кирилл Михеич. Посидел на стуле, помял записку от фельдшера. Эх, черт бы вас драл – чего человеку не хватает! Все бабы одинаковы: как листья весной – липнут. (...) Дворяне жен-изменниц всегда в сюртуках бранят и в таком виде убийства совершают. А мужик должен жену бить и ругать в рубаше и портках, – чтобы страшный дух, воспалительный, от тела шел» (1922, 2, 16).

Внутренний монолог Качанова, поданный читателю как несобственно-прямая речь героя, заявляет о своей тяге к самостоятельности, к тому, чтобы в принципе уравниваться с речью автора-повествователя. Аналогичным образом легенда о Зоршинкиде, излагаемая, как мы помним, в двух вариантах Чоканом Балихановым, – это тоже проявление самостоятельности персонажа по отношению к автору-повествователю. Возникает установка на то, чтобы расшатать монопольное положение автора-повествователя в сюжете повествования. Это, со своей стороны, тоже, конечно, способствует экстенсификации, распространению сюжета повествования – в соответствии со структурными закономерностями романного хронотопа.

Все это – показатели того, что не только главный герой, но и ряд других персонажей сквозного действия стремится сохранить некую обособленность по отношению и к автору-повествователю, и к исторической жизни, которая своими неотменяемыми закономерностями тотально вмешивается в их «частную» жизнь. Люди, таким образом, и испытывают мощное притяжение истории, и противятся этому притяжению. Возникает ситуация, типичная для романного сознания, для «романного мышления». Между тем тяга персонажей к такого рода сопротивлению, конечно, чужда традиции фольклорного эпоса, противостоит ей.

Возникало драматическое в эстетическом плане противостояние. С одной стороны, целый ряд персонажей, во главе с Василием Запусом, как мы уже видели, тяготеет к романному самообособлению, с другой стороны, пронизывающая сюжет героев и сюжет повествования стихия гражданской войны активизирует традицию фольклорного

героического эпоса, предполагающего, как мы знаем, слияние автора-повествователя и персонажей в некоей «коллективной одушевленности». Именно поэтому «история взятия казаками Павлодара в восемнадцатом году будет историей Олимпиады, так как Запус через кровь и трупы видел ее мокрые – словно все из воды – смуглокожие глаза; над серым пеплом пожарищ – головни тлеи, сосали грудь, как ее ко-сы» (1923. I. 130).

Романная «приватность» и активизированная присутствием фольклорной эпической традиции «коллективная одушевленность» не могли в «Голубых песках» разъединиться, но не могли и уступить друг другу. В результате ни одна из этих сюжетно-композиционно значимых сил не могла взять верх. Фольклоризм и связанные с ним нормативность и «коллективная одушевленность», с одной стороны, и анти-нормативность, непредугаданность поведения действующих лиц, собственно романная «интересность» их жизни, «приватное» видение, заявляющее о себе в сознании как действующих лиц, так и автора-повествователя, с другой стороны, никак не хотели уступить друг другу первенства. Оба типа художественной активности, продиктованные двумя вариантами, двумя типами художественного мышления, по сути дела, мешали друг другу в процессе становления сюжетно-композиционной целостности «Голубых песков». Тем самым равновесие или не достигалось или оказывалось неплодотворным.

Это и объясняет единодушие исследователей, отмечавших композиционную неслаженность «Голубых песков» именно как романа. Видимо, писатель, со своей стороны, тоже ощутил неслаженность книги: в двадцатые и в начале тридцатых годов он работает над второй и третьей редакциями¹. Варианту 1933 года суждено было стать окончательным. Следует согласиться: «Если в первой редакции Василий Запус увиден как бы из массы, то вариант 1933 года предлагает посмотреть массу через героя, внутренний мир которого на нее спроецирован»².

Вывявившееся в журнальном варианте «Голубых песков» противоречие имеет свою логику и предысторию в русском «романном мышлении». Следует напомнить, что, работая на рубеже XIX-XX столетий над «Хаджи Муратом», Л. Толстой оглядывался не столько на морфологические принципы повести как таковой, сколько на романное сознание, на принципы «романного мышления». Не случайно Л. М. Мышковская соотносила «Хаджи Мурата» с «Войной и миром», справедливо исходя из того, что в основу построения обоих произведе-

¹ См: Минокин М. Примечания // Иванов Всеволод. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1958. Т. I.

² Никонова Т. А. К вопросу о структурообразующей роли центрального персонажа в романе Вс. Иванова «Голубые пески». – С. 62.

ний «...положена своего рода пирамида со своими внутренними параллелями, тезами и антитезами...»¹. Указывалось и на то, что, работая над «Хаджи Муратом», автор стремился «...развернуть свой замысел не «вглубь», а «вширь» – вместо «истории души» героя создать вокруг него широчайшее социальное полотно»². Между тем вряд ли случайно то, что для «широчайшего социального полотна» Л.Толстому понадобились материалы не только военно-политического, но и фольклорно-этнографического порядка. Анализируя заметки, сделанные Л.Толстым во время работы над «Хаджи Муратом» при изучении «Сборника сведений о кавказских горцах», А.П.Сергеенко пришел к выводу: «...Толстой стремился с наибольшей полнотой представить себе жизнь горцев, их быт, нравы, обряды, способы обработки земли, ремесла, охоту; отмечены также пословицы, приветствия, сказания»³.

Характерно, однако, то, что в результате всех поисков, предпринятых Л.Толстым в этом направлении, на поверхности канонического текста остались лишь сочиненная автором фольклорная стилизация горской песни (ее поет мать главного героя Патимат), несколько пословиц и героическая песня о Гамзате⁴. Автор «Хаджи Мурата» ограничился тем, что оставил лишь «память» о приемах фольклорно-эпической «песенности»: «коллективная одушевленность» поступила в услужение «романному мышлению», которое, в конечном счете, заявило о своих преимущественных правах и на образ главного героя, и на сюжетное единство повествования в целом.

Проблемы, возникшие перед Л.Толстым на рубеже столетий, оказались актуальными и для русской прозы первого послереволюционного десятилетия. Показательно, что не только, как мы уже видели, Вс. Иванов, но и другой начинающий литератор – Дм. Фурманов, работая над «Чапаевым», колебался между фольклорно-эпической и «приватной», собственно романной, стихиями повествования⁵. Не стоял на месте Вс. Иванов – эволюционировало и романное сознание его

¹ Мышковская Л.М. Мастерство Л.Н.Толстого. – М., 1958. – С.277.

² Евнин Ф.И. Последний шедевр Л.Н.Толстого. // Толстой – художник: Сборник статей. – М., 1961. – С. 361.

³ Сергеенко А.П. Комментарии: «Хаджи Мурат»: История писания // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Серия первая. – М., 1951. Т.35. – С.591.

⁴ О работе Л.Толстого над фольклорными первоисточниками см.: Далгат У.Б. Горские песни, предания и сказка в «Хаджи Мурате» Л.Н.Толстого и их художественное значение // Известия Чечено-Ингушского научно-исследовательского института истории, языка и литературы. – Грозный, 1959. Т.III. Вып. 3. С.6, 22, 23, 26, 34, 39, 41.

⁵ См. об этом: Скобелев В.П. «Чапаев» Дмитрия Фурманова и «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова. (К проблеме народного характера, к проблеме стиля) // Ученые записки Ивановского гос. пед. ин-та: Дмитрия Андреевич Фурманов: (Сборник статей и материалов). Т.74. – Иваново, 1971.

современников. С оглядкой на активизировавшуюся в двадцатые годы толстовскую повествовательную традицию и с учетом опыта современных ему романистов Вс. Иванов стал примерять образ Василия Запуска и систему сконцентрированных на нем обстоятельств к новым формам сюжета героев и сюжета повествования – особенно к тем возможностям, которые реализовались в образах предводителей массовых движений (тут следует сослаться прежде всего на образы Чапаева из фурмановского романа и Семена Рахлеева из романа Л.Леонова «Барсуки»).

Говоря о работе Вс. Иванова над новыми вариантами «Голубых песков», нельзя оставаться в пределах лишь собственно эстетического ряда. Следует иметь ввиду, что Вс. Иванов вольно или невольно учитывал новый общественно-политический контекст второй половины двадцатых – начала тридцатых годов. Соответственно, и нам нужно учитывать эти общественно-политические факторы. В их ряду – и официальное, сверху идущее недоверие к массовой стихийной жизни, не подчиненное или недостаточно подчиненное большевистской государственности, и официальное стремление поддержать повествовательную традицию Л.Толстого в качестве главного эстетического ориентира для советских писателей. В результате всех предпринятых Вс. Ивановым переработок складывалось, по сути дела, новое произведение, то есть перед нами оказывается новый роман и – соответственно – предмет другого, самостоятельного, исследования.

«ГОЛЫЙ ГОД» Б.ПИЛЬНЯКА И «ПРОЛЕТАРИЙ» Н.СТЕПНОГО

(к изучению поэтики русского романа
первых послереволюционных лет)

На первый взгляд может показаться, что сопоставление «Голого года» и «Пролетария» мало что даст исследователю. Прежде всего – нет никаких свидетельств о том, читал ли Б.Пильняк роман «Пролетарий» и – соответственно – читал ли Н.Степной роман «Голый год». Да и по степени воздействия на читателя романы трудносоизмеримы. В самом деле! Роман «Голый год» уже при первом издании приобрел широкую известность и в нашей стране, и за рубежом. Творчество Пильняка оказалось в центре внимания литературной критики двадцатых годов. Закономерно, что в 1928 году в серии «Мастера современной литературы» вышел сборник «Бор. Пильняк. Статьи и материалы» (появились в этой серии и сборники, посвященные М.Зощенко, И.Бабелю, М.Кольцову). В серию литературоведческих сборников, посвященных текущему литературному процессу, вынесены имена, наиболее, так сказать, репрезентативные и для исследователей, и для тогдашних читателей. И Пильняк среди них – не случаен.

В статье В.Гофмана (авторская датировка: 2/1 – 1927) в первых же абзацах как о чем-то само собой разумеющемся говорится: «Творчество Б. Пильняка, выросшее в революционные годы, представляет собою, несомненно, одно из самых знаменательных явлений в русской прозе последнего десятилетия. (...) Знак Пильняка оказался, в известном смысле, знаком эпохи, знаком истории»¹.

Совершенно иначе складывалась литературная судьба, литературная репутация у Степного. И хотя о нем писала современная критика, однако обстоятельства сложились таким образом, что «...литературное имя Степного померкло еще при жизни»². С этим свидетельством мемуариста – современника Степного – нельзя не счи-

¹ Гофман Вик. Место Пильняка // Бор. Пильняк. Статьи и материалы. – Л., 1928. – С. 7.

² Кремлев И. В литературном строю. – М., 1968. – С. 155.

таться. Пророческой оказалась писательская автохарактеристика: Степной называл себя «маленьким бытописателем».

Важнее, однако, другое. Читая «Голый год» и «Пролетарий», очень быстро начинаешь понимать, что исходные, мировоззренчески значимые мифологемы, вдохновляющие здесь Пильняка и Степного, принципиально не совпадают, ибо расположены в совершенно разных областях.

Опыт революции и гражданской войны заставил Пильняка уверовать в то, что революционные потрясения освободили органические силы российской действительности, укорененные в допетровской Руси. Их естественное развитие было прервано Петром I и всем «петербургским» периодом российской истории.

Между тем, исходная мифологема Степного строится на иных основаниях. Она базируется не на допетровском прошлом, а на таком будущем, которое решительно поворачивается спиной к прошлому и начинает жизнь, что называется, с чистого листа. Для автора «Пролетария» главное – что рухнуло «тысячелетнее прежде» (В.Маяковский). Прошлое для Степного – темное царство социальной несправедливости, откуда надо вырываться как можно скорее и уходить как можно дальше. Если персонажи «Голого года» думают и рассуждают о красоте древнерусского искусства, о житийной – допетровской – литературе, то для персонажей «Пролетария» здесь просто-напросто нет никакой проблемы: проклятое прошлое – и все тут. Светлое будущее человечества для Степного неразрывно связано с пролетариатом, с культурой, которую он должен создать заново.

Закономерно, что Степной заставляет своих персонажей в довоенные, 1910-е, годы спорить о путях развития пролетарской культуры. Один из профсоюзных активистов высказывается с недвусмысленной определенностью: «На что нам они, буржуазные писатели, они только будут без толку отнимать наше время и засорять мысль описанием, как прожигает жизнь богатый буржуа – не знающий, куда деть свое время и деньги, собранные от нашего кровного пота»¹. Сказано – сделано: принимается решение – «читать исключительно своих, список составит культурно-просветительная комиссия»². Соответственно – «и песни должны быть иные, новые, как и мысли, в них не должна петься жалоба на долюшку, на разницу в положении, в них должно воспеваться не уныние, а новое, бодрое, то, что выковывает сама жизнь, борьба классов... В ней, в песне мы должны выразить то, что созрело у нас в это время нового»³.

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. I и II части. – Самара, 1920. – С. 8.

² Там же.

³ Там же. – С. 42.

На резкую несовпадаемость исходных позиций авторов «Голого года» и «Пролетария» тем более надо обратить внимание – с учетом того, что оба романа писались и увидели свет примерно в одно время. Напомним: «Голый год» заканчивается авторской пометкой: «Коломна, Никола-на-Посадах, 25 дек. ст.ст. 1920 г.». В предисловии к самарскому изданию первых двух частей «Пролетария» Степной сообщает: «...книга начата печатанием в октябре 1919 г., закончена в мае 1920 г.» Третья – заключительная – часть выходит в свет, видимо, не позже весны 1921 г. (год выпуска на титульном листе III части не обозначен): во всяком случае, в апреле 1921 года А.Неверов выступает с докладом о романе в целом на студийном вечере Самарского Лито. Таким образом, работа над романами шла примерно в одно время – в период гражданской войны, по горячим следам.

На эту близость по времени создания необходимо обратить внимание постольку, поскольку мы подходим к выявлению системы взаимных притяжений и отталкиваний «Голого года» и «Пролетария». Живя в одну эпоху, попадая в русло романного сознания, повинаясь логике «романного мышления», Пильняк и Степной подчинялись логике определенной жанровой системы, которая, как и другие жанровые системы, «...живет в синхронистическом плане, а изменения, происходящие в процессе эволюции, приспособляются к структуре»¹. И как ни велики исходные различия обоих романов, время написания приводило «Голый год» и «Пролетарий» к общему знаменателю. Повествуя «о времени и о себе», будучи «у времени в плену», романы-ровесники неминуемо должны были вступить во взаимную перекличку. Однако путь к этому самообнаруживающемуся родству был нелегким. Чтобы уяснить эту общность, нужно для начала обозначить существенные между ними расхождения.

Одним из проявлений этих различий между «Голым годом» и «Пролетарием» следует считать то обстоятельство, что романы написаны на основе совершенно разных художественных подходов, разных художественных методов. «Голый год» создан в соответствии с требованиями эстетики авангарда, авангардистской эстетики. Следует напомнить, что авангард – «...общее наименование художественных течений XX века, главным образом первой его четверти, программы и реализация которых вырастали из решительного протеста против устоявшегося искусства, против его задач и достижений, прокладывали пути к новым идейно-художественным решениям и создавали критерии, опиравшиеся на новые основы в оценке произведений искусства. (...) существовали общие тенденции авангарда в целом, из которых

¹ Мелетинский Е.М. Мифология и фольклор в трудах К.Леви-Строса // Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985. – С.479.

наиважнейшими являются следующие: антитрадиционализм, противоречие с условностями реализма и натурализма девятнадцатого века, поиск средств художественной передачи, связанных с импульсами современности, экспериментальные установки, стремление к программности и теоретическому обоснованию творческой деятельности»¹.

В 1913 году О. Розанова, отказываясь от принципа миметичности в живописи и противопоставляя принципу воспроизведения принцип резкого переименования, деконструирования, говорила о необходимости отказа от «первобытного» представления. Это представление художник должен подчинить «представлениям, усложненным всею психикой современного творческого мышления: то, что художник видит, и то, что он помнит, и т.д., и результат этого сознания... он еще подвергает конструктивной переработке, что, собственно говоря, в творчестве и есть самое главное, ибо только при этом условии возникает само понятие Картины и самодовлеющей ее ценности»².

Решающим фактором творческого процесса становится диктаторская деятельность художника-творца: «...художник устанавливает гносеологическую координацию мира в форме «все в степени «я»»³. Ожидание революционных потрясений, активное их переживание, прошедшие, как уже говорилось, на первую четверть двадцатого столетия, приводили закономерным образом к тому, что «авангард принял разрушение мира как произведения Божественного искусства в качестве свершившегося и непоправимого факта, который следует осознать возможно более радикально и во всех последствиях, чтобы действительно компенсировать нанесенный урон»⁴. Знаменательно, что Пильняк, уже опубликовав «Голый год» и стремясь аналитически соотнести свой художественный опыт с историческим опытом революции, воспринимал революционные потрясения именно как волевой акт творчества, соответствующий волевому устремлению писателя-демиурга, его деятельностной энергии: «революция заставила разорвать в повести (имеется в виду роман «Голый год» – В.С.) фабулу, заставила писать по принципу «смещения планов»»⁵.

Н.Д. Тамарченко прав, обратив внимание на две фундаментальные особенности сюжетно-композиционной структуры «Голого года»:

¹ Stowiński Michai, Kostkiewiczowa Tereza, Okopień-Sławińska Aleksandra, Słowiński Janusz. Słownik terminów literackich // Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1976. – S. 39.

² Цит. по: Сидорина Елена. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М., 1995. – С. 19.

³ Московская Д.С. Поставангард в русской прозе 1920 – 1930-х годов (генезис и проблемы поэтики) // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – С. 5.

⁴ Гройс Борис. Утопия и обмен // Изд-во ЗНАК, 1993. – С. 20-21.

⁵ Пильняк Б. // Печать и революция. – 1922. – Кн. 1. – С. 294.

«Это, во-первых, отсутствие единой фабулы. Оно лишь заметней оттого, что есть множество самостоятельных сюжетных историй, или вообще не пересекающихся, или разделенных точками пересечений на ряд отрезков. Во-вторых, это обилие композиционно обособленных разного рода описаний...»¹

В результате «в членении романа на большие части и главы, глав – на составляющие их особо названные части и главы, а также в соотношении всех этих элементов структуры текста друг с другом последовательно осуществляются два взаимодополняющих принципа – трюичности и параллелизма»². Тем самым заявляет о себе «нетрадиционная форма романа-монтажа»³. Совершенно очевидно, что именно эта «нетрадиционная форма», с одной стороны, свидетельствует о непривычной активности «концептированного автора», автора-демиурга, кромсающего действительность, нарушающего привычные эмпирические и эстетические ожидания, а с другой стороны, с невиданной энергией побуждает читателя постигать авторское *мировидение*, расширяя одновременно диапазон этого *мировидения*, соотнося систему «романа-монтажа» с системой эмпирических связей и эстетических ожиданий, как они складываются у читателя, «концептированного» и эмпирического.

«Нетрадиционная форма романа-монтажа» откровенно подчиняет сюжеты героев сюжету повествования. Персонажи лишаются возможности для самодвижения, их внутренний мир не приобретает автономности. Они – как фигуры на шахматном поле, и их движение меньше всего продиктовано волей каждого из этих персонажей. Поступки, мысли, душевные движения персонажей жестко соотнобразуются с волей «концептированного автора» и соответственно – «концептированного читателя». Автор и читатель навязывают свою волю, своё миропонимание персонажам, вынужденным действовать именно в жёстких конструкциях «романа-монтажа».

Совершенно иную ситуацию открывает нам сюжетно-композиционный объем романа «Пролетарий». В соответствии с одним из основополагающих постулатов реализма XIX века, ставящего в центр внимания типический характер в типических обстоятельствах, в романе Степного в центре внимания оказывается рабочий, которого зовут Юлий (не зря роман так и называется: «Пролетарий»). Герой приходит в разорванный революцией и гражданской войной мир и

¹ Тамарченко Н.Д. «Голый год» Б.Пильняка как художественное целое // Борис Пильняк. Исследования и материалы. Межвузовский сборник научных трудов. – Вып.1. – Коломна, 1991. – С.16.

² Там же. – С.17.

³ Там же. – С.24.

пытается установить единство с этим миром, самоопределиться в нём.

Если «Голый год», построенный по принципу, как уже сказано, «романа-монтажа», полифоничен, то роман «Пролетарий» монологичен. Этому способствует то обстоятельство, что всё основное действие сюжета строится на отношениях центрального героя с другими персонажами и обстоятельствами. «Психологическая точка зрения» главного героя преобладает в романе Степного, постоянно соотносясь с непосредственно выраженной, руководящей, монологически ориентированной волей «концептированного автора».

Но в рамках монологического повествования, господствующего в «Пролетарии», есть своя диалогичность. Следует напомнить, что такого рода диалогичность – это единственно возможная форма для романа вообще, и вот именно тут обнаруживается глубинное родство романного сознания, «романного мышления» «Голого года» и «Пролетария». Диалогизм этот – структурно-жанрового происхождения: он коренится и в организации системы персонажей, и в соотношении целостности персонажа с целостностью обстоятельств.

В 1927 году, предвзяв первый том своего собрания сочинений (а первый том составил роман «Голый год»), писатель заявил с недвусмысленной определенностью: «Да, мне выпало прекрасное счастье прийти в мир «в его минуты роковые». Да, моя писательская работа связана с этим последним десятилетием российских зорь и бурь»¹. Цитата из Ф.Тютчева здесь не случайна – она призвана художественно поддержать публицистически сформулированную позицию художника. Слово Пильняка благодаря тютчевской цитате получает дополнительную объёмность: русская революция трактуется не только как конкретно-историческое событие первой трети двадцатого века, но и как событие природно-космического ряда: метафора, со своей стороны обосновывает «связь времен», связь человека с историей.

Композиция «романа-монтажа» создает такую ситуацию, при которой природные силы, конечно, выступают в качестве пейзажного фона для раскрытия внутренней жизни отдельных персонажей – примерно так же, как это имеет место в традиционных реалистических романах XIX века. Но при этом природные силы, явленные в эпических пейзажных зарисовках, претендуют на некую самость – наряду с отдельными персонажами. Аналогичным образом на правах самостоятельных персонажей действуют и социальные группы – их жизнь тоже показана непосредственно, с эпической наглядностью. Возникает естественное взаимосоотнесение пейзажных зарисовок, непосредст-

¹ Пильняк Б.А. Предисловие // Пильняк Борис. Собр. соч. – Т. I. Голый год. – М.: Л., 1930. – С.30-31. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте – указывается лишь номер страницы.

венного изображения социальных коллективов и отдельных действующих лиц. Летние солнечные дни, летние грозы, жестокие зимы призваны подчеркнуть внутреннюю неотменяемость текущей жизни. Неотменяемость природного кругооборота указывает на историческую неизбежность происходящего – на ту неизбежность, которая испытывает и отдельного человека, и породившие его социальные коллективы на прочность, на перспективную жизнеспособность. В ходе испытания, происходящего по принципу расходящихся кругов центрально развивающегося сюжета, становится ясно, что перспектива открывается не для всех индивидуально обрисованных персонажей и не для всех социальных коллективов. Так, оказывается, лишен перспективы старый дом, населённый многолюдным семейством князей Ордыниных. Вырождается ордынинский род: дом «...в один год полысел, посыпался, повалился» (80); «Княгиня плачет, потому что она ничего не понимает, потому что железная её воля, её богатство, её семья – обессилели и рассыпаются, как вода сквозь пальцы» (97). В доме происходит самоубийство – стреляется один из Ордыниных. Показательно, что именно в этом доме то «...пахнет несвежим человеческим телом» (81), то «... пахнет зимой, сыростью и гнилыми мехами» (82), то от Егора Ордынина «... скверно пахнет денатуратом и потом» (82). По контрасту – в избе у крестьян – сектантов «...пахло шалфеем, полынью и другими лекарственными травами» (140). Показательно признание Ирины, вошедшей в семью крестьян-сектантов: «Как сладостно пахнет пот – пусть соленый! Я научилась повязываться, как повязываются все» (145).

Ирина покидает коммуну анархистов, и это первый знак того, что коммуна обречена. Но есть и другой знак – слова крестьянина-сектанта Доната, обращённые к одному из коммунаров: «Смотрю на ваше хозяйство, сударь. Ни к чему. Плохо. Без умения. Молодытина не подтянута. Без умения-с, без любви. Ни к чему» (133). Аналогичная обреченность сквозит и при изображении сельскохозяйственной коммуны, организованной советской властью: люди не хотят работать. Председатель комбеда Иван Колотуров не может добиться элементарного порядка. Над Колотуровым члены коммуны смеются: «Какой ты до чужого добра защитник» (179). Последнее, что узнает читатель о советской коммуне и Колотурове, – это то, что Колотуров пьяный спит в бывшем барском парке, а в это время «ночь шла чёрная, чёрствая, осенняя, – шла над пустыми полями, холодными и мертвыми» (181).

Итак, Ирина покидает исторически бесперспективную коммуны анархистов и перебирается в лагерь надёжного, столетиями отлаженного крестьянского быта. Аналогичным образом выстраивает Пиль-

няк путь Натальи Ордыниной. Уйдя из родного дома, она говорит брату – Глебу Ордынину: «Я выйду замуж, должно быть. Я не изменю мужу, – но я не отдам ему души, лишь тело, чтобы иметь ребенка. Это будет неуютно, холодно, но честно» (111). Однако ближе к финалу Наталья Ордынина говорит делающему ей предложение большевику Архипу Архипову («кожаной куртке»): «Милый, единственный мой... (209). «Ах, и будет уют, и будут дети, и – труд!.. Милый, единственный мой! Не будет лжи и боли» (210). Показательная деталь: вернувшись от Натальи в общежитие «кожаных курток», Архип Архипов отмечает, что «... в словарики иностранных слов, вошедших в русский язык, составленном Гавкиным, – слово уют не было помещено» (210). Всё складывается по блоковскому пророчеству: «Уюта – нет, покоя – нет».

Для Пильняка важно, что Наталья Ордынина идёт за Архипом Архиповым постольку, поскольку он – реальная историческая сила: Архип Архипов – в числе тех, кто поднял из разрухи Таёжевский завод. Тем самым по логике, как она складывается в сюжете «Голого года», в романе есть две исторически дееспособные силы: пришедшие к власти большевики и исконная мощь деревенского бытия, уходящая корнями в допетровскую Русь.

Но к взаимосоотнесению отдельных персонажей с миром «кожаных курток» и миром мужицкой соборности сюжет «Голого года» никоим образом не сводится. Пильняка как художника в меньшей степени увлекает общее движение жизни, совмещающей в себе бытие и небытие. Тем самым автор «Голого года» выходит на истолкование действительности в её метафизических глубинах, в приближении к первосушностям бытия вообще.

Показательно, что «Вступление» к «Голому году» открывается следующей фразой: «Каждая минута клянётся судьбе в сохранении глубокого молчания о жребии нашем, даже до того времени, когда она с течением жизни нашей соединяется; и тогда, когда будущее молчит о судьбине нашей, всякая проходящая минута вечностью начинаться может» (37). И в самом деле! Вечность приобщает к себе, включает в свой состав убитого белыми ордынинского большевика Доната Ратчина, кончающих жизнь самоубийством Архипова–старшего и князя Бориса Ордынина, уездного философа Семена Зилотова, а также и деревенскую девушку Аганьку. Это в связи со смертью Аганьки сказано: «...по земле ходили чёрная оспа и тиф...» (123).

Уходит из жизни тот или иной персонаж, и автор–повествователь утрачивает интерес к нему. Исключение составляет лишь Архипов–старший: о нем вспоминают его сын, Архипов–младший, и Наталья Ордынина. Более распространенной является иная ситуация в сюжете, вербально выраженная применительно к Донату Ратчину: «Донат

Ратчин убит белыми: о нем всё» (57). Как правило, автор-повествователь и не пытается отыскать хоть какие-то следы ушедшего из жизни: и в самом деле «...о нем все».

Если, как уже говорилось, Наталья Ордынина приходит в стан «кожаных курток», а Ирина обретает себя в сектантской среде, и тем самым обе выходят на конечную ясность перспективы, насколько это возможно в неготовой, принципиально незавершённой романной действительности, то путь других персонажей – иной. Они сливают свою незавершенную судьбу с массовой жизнью, не знающей никакой устойчивости, кроме устойчивого движения.

Так, бывший офицер и недоучившийся студент Андрей Волкович, благополучно избежав большевистского ареста, сначала оказывается в деревне, потом в коммуне анархистов, потом в поезде среди мешочников. И везде он чувствует себя на своем месте: «Свобода, свобода! Ничего не иметь, от всего отказаться, – быть нищим!» (112). Изгоняемый из своего родового имения один из князей Ордыниных тоже испытывает радостное ощущение своей слиянности со всем богатством бытия – ночует ли он в мужицкой грязной избе, бредет ли по пустынной дороге, втискивается ли в поезд, битком набитый мешочниками и голодающими. В одном из таких же поездов оказывается и ушедший из родного дома художник Глеб Ордынин. И всех их, как видим, подчиняет себе дорога, ведущая (и везущая) в будущее (в отличие от Натальи и Ирины, прилепившихся к устойчивому бытию).

Именно персонажи сквозного действия, принадлежащие хронотопу дороги, позволяют автору-повествователю вступить в игру с читателем, которому предлагается допустить некую взаимозаменяемость в системе индивидуализированных персонажей, непосредственно связанных с мотивом дороги, погруженных в массовое бытие: «Ну, так вот. Вопрос один, – по-достоевски, – *вопросик*: – тот дежурный с «Разъезда Мар» – не был ли Андреем Волковичем или Глебом Ордыниным? – и иначе: – Глеб Ордынин и Андрей Волкович – не были ли тем человеком, что сгорал последним румянцем чахотки? – такими русскими нашими Иванушками-дурачками, Иванами-царевичами?» (197). Если, как уже говорилось, по отношению к ушедшим из жизни персонажам последовательно соблюдается принцип «...о нём всё», то здесь получает преобладание идея о способности человека к переменам, вплоть до самых резких, в условиях действительности, лишившейся устойчивости, знающей лишь дорогу. В этих условиях для данных индивидуальных персонажей нет единого для них фабульного узла, как отсутствует он для Натальи Ордыниной и Ирины. Соотнесённость героев и обстоятельств здесь иная – сравнительно с романной традицией XIX века. Духовные искания этих персонажей, их нравст-

венно-психологическое и бытовое самоопределение осуществляется каждым порознь, в отдельных фрагментах повествования, как бы независимо друг от друга, как бы самопроизвольно. Но именно «как бы»! Читателю приходится сквозь эту фрагментарность угадывать, улавливать равнодействующую сюжета. Осуществление принципа «романа-монтажа» опосредованно выводит нас к восприятию закономерностей общей жизни, увиденных и через непосредственное её восприятие, и через растворение в ней «приватных» персонажей, способных к резким переменам и превращениям.

Иное дело роман «Пролетарий». В отличие от «Голого года», мировоззренческие авторские искания здесь фабульно мотивированы прямой соотнесенностью главного героя с резко меняющимися по ходу сюжета обстоятельствами, общими и «частными», и отношениями главного героя с другими персонажами, которые по отношению друг к другу часто занимают непримиримые позиции. В основу «Пролетария» писатель положил ситуации, которые непосредственно соотносят фабульную канву жизни главного героя со всей историей рабочего движения в России – от создания пролетарских культурных организаций до кульминационно заостренных эпизодов гражданской войны. Налицо, таким образом, моноцентрическая сюжетная структура – в противовес полицентризму «Голого года».

Однако сквозь эти явные расхождения сюжетно-композиционного порядка проступает сходство. Персонажи «Пролетария», как и персонажи «Голого года», радуются своей приобщенности к социальным коллективам. Плачет от радости старый рабочий, наблюдая праздничное шествие победителей, братьев по классу: «Плакал в стороне старик-рабочий, он видел своими глазами – теперь помирать можно»¹. Главный герой – Юлий – тоже тянется к коллективу, радуется общению с себе подобными: «Юлия потянуло на заседания... Общение с такими же, как и он, людьми поднимало дух, возбуждало новые струны, о существовании которых он раньше и не подразумевал... Люди, горевшие для него иным огнем, – жажды борьбы за лучшую долю, – отражали на его лице ту же жажду; разве только выходя на войну, за родной город, люди могли чувствовать такой подъем»². И это отнюдь не случайное для Юлия настроение, но осознанная, последовательно выраженная идеологическая установка: «Ах, что для него смерть, он и умрет радостно с одним именем на устах – радостный, довольный тем, что вот он смог отдать и свою жизнь за одно...»³.

Юлий живет с радостным ощущением своего обретенного единст-

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – I и II части. – С.41.

² Там же. – С.7.

³ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.16.

ва с окружающей его действительностью. Он радуется, видя, как по городской улице под музыку проходят подразделения Красной армии¹. Он приветствует законодательные акты советской власти, видя в них осуществление своих заветнейших чаяний: «Каждый новый закон-декрет был его мечтою, жаждой, и он боролся, страдал, сидел в пюрмах, чтобы дождаться этих прекрасных дней»². Так что закономерен риторический вопрос все того же Юлия: «Уж не это ли была настоящая народная сознательная власть?...»³.

Через несколько лет В. Маяковский провозгласит: «Я счастлив, что я этой силы частица...»⁴ В романах «Голый год» и «Пролетарий» воплощено с эпической наглядностью это единство «частного» человека, «приватной» личности и массы. Тут, как видим, обнаруживается глубинное родство Пильняка и Степного.

Однако здесь намечаются и некоторые расхождения. Для Пильняка важно не допустить конечной обособленности героя от общей жизни. Он приводит целую группу своих персонажей к эпически явленному единению с общей жизнью. В том же направлении движется и Степной, однако линия духовного поиска персонажами своего места в жизни выстраивается в романе «Пролетарий» по-иному. И хотя оба писателя показывают попытки своих персонажей установить единство с окружающей действительностью, как бы ни были противоречивы и даже мучительны их взаимоотношения, пути у Пильняка и Степного совершенно разные, как и результаты.

Как известно, одной из наиболее наглядных, а значит, удобных (и потому традиционных) форм для воплощения противоречивого романного единства является, конечно, любовный треугольник (вспомним Аглаю и Настасью Филипповну при князе Мышкине, Катерину Ивановну и Грушеньку рядом с Митей Карамазовым, наконец, Наталью и Аксиною, идущих, что называется, параллельным курсом по отношению и друг к другу, и к Григорию Мелехову). Если для автора «Голого года» такого рода сюжетная мотивировка решительно неприемлема, то Степной берет на вооружение испытанную систему приемов. В «Пролетарии» в орбиту Юлия попадают две женщины: Мария и Полятка. Специфика выстраиваемой автором ситуации состоит в том, что обе женщины, любящие главного героя, наделены недюжинной социальной активностью. Мария – последовательная большевичка, Полятка – активный деятель партии правых эсеров. Тем самым в изображении обеих героинь эротические и политические ин-

См.: Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – I и II части. – С. 64.

¹ Там же. – С. 42.

² Там же. – С. 44.

³ Маяковский В. Владимир Ильич Ленин. – Л.; М., 1925. – С. 89.

тересы соседствуют и соревнуются на равных.

Мария задорно объявляет Юлию: «Я большевичка типа Ленина...»¹ Естественно, что с позиций ленинской непримиримости она отвергает и Юлию, и его любовь: «...ты, я думала, годишься в люди, а ты, несчастный, только и годился в левые с.-р., на вспышку годен, а так, как мы, братья в Красной армии, а я реквизиционерша, разве у тебя на это смелости хватит?»; «... ты буржуй, такой же, и не можешь вместе с нами, не можешь отстать от своих... Уходи от меня, мне такой не нужен. уходи, гадюка!...»²

Полятка не проявляет столь жестокой непримиримости, но и она обвиняет главного героя в непоследовательности, в неумении выбрать для себя четкую политическую позицию: «Тебе надо совсем уйти от политики, навсегда, слышишь! Не получается ли у тебя вроде, что на свадьбе ты кричишь: «Вечная память», а на похоронах: «Исаия, ликуй!»?»³ Ещё при начале знакомства, обращаясь к Юлию на «вы», Полятка произносит пророческую фразу: «...вы хоть поменьше лезьте, ведь повесят вас»⁴.

Так оно и получается по ходу сюжета. Юлий не может не «лезть». Оправдывается предсказание любимой женщины – Юлий гибнет. Арестованный по случайному поводу, можно даже сказать, по ошибке, Юлий видит, как отправляют на казнь Полятку и вместе с ней какую-то совершенно ему не известную юную девушку. Он проклинает ту советскую власть, горячим сторонником которой являлся: « – Ещё раз: признаёте ли вы Советскую власть? – Таковую, как сейчас, нет. – Веди-те!»⁵

Итак, фабульный узел развязан. Из трёх участников любовного треугольника (они же – участники идеологической конфронтации) остается только Мария, которая, как мы помним, про себя говорит, что она «...большевичка типа Ленина...». Как и в «Голом годе», в романе «Пролетарий» власть «кожаных курток», большевиков «типа Ленина» предстает как власть, не останавливающаяся перед насилием. Ближе к финалу «Пролетария» расстреливают Полятку, безымянную девушку, Юлию, а в «Голом годе», ещё при начале повествования, большевик Архип Архипов, тот, за кого пойдет замуж, как мы помним, Наталья Ордынина, «...бесстрашное написал в исполкоме слово...: – расстрелять» (76).

Но вот что показательно. Реалист Степной и авангардист Б.

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – I и II части. – С.38.

² Там же. – С.69,59.60.

³ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.10.

⁴ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – I и II части. – С.37.

⁵ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.18.

Пильняка, показывая с эпической наглядностью социально-государственную активность носителей «бесстрашного ... слова», стремятся сделать своё художественное восприятие более активным, более многосторонним, более ёмким. Именно поэтому Юлий – не только профсоюзный деятель, но и литератор, мечтающий от очерков и рассказов перейти к осуществлению большого романного замысла. У Степного появляется в связи с этим система риторических вопросов – центральный персонаж ставит их перед самим собой: «Зачем, зачем он взялся за эту работу? Разве есть у него время, силы, краски для такого материала у него, маленького бытописателя?..»¹ Показательно и другое признание главного героя: «Он не знает, чем закончить, когда жизнь вокруг продолжает бурлить, кипеть, как вулкан»². И тем не менее Юлий мечтает о романе из эпохи революции: «...вот уже Юлий создал десяток очерков, но то были только очерки, такие же безымянные, как и десятки тысяч подобных, а где целое?..»³ И ещё: «Очерки, очерки, очерки... Ах, сколько их ещё будет впереди, где же Одиссея...»⁴ Юлий погибает, так и не приблизившись к своей Одиссее. Но искания главного героя, и социально-политические, и собственно эстетические, в том числе и те, которые развёртываются в русле романного сознания, в русле романной эстетики, не проходят бесследно для сюжета романа «Пролетарий». В сущности, роман пишется судьбой Юлия и тех обстоятельств, в которых он оказывается, а также и судьбой ещё и его творческих исканий.

Иное дело «Голый год». Если писательские интересы Юлия не выходят за пределы его «приватной» судьбы (как не выходит, скажем, за пределы судьбы Райского в романе «Обрыв» тот роман, над которым он на всем протяжении сюжета работает), то в романе Пильняка ситуация иная. Если эстетика реалистического романа (а в её русле и написан «Пролетарий»!) позволяет мотиву писательства оставаться вещью в себе, то в «Голом годе» авангардистская эстетика с таким положением мириться не желает; «Авангардист не может... запереться в кабинете и писать в стол: самый смысл его эстетической позиции – в активном и агрессивном воздействии на публику»⁵. Это не может пройти бесследно для читателя.

Автор-демиург («концептированный автор») предстает не только в облике автора – повествователя, близкого к «концептированному авто-

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – I и II части. – С.70.

² Там же. – С.70.

³ Там же. – С.64.

⁴ Там же. – С.65.

⁵ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 1997. – С. 12.

ру» (это – дело в общем-то привычное!), но и в облике некоего условного «биографического автора», то есть конкретного человека, реально существующего, пришедшего в художественную действительность, в художественный текст из действительности эмпирической. Описывая восстановление Таёжевского завода, Пильняк вводит фразу: «Я, автор, был участником этой экспедиции... Когда по поезду был дан приказ готовиться к отъезду (а были в поезде мы отрядом с винтовками), я, автор, думал, что мы поедem обратно в Москву, *раз ничего нельзя сделать*» (200). Возникает в «Голом годе» и размышление, связанное с писательской технологией, с конструированием художественного изложения: «...*пусть застёжской повести будет рассказ о том, как ушли из усадьбы князя...*» (119).

Конечно, такое обнажение приёма – дело для русской литературы неслыханное, если не считать пушкинского «Евгения Онегина», где писательство выставляется напоказ. В «Голом годе» повествователь, близкий к «концептированному автору», не только не скрывает от читателя процесс обработки эмпирического материала, который на глазах читателя становится художественной действительностью, но и подчеркивает свою реконструирующую, преобразующую активность, привлекая при этом и опыт «биографического автора» как авторитетного свидетеля. Естественно, что в соединении с отказом от традиционного психологического анализа реконструирующая активность автора-повествователя создает некий вакуум в нашей читательской потребности знать о персонажах и обстоятельствах «всё», насколько это позволяет та или иная жанровая – в данном случае: романная – структура. Этот вакуум в «Голом годе» заполняют страстные монологи персонажей, устные и письменные. К этому общему, единоподчиненному движению действующих лиц подключается и близкий к «концептированному автору» повествователь.

Даже в пейзажных зарисовках «Голого года» видна эта высокая пристрастность повествователя:

«Вот. Лощина, сосны, снег. Там дальше каменные горы. свинцовое небо, свинцовый ветер. Снег рыхл, с трех сторон мокрые сосны. и третий день дует ветер: примета знает, что ветер ест снег» (56).

Частица «вот», этимологически восходящая к указательному местоимению, образует в процитированном отрывке отдельную фразу. Ставшее отдельной фразой слово резко увеличивает запас экспрессивности отрывка, задает тон процитированному фрагменту в целом. Затем эта экспрессия получает поддержку в метафорических эпитетах «свинцовое небо», «свинцовый ветер». Наконец, эмоциональная приподнятость заявляет о себе при совмещении метонимии («примета знает» вместо, скажем, «люди знают примету») и метафоры («ветер ест снег»).

Ещё более определенно заявляет о себе лирическая активность повествователя в часто цитируемом фрагменте, посвященном «кожаным курткам» – большевикам: «Эти вот, в кожаных куртках, каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой, корявой народности – отбор. В кожаных куртках – не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили – и баста» (199). Разговорно-эмоциональное «эти вот» создает кольцо с несобственно-прямой речью («Так вот знаем, так вот хотим...»). Сочетание разговорной эмоциональности с книжно-письменной эмоциональностью создает устойчивую лирическую интонацию, объединяющую персонажей и автора-повествователя.

Сравним лирическую активность в сюжете повествования «Голого года» с лирической активностью сюжета повествования в «Пролетарии». Вот мы видим Юлия на митинге в честь вступления Красной армии в «Поволжский город»: «Шум добрый, шум улья. Ни одного в светлых пуговицах, сюртуках, эполетах, погонах. Все были в кожаных куртках, серых блузах, френчах, в высоких сапогах. Тут уже было всё своё, даже в возгласах, даже в шуме, речах – иные краски»¹. Лирическое начало получает воплощение и в однородном перечислении одежд (кожаные куртки, блузы, френчи, сапоги), в повторяющихся синтаксических конструкциях, в лексических повторах («шум» – «шум», «даже» – «даже»). И как переиначенный пересказ пильняковского пассажа о «кожаных куртках» может быть воспринято описание красных командиров, тоже наделённое лирической приподнятостью: «Командиры на конях. Высокие, подобростые, в кожаных куртках или серых френчах, – подобранные, подхваченные ремнями через плечи, с револьверами за поясом и без всяких наплечных знаков...»²

Стилистическое родство проанализированных отрывков из романов «Голый год» и «Пролетарий» несомненно, и причина проявляющегося здесь родства, которое оказывается сильнее различий в методе и в направлениях (оппозиция: авангард – реализм), состоит в общих тенденциях развития русской прозы рубежа XIX – XX столетий, когда эпическая наглядность вынуждена потесниться, чтобы дать простор экспрессии, содержащейся в слове автора-повествователя: «На смену изобразительным задачам приходят задачи «выразительные», экспрессивные. [...] Возникает потребность в освоении действительности в формах ёмких, экононых, подчеркивающих авторское осмысление глубинной сути явлений, насыщенных действенной авторской оцен-

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.8.

² Там же. – С.22.

кой»¹.

«Авторское осмысление глубинной сути явлений» имеет в обоих романах четкий ориентир – современную писателям социально-историческую действительность в непосредственных массовых проявлениях. В 1919 году Андрей Белый провозгласил: «... не «субъективные» переживания сознания волнуют меня – индивидуальные особенности переживаемой ныне эпохи; она прорастает в нас всех в той же мере, в какой открываем ей свою душу...»²

Восхищение перед «кожаными куртками» выводит Пильняка, с одной стороны, к активному утверждению исторической правоты бунтарской силы большевизма (именно с «кожаными куртками» связаны, именно к ним относятся слова: «Пётр Орешин, поэт правду сказал: – «Или – воля голытьбе, или – в поле, на столбе!..» – с. 199), а с другой – к признанию их закономерной активности в созидании новой государственности. Поэтому Пильняк, описывая мартовскую метель, при которой, согласно пословице, март корове рога сшибает, позволяет читателю угадать в заумном языке, составляющем эквивалент завыванию метельной выюги, обозначения советских учреждений: главное артиллерийское управление, главное управление высших учебных заведений и так далее: «Метель. Март. – Ах, какая метель, когда ветер ест снег! Шоояя, шо-ояя, шоооя!.. Гвиу, гваау, гааау...гвиииуу, гвиииууу... Гу-ву-зз! Гу-ву-зз!.. Гла-вбум!.. Гла-вбумм!.. Шоояя, гвииуу, гаауу! Гла-вбумм!! Гу-вуз!! Ах, как метельно!.. Как – хо-ро-шо!..» (206). Для Пильняка здесь стихия – это столько же разрушающая, сколько и созидаящая сила. Метельная энергия русского бунта («...воля голытьбе...») здесь, в процитированном отрывке, оборачивается государственным порядком, который предстает не как нечто, извне навязанное, привнесенное, а как нечто своё, родное, русской историей порожденное, на законы массового бытия опирающееся.

Конечно, Степному чужда футуристическая игра с «заумным» словом, однако это не мешает нам видеть, что и в «Пролетарии» мы наблюдаем повышенную лирическую активность близкого к «концептированному автору» повествователя, реализующуюся в ослаблении эпической изобразительности и в утверждении средствами экспрессивного ряда неких всеобщих, вне- и надличностных начал бытия. Вот примеры: «Ввысь идут его (Юлия – В.С.) мысли. О, нет выше счастья жить, ощущать биение ритма жизни окружающих!»³; «Казалось, между говорившими и слышавшими (на митинге в честь вступления

¹ Тагер Е.Б. Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX – начала XX вв. Девяностые годы. М., 1968. – С.99.

² Белый А. Дневник писателя // Записки мечтателей. – 1919. – №1. – С.119.

³ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть, б/г, (Самара). – С.16.

Красной армии в «Поволжский город» – В.С.) были протянуты струны, и они – как говорившие ораторы, так и слушающие – воспринимали одинаково голос; голос, откуда-то идущий по этим струнам, через целый ряд поколений, голос коллектива»¹. Как видим, если Пильняк в «Голом годе» обосновывает большевизм тысячелетней традицией допетровской Руси, то Степной – соответственно – ищет историческое обоснование в единстве отдельного человека и социальных «множеств», творящих историю вот тут, на глазах «маленького бытописателя» Юлия и близкого к «концептированному автору» повествователя.

Символическим эквивалентом социально-исторического разлома бытия становится в «Голом годе» и в «Пролетарии» образ пожара. Здесь Пильняк и Степной оказываются наследниками русской прозы начала XX века, в которой мотив красного петуха как знака близких революционных потрясений, как метонимия «русского бунта» получил большое распространение (достаточно сослаться на произведения И.Бунина, С.Сергеева-Ценского, Скитальца, В.Шишкова, И.Касаткина, А.Неверова, К.Тренева)². «Красный Кочет» из бунинских «Снов» перекочёвывает на страницы «Голого года»: «... над монастырем вспыхнуло красное зарево пожара. Красными петухами взвились огненные языки, красные петухи охватили, окутали монастырские переходы и келии. После долгого молчания загудели монастырские колокола, как красные петухи пожара, заметался набат» (162–163). Но Пильняку мало того, что он соотносит пожар в бывшем монастыре с набатом – близкий к «концентрированному автору» повествователь считает нужным с лирической приподнятостью напомнить читателю, что «...пожар всегда прекрасен, всегда необыкновенен, всегда зловещ...» (163). «Красные петухи пожара» оказываются в перекличке и с глобусом Семёна Матвеевича Зилотова, где «... Россия была закрашена красным» (69), и со словами архиепископа Сильвестра: «... всё кровью родится, всё в крови, в красной! И флаг красный!» (104).

Конечно, Пильняк отдаёт себе отчёт в том, что пожар – это и разрушения, и жертвы. Так, гибнет в пламени Семён Зилотов, уездный книгоеч, увлеченный масонскими мистическими выкладками на стезе историософии. Заодно «... застоявшиеся пожарные сорвали баграми своими красную вывеску с красной звездой, – «Отдел Народной Охраны Ордынского Совдепа»...» (163): Отдел охраны – напоминаем – помещался в бывшем монастыре. Однако для автора «Голого года» есть

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С. 16.

² См. об этом: Скобелев В.П. Проблема народного характера в русской прозе начала XX века // Метод и мастерство. Русская литература. – Вып. I. – Вологда, 1970. – С. 288–291.

революция, включающая в себя исконную пугачёвщину, есть «кожаные куртки», сокровенные пугачёвщине: не зря сказано, что Архип Архипов «в кожаной куртке, с бородой, как у Пугачева» (199). Гибель людей, гибель бывших монастырских помещений, срывание баграми вывески с красной звездой – по Пильняку – не меняет ничего в общем направлении, в маршрутах истории.

Аналогичные настроения прослеживаются и в романе «Пролетарий», причём, как и в «Голом годе», образ пожара символически ориентирован. Символическая наполненность проявляется здесь в результате совмещения бытового и метафорического планов. С одной стороны, горят крестьянские дома, суетятся жители, мечется мужицкая дворовая живность. С другой стороны, возникает параллельное – метафорическое – осмысление: «Вот он (огонь – В.С.) преломился, вдунул в солому жажду горения, солома зарделась, подалась легким дымком, потом бросила дерзко кучу чёрного гнева от досады, что её потревожили, заставляют переменить существование... И потом враз сделалась ярко-огневой, словно каждый её атом стал золотым, и вся крыша, казалось, была сказкой – ярко-красная, извиваясь в тысячах прутинков – соломок.

Казалось, ровно огненная шапка была надета на хату. И хата была иной, новой, не той старой, запыленной, заношенной, нет, нет, то было лицо, повитое огненным венком...»; «Была своя музыка, музыка из красочных огромных, рассыпавшихся золотых язычков. Ровно они пели о своей жажде по-другому, ровно жаловались, что им негде разгуляться. И быстр-быстр был их ритм. Мы...Мы... Мы то, что меняет оболочку, превращая всё в иную жизнь... Мы...Мы...мы то, что крестим не водою, нет, а огнем крещения – перевоплощения...»¹

С порога следует сказать, что пространно процитированный отрывок стилистически до крайности неуклюж, и это было замечено сразу, ещё в начале 1920-х годов². Между тем важнее в данном случае сосредоточиться на другом. Когда Степной заводит речь про «лицо, повитое огненным венком», про крещение «огнём крещения – перевоплощения», он выстраивает двухступенчатый образ – символ. Основой, исходной точкой становится лик Иисуса Христа, повитый огненным венком. Следующим этапом в движении этого образа оказывается судьба Юлия, расстрелянного единомышленниками (о чем у нас уже

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.18,19.

² Откликаясь на полный текст романа, на все три его части А.С.Неверов писал: «...на девяносто восемь страниц из сотни у него говорит не художник, а вечно бегущий куда-то фотограф, размашистый, но не совсем грамотный писарь» (Неверов А. Писатель и описатель (Н.Степной) // Понизовье. Литературно-художественное издание пролетарских писателей. – Самара. – 1922. – №4. – С.48).

шла речь), а также – и на этом надлежит сосредоточиться – судьба Андрея, командира красноармейского отряда, который гибнет в бою с белоказаками.

Образ пожара в романе «Пролетарий» сюжетно расположен так, что он подводит итог судьбе Юлия и предсказывает судьбу Андрея, брата Марии: «Он, весь обвеянный степным ветром, с ружьем на изготовке, говорил всем существом о том, что пред ним уже въявь вставало то новое... Силой надо выгонять людей из подвалов на вольный свет, огромный свет. Силой, чтобы люди поняли: все, что произведено, – это достаток всех людей, принадлежит всем людям»¹. Перейдя из второй части романа в третью, в её заключительные главы, образ Андрея окончательно утрачивает признаки романного – «приватного» – персонажа, он становится метонимическим воплощением «множеств». Его гибель – это ещё одно напоминание о «лице, повитом огненным венком». И это ещё одно проявление поэтизации революционного насилия. Пламя, съедающее помещения бывшего монастыря в «Голом годе», ярко-красный огонь, охвативший крышу деревенского дома в «Пролетарии», слова архиепископа Сильвестра, уже цитированные, о том, что «... всё кровью родится, всё в крови, в красной. И флаг красный» (104), – всё это, если воспользоваться словами В. Маяковского, «общей лирики лента», сближающая «Голой год» и «Пролетария» установка на лиризацию и символизацию прозаического повествования.

Между тем не приходится преувеличивать значение этой установки сюжета повествования на лиризацию. Она приводит не к размыванию родовой эпической первоосновы, а к усилению, подчеркиванию родовых эпических первооснов. Происходит это за счет активизации традиций архаического эпоса. Следует напомнить, что в первой половине 1920-х годов эта тенденция выразилась в «Падении Дaira» и «Вокзалах» А. Малышкина, в «Железном потоке» А. Серафимовича, в «Ташкенте – городе хлебом» А. Неверова. «Голой год» и «Пролетарий» по ходу развития сюжета вышли к этой жанровой тенденции несколько раньше.

В романе «Пролетарий» главы XVI–XIX представляют собой вынесенный в финал относительно самостоятельный по отношению ко всей структуре «Пролетария» и относительно завершённый в себе эпизод, где изображается прорыв красных отрядов под командой Андрея с территории, занятой уральскими казаками, на соединение с Красной армией, державшей фронт против белых. Ситуация фабульно перекликается с ситуацией ещё не написанного «Железного потока» А. Серафимовича. Однако если главный герой «Железного потока» Кожух живет с ощущением своей обособленности от предводимой им массы, если он живет с честолюбивым ощущением «самости» и тем са-

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С. 20.

мым тяготеет к романности, то Андрей предстает как неотъемлемая часть предводимого им, представляемого им целого. В его мыслях и переживаниях нет равным счетом ничего такого, что выделяло бы, обособляло бы его по отношению к своим сотоварищам по борьбе. Показательно, что и белоказаки предстают, как и их противник, носителями мощной «коллективной одушевленности» (воспользуемся словами Н.Я.Берковского, относящимися к общей характеристике русской литературы для обозначения одной из её мощных традиций).

Белые и красные предстают как монолитные коллективы – в духе пандавов и кауравов («Махабхарата»), ахейцев и троянцев («Иллиада»), «храбрых русичей» и половцев («Слово о полку Игореве»): «Казаки, словно играя, подсакивали, взлётывая на конях, чувствуя себя в родной стихии. Да, и на конях гораздо веселее, чем пешком... Они пели свои песни. Тягучие, медленно-плывущие, порою как звук серебристого колокольчика, отчеканивающие, порою ровно звук речной иволги, жужжание и замирание, тянувшиеся. И не было ни конца, ни начала в этой песне. Она доносила, несла, заполняла, мешаясь с встречными, ровно выросшая из неё, вот только что, из этой бесконечной степи. Такое, что привыкла слышать степь – песнь дыхания ветра, шепота травы, искрометного смеха жаворонка... – Жив ли, жив ли, мой дружок, жив ли, жив ли мой сыночек? Но навстречу ей продолжался нестись (так в тексте – В.С.) звук, в который вкладывался всеми средь покинутого пространства степи одно – жажда желанья пробиться, а если нет, то умереть достойно... – Вставай, проклятем заклейменный! И было в песне – тысячный говор отзвуков, слов, обрывков речи, стон стали, боль тысячей от сжатых в каменных стенах за станками потных, разгоряченных мозолистых рук, гнев, огромный гнев – негодование на то, что не давали вздохнуть, взмах проводников-ремней, пыль серебряная, тонкая, что осаждалась на грудь, быстро-быстро, на глазах съедая человека... Этот ритм вливался в жилы, крепил, поднимал дух... Снова крепко, судорожно ещё раз хватали, держали ружья в руках... – Товарищи, целься вернее»¹!

Про Степного в конце 1960-х годов было мимоходом сказано как про писателя, «измученного колебаниями»². Измучен колебаниями, а точнее, замучен ими не писатель, а один из его персонажей, хотя бы и главный. Юлия, как мы помним, расстреливают большевики. В бою с белоказаками погибает Андрей. Оба всей душой преданы советской власти. Но в первом случае возникает трагическое несоответствие как одно из противоречий революции, во втором – гибель в бою, в одном

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.19.

² Андреев Ю.А. Революция и литература. Отображение Октября и гражданской войны в русской советской литературе и становление социалистического реализма (20-30-е годы). – Л., 1969. – С.99.

строю с единомышленниками. «Измученный колебаниями» автор выводит, однако, к финалу, в котором преобладают радостные, мажорные настроения. Андрей погиб, однако те, кем он предводительствовал, победили, вышли на новые просторы, к новой жизни. Незадолго до финала мы видим парад победителей, где в регулярном строю идут красноармейцы и командиры («с красной лентой на шапке»¹). В двадцатой – завершающей – главе третьей части возникает символически окрашенная пейзажная характеристика: «Все вокруг переливается, искрится, цветет... Словно то были не деревья, а свечи, то были паникадила, зажжённые в огромном храме, куполом которого было синее-синее небо. Словно то происходило служение-мистерия кому-то неизмеримо вдали находящемуся и вместе с тем близко-близко здесь присутствующему...»²

То, что не удалось Юлию, удалось Андрею и его единомышленникам, боевым товарищам. Они оказываются к финалу так же сокровенны природе, как и белоказак. Но казаки терпят поражение, а красноармейцы побеждают, и природа символически приветствует их победу. Аналогичную проверку своим романским героям устраивает и Б.Пильняк. Он тоже проверяет своих «приватных» персонажей с точки зрения того, могут ли они выбрать свой путь вместе со «множествами». И «приватные» персонажи этот путь выбирают, сливая свою индивидуально-личностную судьбу с судьбой «множеств». Таким образом, при всех обнаруживающихся разноречиях, определяющихся и эстетическими различиями, и собственно художественными приемами, перекличка в построении финала обоих романов несомненна. Эта перекличка обусловлена активизацией в сюжете «Голого года» и «Пролетария» традиций архаического эпоса.

Нельзя не согласиться: «...чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно пренятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста»³. И, действительно, в финал, в предпоследнюю – шестую – главу «Голого года» вынесена история восстановления Таёжковского завода; седьмую главу составляют всего три слова («Россия. Революция. Метель» – С. 211), а затем возникает «Заключение», где на дворе октябрь, по лесам и опустевшим полям перемещаются волчьи стаи, а по деревням готовятся к свадьбам и проводят их. Конечно, здесь мелькают отдельные персонажи – знахарь Егорка, Арина, женихающийся Алешка Князьков, собирающаяся замуж Ульянка, дед Кононов, Никон Борисыч – но все они суть метонимические воплощения коллективного мужицкого бытия, и эта «коллективная одушевлен-

¹ Степной Н. (Афиногенов). Пролетарий. – III часть. – С.22.

² Там же. – С. 24.

³ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973. – С.19.

ность» поддержана и текстами приворотного наговора, и фрагментами свадебного устава, и образом Добрыни – Златопояса – Никитича, который «... едет над полями... – днем блестят его латы киноварью осин, золотом берез, синью небесной (синью крепкою, как спирт), а ночью, потускнев, латы его – как вороненая сталь, поржавевшая лесами, посыревшая туманами и всё же чёрствая, чёткая, гулкая первыми льдинками, блестящая звездами спаек» (215). Если появился Добрыня Никитич – жди ещё кого-то из тройки знаменитых богатырей, и он появляется при изображении метельной зимы: «– Лес стоит строго, как Илья Муромец» (229).

Не зря в финал вынесен конфликт слепых стихийных сил природы и внутренне целесообразного, человечески осмысленного бытия. Пильняк на всем протяжении своего творческого пути был сосредоточен на проблеме соотношения природы и творческого разума. «Голой год» здесь – не исключение, и это при том, что роман писался в ходе гражданской войны – как говорится, по горячим следам.

Разумеется, нельзя сказать, что в «Голом годе» гражданская война оставлена без внимания. Читатель помнит про то, что большевик Донат Ратчин убит белыми, что Таежевский завод остановился в результате разрухи, которая вызвана гражданской войной. Наконец, нельзя пройти мимо сообщения о том, что «в селе Старый Курдюм по несколько раз были красные и белые, целые переулки лежат сожженными и разграбленными» (193). Но для Пильняка куда важнее мир, где голод и военное разорение оказываются в ряду с суровыми природными силами. Отсюда суммарность, предельная сжатость описаний, отсутствие разветвленного эпического внимания при непосредственном изображении гражданской войны. Но зато Пильняк обнаруживает пристальное, детализированное эпическое внимание к восстановлению завода, к деревенским свадьбам, к каждодневному крестьянскому укладу.

По-другому обстоят дела в «Пролетарии». Для Степного основной интерес – не в практической работе по созиданию нового общества, не в будничной жизни, а в пристальном внимании, в эпически наглядном изображении именно перипетий гражданской войны между белыми и красными. При этом однозначно изображенная в финале борьба красных и белых осложнена мучительными для Юлия поисками третьего пути – в надежде обрести ту «сладкую революцию», о которой через несколько лет будет мечтать один из персонажей бабелевской «Конармии». Для Пильняка в «Голом годе» – поиск «третьего пути» – это лишь четыре строчки частушки, исполняемой Свиридом:

Кама, Кама, мать ри-ка-а!..

Бей па-а рожи Колча-ка-а!

Кама, Кама, водяни-ста!

Бей па-а рожи камму-ниста!.. (127).

Показательно, однако, то, что Свирид, живущий в коммуналке анархистов, поет эту частушку, «...глядя в небо...» (127). Показательно и то, что в результате коммуна анархистов как некая возможность «третьего пути» разваливается, а Свирид погибает вместе с Павленко, Гарри, Стеценко и Натальей (см.: 172).

То, что в «Голом годе» выступает как один из проходных эпизодов, в «Пролетарии» выдвигается на первый план, обнаруживает плодотворность, определяет собой движение сюжета. В «Пролетарии» основное эпическое внимание, как мы уже видели, уделено Юлию, его духовным исканиям, поиску «третьего пути», на котором надлежало избежать жестоких крайностей гражданской войны. Однако вот что показательно. Пильняк закругляет сюжет, останавливает внешнее действие на рубежах мира и созидания, а Степной – на рубежах войны и сопутствующих ей утрат и разорения. Соответственно – каждый из этих романов оказался у истоков двух сюжетно реализованных идейно-тематических вариантов романного действия. Один вариант восходит к прослеживанию судьбы тех, кто пришёл к «кожаным курткам» и оказался в их монолитном строю. От Натальи Ордыниной прямая дорога ведет к Шелехову из романа А.Малышкина «Севастополь». Другой вариант задан «Пролетарием», где сюжет строится прежде всего вокруг героя, который, будучи «человеком не на своем месте», ищет «третий путь» между борющимися лагерями как путь справедливости (много лет спустя Станислав Ежи Лец скажет, что те, кто ни на чьей стороне, тоже ведь имеют свою сторону – они на стороне справедливости). Роман «Пролетарий» обозначил ту исходную позицию, откуда начались образы правдоискателей, людей бесконечно перед собой честных и потому трагически обречённых. Достаточно вспомнить Катю Сартанову («В тупике» В.Вересаева), Семена Рахлеева («Барсуки» Л.Леонова), Андрея Старцова («Города и годы» К.Федина), Григория Мелехова («Тихий Дон» М.Шолохова). По сути дела, обе отмеченные тенденции построения романного сюжета продолжили диалог, начатый в ходе гражданской войны «Голым годом» и «Пролетарием», – диалог, в ходе которого Пильняком и Степным были угаданы и обозначены сущностно значимые тенденции в развитии русского романа.

«СОТЬ» Л.ЛЕОНОВА И «ВОЛГА ВПАДАЕТ В КАСПИЙСКОЕ МОРЕ» Б.ПИЛЬНЯКА

(к типологии русского советского романа
на рубеже 20-30-х годов)

Как известно, роману «Соть» посвящена обширная литература, уже начиная с первых его изданий. Роману «Волга впадает в Каспийское море» с этой точки зрения повезло меньше, хотя и нельзя сказать, что исследователей роман Б.Пильняка не интересует, что родство этих произведений Л.Леонova и Б.Пильняка остается незамеченным. Так, В.В.Новиков указывает на то, что «тема «новостройки» делала роман (Б.Пильняка – В.С.) близкими по идейному звучанию «Соти» Л.Леонova и «Гидроцентрали» М.Шагинян, что «картина жизни Скудриных и братьев Бездетовых – по сути своей тот же самый «скит», который нарисован Леоновым как воплощение всех мерзостей старого мира, оказывающего бешеное сопротивление наступлению социализма».¹

Между тем остается неизученным вопрос о том, что делает эти произведения романами и как они вписываются в контекст романного развития эпохи. На этом и надлежит сосредоточиться, с учетом того, что на леоновской конференции, происходившей в МГУ в 80-е годы, мне довелось говорить о стремлении романистики середины и второй половины 20-х годов свести героя с общей жизнью (богатый материал для наблюдений и выводов этого ряда представляют «Вор» Л.Леонova, «Разгром» А.Фадеева и «Севастополь» А.Малышкина). Эти книги знаменовали активизацию интереса их авторов к поиску «зон тождества» для Митьки Векшина, Левинсона и Шелехова. Тяга к воссозданию эпически наглядного единения человека и мира в сфере романнных отношений проникала в следующие затем «Соть» и «Волга

¹ Новиков В. Творческий путь Бориса Пильняка // Пильняк Б. Избр. произв. М., 1976. – С.20, 21 – 22.

впадает в Каспийское море», которые выступали как «день второй» по отношению к «Вору», «Разгрому», «Севастополю».

Для главных героев романов «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море» проблема состоит не в том, чтобы найти путь своего сожительства с общей жизнью, а в том, чтобы обрести новое самостоятельное и – соответственно – новое самочувствие, новый тонус внутри этой общей жизни. Авторское внимание сосредоточивается прежде всего на этом. Более того. Создаются некие «гнезда» «приватно» чувствующих и думающих, но не «приватно» живущих персонажей, которым откровенно отданы авторские симпатии: Увадьев, Потемкин, Сусанна Ренне, Акишин в «Соти», профессор Полетика, его дочь Любовь, Садыков, Иван Ожогов в романе «Волга впадает в Каспийское море».

Наличие нескольких семейных «гнезд», «приватных», так сказать, по романной своей первосушности, ставит перед Л.Леоновым и Б.Пильняком одну и ту же задачу: с одной стороны, нужно отслеживать жизнь нескольких семейных центров, представляющих в относительной автономности и обособленности; с другой стороны, эти относительно автономные сегменты «частной» жизни предстают в соотношении с закономерностями жизни общей, которая открывается как в непосредственных, эпически наглядных проявлениях, так и через призму все той же «приватности». Древнее архаико-эпическое «всезнание» становится «всезнанием», опрокинутым в «частную» жизнь индивидуумов. Близкий к «концептированному автору» повествователь в леоновском романе прекрасно осведомлен о перипетиях личной жизни Увадьева, о нищенском детстве и отрочестве Геласия – совершенно так же, как в романе Б.Пильняк наклонный к лирико-публицистическим размышлениям повествователь знает, скажем, про то, как сын коломенского жителя Якова Скудрина инженер Александр, в фабуле не участвующий, «...упершись в революцию, разбил о нее лоб, не подчинившись ей, став под ее обуха и погибнув в уездном подвале у стенки от пули нагана, встретив пулю глазами покойными и злыми».¹

Такой принцип сюжетно-композиционной целостности, воплощал в себе «появившийся в середине 20-х годов акцент на объяснении, истолковании...», а если говорить о «Соти» и вообще о леоновском романе, начиная с «Соти», то речь должна идти о наличии «...такой точки наблюдения, которая позволяет объять необъятное, увидеть с како-

¹ Пильняк Б. Волга впадает в Каспийское море. роман // Литературно-художественные сборники «Недра». Кн. 19-я. Изд-во «Недра», 1930. – С.49 – 50. Все дальнейшие ссылки даются в сокращении.

го-то особого, над событиями находящегося плацдарма...»¹ Аналогичная установка заявляет о себе и в романе «Волга впадает в Каспийское море». Здесь тоже активизируются стилевые и жанровые признаки, которые Г.А.Белая определила как «авторитетные» стилевые формы². Можно, следовательно, говорить о том, что повествование (сюжет повествования) тяготеет к «одноголосости» и «всезнанию». Характерный как для Л.Леонова, так и для Б.Пильняка интерес к Достоевскому напоминает о себе лишь атмосферой интеллектуальных споров, прямой идейной конфронтацией оппонентов. «Монологическое» «всезнание» становится преобладающим.

При этом «всезнание» еще оглядывается на традицию «поэмы в прозе», о чем в начале 20-х годов писал, как мы помним, А.Воронский, анализируя творчество Б.Пильняка³. Повышенная активность субъективной окраски повествования отчетливо напоминает о себе и здесь. В самом деле: «Ручей звонко бежал сквозь тишину. Была насыщена она радостью, как оправдавшаяся надежда»;⁴ «Котлованы под монолитом обнажали речное дно, как века археологов. Археологи провожали века» (Пильняк, С. 27). Даже по этим небольшим фрагментам можно увидеть существенные различия в лиризованных элементах речевого стиля обоих: тональность Б.Пильняка более стремительная, более тополивая, неровная, более нервная, что ли.

Однако для нас в данном случае важнее не эти различия, а то общее, которое за ними проглядывает. Образ движущейся воды оказывается для обоих писателей ключевым, представляющим собой наглядное воплощение неотъемлемых закономерностей бытия. Но это еще и метонимия жизни в целом, устремленной из прошлого через настоящее в незавершенное будущее (впоследствии этому образу суждено стать шаблоном, превратиться в «Бурный поток», «роман века» «душеведа и душелюба» Евг. Сазонова). Но здесь это еще пока полный жизненной силы образ, проецирующий на сюжет в целом, составляющий его естественную и неотъемлемую часть. образу Соти, мощной лесной реки, то разливающейся весенним паводком, буйствующей от переизбытка сил, то присмирившей и текущей по отведенному природой и санкционированному людьми руслу соответствует неоднократно возникающий в романе Б.Пильняка мотив векового движения воды и мотив противоречий, этим движение порождаемых: «Реки, которые дви-

¹ Белая Г. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977. С. 152, 185.

² См.: Там же.

³ См.: Воронский А. Литературные силуэты. I. Борис Пильняк // Красная новь. – 1922. – №4. – С. 268.

⁴ Леонов Леонид. Избранное. – М., 1946. – С.181. Все дальнейшие ссылки даются сокращенно.

жуются своими тяжестями, именно в этих тяжестях имеют колоссальную свою силу» (Пильняк. С. 187); «Вода, как природа, не знает прямого течения; воды ломают свои русла, чтобы воздвигать себе препятствия» (Там же. С.4); «Природа не знает прямых движений, и на каждой реке силою падения вод по горизонту должны быть два течения: сбойно-верховое, клинообразное, сходящееся, которое, опускаясь на фарватере до дна, размывает это дно, сбрасывая на стороны размытые пески и превращаясь во второе течение – расходящееся – донное, ищущее до дна фарватера к берегам, загрязненное и смятое, потерявшее свою живую силу» (там же. с.3).

Словом, в обоих романах образ природы заявляет о себе прежде всего в сюжете повествования, а уж потом, по мере раскручивания фабульных отношений между персонажами, попадает в сюжет героев и влияет на него. Природа здесь – сила прежде всего внеличностная и надличностная, и человек, встречаясь с ней лицом к лицу, вынужден признать ее превосходство над собой. Плачет беспомощными слезами акатьевский старик-крестьянин Назар, попав вместе с лошадьёю и тяжелым возом в развезенное дождями уездное коломенское бездорожье у Б.Пильняка. У леоновского крестьянина-возчика мы наблюдаем нечто сходное. Сначала «все веселило его равнодушную старость: и лихая распутица, обязывавшая к приятному безделью, и эта нерубленая синь, надежная броня от мирских треволнений, и эти, наконец, беспутные седоки...» (Леонов. С. 182). Но наступает ночь, и Пантелея охватывает древний языческий ужас, знакомый не одному поколению его предков, – ужас и ощущение собственного бессилия в промокнушем глухом лесу: «Тут нечистой силы под каждым корнем напихано!» (Леонов. С.185). Словом, природа здесь возвышается над людьми, воплощая противоречия бытия. Но попадая в сферу человеческих отношений и связей, она очеловечивается и становится выражением человеческих проблем и противоречий.

Разумеется, пейзаж в искусстве всегда очеловечен – дело это самоочевидное. Вопрос состоит в том, как, на каких путях происходит очеловечивание природы, как проецируются человеческие отношения на образ природы – и наоборот. На одной из первых страниц романа «Волга впадает в Каспийское море» читаем: «Инженеры-гидравлики знают силу воды, и они знают, что с этими силами можно бороться, никак не противореча им, но координируя их» (Пильняк. С.5). Среди этих людей – «инженер от станка» Садыков, который знает: «...никогда нельзя, строясь, нарушать этих сил и законов, ибо в борении с природой надо бороться тою же самой природой» (там же. С.135–136). Закономерности движения воды предстают, таким образом, как закономерности жизни. Леонов и Пильняк строят свои романы на

том, что выявляют конечную взаимокоординацию сил бытия, и эта взаимокоординация, будучи зафиксированной именно как процесс, становится сюжетно-композиционным единством обоих романов.

Начало этой работы по пересозданию природной действительности и силы самой этой действительности – вот что вынесено в зачин романа «Соть». Противоречие между двумя видами речного течения – таков зачин романа «Волга впадает в Каспийское море». По сути дела, в обоих текстах перед нами – нечто вроде увертюры, где заданы основные мотивы и фабулы, и сюжета, где открывается панорама противоречивой действительности. Художественная концепция обоих авторов основывается на представлении о современной им действительности как о тревожной, глубоко драматической, допускающей и знающей самые крайние формы выражения противоречий.

Неудивительно, что ключевым для обоих романов оказывается мотив похода: движение во времени реализуется в разматывающихся метафорах движения воинских масс. У Б.Пильняка эта метафора складывается из ряда развертывающихся сравнений. Первый этап: Москва 1929 года – это крепость: «Под Кремлем лежала Москва тысяча девятьсот двадцать девятого года, колоссальных дел и замыслов, колоссального мужества и колоссальной напряженности. Всячески напряженная, до судорог, Москва, как и весь СССР, шла стальным шагом военного похода в социализм, чтобы победить. История в те годы не шла, но бежала, не текла, но строилась, как строилась Россия. На самом деле, если б была введена униформа цехов строителей, Россия ходила б армиями. И на самом деле Москва жила в тот год бытом военного лагеря, в серых и героических буднях, в героических приказах осадного положения, в крепостном – и не страшном – продовольствии очередей. В крепость превратился город, бывший невоенным, в городе остались старики, дети, ненужные походу истории, повисшие на нее, – город жил переуплотнением крепости» (Пильняк. С.18).

Показательна здесь перекличка и разноречие Б.Пильняка с А.Платоновым, который в это же время в повести «Сокровенный человек» (1928), говоря о гражданской войне, сказал: «... история бежала в те годы, как паровоз, таща за собой груз нищеты, отчаяния и смиренной косности»¹. Сравнение, предлагаемое А.Платоновым, ориентировано на то, чтобы подчеркнуть: бег истории, стремительное движение вперед неминуемо предполагает связь дня сегодняшнего с днем вчерашним.

Наследие дня вчерашнего неминуемо приходит в новый день, какие бы решительные перемены и потрясения ни возникали – вот что в данном случае существенно для А.Платонова. Между тем в системе

¹ Платонов Андрей. Избр. Произведения: В.2 т. – М., 1978. Т.1. – С.328.

образного речеведения у Б.Пильняка стремительное движение истории выдвигает на передний план решительную борьбу с этой «нищетой, отчаянием и смиренной косностью», с тем чтобы преодолеть их вот тут, сейчас, на глазах читателя.

Неудивительно, что Садыков, «инженер от станка», как определяет его повествователь (Пильняк. С.23), ведет профессора Полетику, вдохновителя грандиозных работ Коломстрога, словно бы по полю сражения: «Шли окопами боя, где гранит и бетон противопоставлялись природе, где взяты были железом и человеческим трудом под узцы земля, реки и леса» (Пильняк. С. 24). Здесь разведены на противоположные позиции волевой напор человека и упрямая природа. Аналогичное расщепление подчеркивает писатель и применительно к человеческим отношениям: «В весах и в коломенской старине азиатская баба Россия нищенствовала очередями недостатков и умираний. – здесь, на строительстве, где три года назад, как сотни лет назад, была тишина лугов, – сейчас здесь за скрежетом и шумом побед боролась за будущее новая жизнь, бодрость дела, упорный труд, разумность, богатство» (Пильняк. С.26).

В среднем плане соблюдается та же конфликтность и те же – заимствованные из военного обихода – ассоциации. Так, женщины, покидающие работу с тем, чтобы на похоронах Садыковой заявить о своем равноправии, «...пошли с работ, молча, суровыми рядами», «...уходили молча и деловито, по-солдатски» (Пильняк. С.32). Отмечается «дождливая ночь военного города Коломны...» (С.233): «Около станции, у этого узла, где перебрасывались армии и материалы армий, в темноте по-солдатски фыркали лошади» (С.234).

Это, как видим, общий и средний план. В качестве крупного плана появляется рабочий-активист Сысоев, носитель классово выраженной совести, нового отношения к труду, новых отношений между людьми: «Трудовой человек непременно должен сочувствовать друг другу. [...] ...дружество и есть настоящий коммунизм» (Пильняк. С.95).

Позиция повествователя и – соответственно – сюжет повествователя у Л.Леонова выстраивается в русле аналогичных образных ассоциаций. Прокладка дороги на Соть выглядит как планомерное вторжение разных родов войск: «Не меньше двухсот подвод, нанятых из окрестных деревень, ежедневно везли со станции бутовый камень... Одновременно с этим свыше четырехсот мужичьих топоров да лопат прокладывавли грунтовую дорогу на Шоноху... Чуть не по колено в воде, тотчас за метчиками шли рубщики, открывая мостовщикам и дерновщикам широкую шестиметровую тропу...» (Леонов. С.198).

Обратим внимание на скопление числительных в только что процитированном отрывке: «не меньше двухсот», «свыше четырехсот»,

«шестиметровая тропа» – с одной стороны, перед нами словно бы шифры воинского донесения о количестве действующих войск и результатах их действия и взаимодействия; с другой стороны, скапливаясь на небольшой площади текста, они становятся повтором, который именно в силу нагнетения придает повествованию лирическую энергию и напряженность.

Лирическая активность леоновского сюжета повествования получает поддержку в символическом образе крестьянско-ремесленной России: «Тут шли все те, чьего труда от века не искать было на Руси. Плелись неспешно, сберегая силы, рязанские пильщики да стекольщики; чинно шагали вятские да тверские каменщики и печники, и волос у них под шапками дыбьем, как дым из трубы, стоял от липучей глиняной пыли: шустро, в обгонку других, поспешали смешливые вологодские штукатуры; ташились вполпьяна веселые костромские маляры, и кисти их машисто колыхались над малярным воинством; закоптелые, тяжело двигались смоленские грабари, землекопы тож, с руками и лицами цвета земли; проходили кровельщики, бетонщики, кузнецы... пермяки, вятчи и прочих окружных губерний жители, где непосильно стало крестьянствовать по стародедовским заветам, а новых не было пока» (Леонов. С.273).

Согласно эпической мотивировке, речь идет о людях, прибывших с очередным рейсом на поезде и идущих от станции к стройке, чтобы наняться на работу. Между тем перечисление представителей разных профессий и мест, откуда они прибыли, создает панорамную картину чуть ли не всей страны – во всяком случае, значительной ее части. Перед нами страна в великом походе. Ироническое упоминание «малярного воинства» подчеркивает, усиливает ассоциации, выводящие к мотиву сражения за новую жизнь. Аналогичные образные ассоциации, создающие ключевой для литературы тех лет мотив великого похода, мы встречаем в романе И.Эренбурга «День второй» (1934) и в романе В.Катаева «Время вперед!» (1932), где деревья переходят вброд реку и одно дерево сравнивается с новобранцем, где пернатые обитатели развезжего цирка-зверинца уподобляются генералитету разгромленной армии (В.Катаев), где движение людей на восточные ново-стройки уподобляется великому переселению народов (И.Эренбург).

С панорамными зарисовками массовой жизни, символически воссоздающими движение народа к новым рубежам, соотносится крупно-плановый образ Фаддея Акишина, который составляет эквивалент образу рабочего-активиста Сысоева у Пильняка. Первое читательское знакомство с этим леоновским персонажем происходит в атмосфере иронии. Он появляется во главе идущих на сотинскую стройку владимирских плотников: «...весь пропахший древяной щепой и тем уж од-

ним знаменитый, что при всякой стройке прежде всего осведомлялся: «А где у вас тут сотир будет?». Строеньица эти он работал во внеурочное время, не требуя мзды, и, сказать правду, *сотир*ы выходили у него на славу» (Леонов, с.273).

Не забудем, однако, что ирония включена в окрашенный лирической патетикой пассаж, живописующий образ народа в великом походе за новую жизнь. Торжественная и ироническая интонации оказываются как бы оборотными сторонами друг друга. В дальнейшем соединении символической героики и иронии сохраняется, переходя в сюжет героя. С одной стороны, писатель не забывает показать нам Фаддея Акишина при возведении нужников. С другой стороны, сам Фаддей обращается с сердитыми и торжественными (часто цитируемыми в литературе о творчестве Л.Леонова) словами, обращенными к обитателям скита: «Кто Волховстрой строил? я! Кто на Кашире всю опалубку вел?... я! На Шатуре кто дома воздвигал... И кто сына моево на границе убил? Мое, плоть мою... ну!! – Его ярила неотстоявшаяся боль по сыне, пограничнике, подстреленном из-за рубежа...» (Леонов. С. 299).

Нельзя не видеть, что писатель делает здесь упор не на психологическую индивидуализацию прямой речи своего героя, а на ее синтаксическую упорядоченность: монолог Фаддея строится в наращивании риторических вопросов, утверждающих Волхов, Каширу и Шатуру как вехи победоносного движения вперед и отдельного человека – в данном случае Акишина, и представляемых им «множеств». Образ этот тоже приобретает тем самым символическую наполненность. Фаддей Акишин, следовательно, тоже в великом походе – как в романе «Волга впадает в Каспийское море» вся Россия, которая «...шла в социализм, чтобы неминуемо прийти» (Пильняк. С. 218).

Словом, мотив боя, сражения, войны становится одним из ключевых для обоих романов. У Б.Пильняка так и сказано: «...страна давала бой старой России, Рассее, Руси – за социализм» (Пильняк. С.25). Л.Леонов избегает прямых публицистических пассажей, однако у него есть прямое указание на то, что «гибель империи» «...для скита, без преувеличения, была крушением самой планеты» (Леонов. С. 189). Акатьевский крестьянин Назар Сысоев тревожится: «И теперь, выходит, кончится наша жизнь...» (Пильняк. С. 175).

Старый мир находит своих защитников в обоих анализируемых произведениях. У Якова Карповича Скудрина в романе «Волга впадает в Каспийское море» есть свой счет к революции, к послереволюционной государственности, к развернувшемуся в родных местах строительству: «Паршивый старичишка вложил свои язвы в революцию, чтобы отплатить за себя, за Александра (расстрелянного в годы граж-

данской войны – В.С.), за Россию, за вольтеровское свое красное дерево» (Пильняк. С.55). В романе Л.Леонова одной из точек сопротивления оказывается затерянный в глухомани скит. Начать с того, что «на карте ... нигде не помечен этот тайный скиток» (Леонов. С.186). Показательно и то, что один из монахов (Вассиан) счел за беса только что приехавшего начальника строительства Увадьева (см. там же). Яков Карпович говорит Полтораку и братьям Бездетовым: «Я – за Россию, я не хочу к рыбам, мне с моими клопами лучше, чем с социализмом...» (Пильняк. С.63). Яков Карпович мечтает о диверсии: «...старик слышал дым и грохот динамита, сломанных людей, воду, которая ломает все, – и видел себя за дымом динамита, за потоками воды, за развороченными гранитами...» (Пильняк. С.55). В романе «Соть» эта мечта предстает в надеждах бывшего белого офицера, а потом монаха Виссариона, который говорит Сусанне Ренне: «...земле нужен большой огонь. И верьте, ураган наступит, Аттила придет в нем» (Леонов. С.365).

Для обоих писателей это не только идеологическая позиция, но и основа для практической деятельности антигосударственного порядка. Официальная версия рубежа 20-30-х годов о том, что многие неполадки на строительстве объясняются диверсиями, становится здесь существенным элементом фабульных мотивировок, сюжета героев и сюжета повествования.

Повествователь в романе «Волга впадает в Каспийское море» стремится истолковать диверсии в ряду антропологических, исконно человеческих закономерностей бытия: «Перчатки вызовов средневекового рыцарства превращаются иной раз в волчьи облавы, и моральные события коломенских весей так же значимы, как вредительские взрывы на заводах, на шахтах, на реках» (Пильняк. С. 177 – 178). Извечные проблемы пола ставятся повествователем в один фабульный ряд с вредительством: в то самое время, когда из-за несчастной любви кончает жизнь самоубийством Мария, бывшая жена инженера Садыкова, на стройку приезжает представитель ГПУ, созывая актив, и Садыков официально сообщает: «...Полторак действительно вредитель и имеет связь с организацией...» (Пильняк. С. 195). Действие развивается таким образом, что заговор хотя и оказывается реальностью, но практических последствий не имеет: взрыв монолита не осуществлен; Яков Кудрин стреляет в своего единомышленника Полторака и стреляется сам. Писателю важно тем самым подчеркнуть мощь новых общественных установлений, невозможность им противодействовать. Не зря Полторак торопит со взрывом: «На совещании сегодня я почувствовал, что у рабочих перестроилась психика, так что они – хозяева, вершители судьбы» (Пильняк. С.57).

Несколько иным путем, но в том же сюжетном направлении идет Л. Леонов. Писатель сосредоточивает внимание прежде всего на попытках консолидации недовольных строительством сил. Так, один из деятелей местной власти, тайный пособник этих сил беседует с монахом из лесного скита Вассианом: «Мимоходом помянув про старинных праведников, бравшихся при случае и за меч, он сказал, что скиту составлен приговор. И единое спасение в том, чтобы припугивать кого следует несвоевременным огоньком» (Леонов. С.303). Бывший монах из того же скита Виссарион пугает местных мужиков экологически вредными последствиями строительства: «Виссарион не опровергал ни того, что вянут цветы от газа, ни того, что рыба всплывает пузичком вверх; задумчиво шевеля горящее сучье, он лишь направил течение разговора так, чтоб острием он расположился против Сотьстроя» (Леонов. С.357). По словам бдительной Сусанны Ренне, он ездил за чем-то в Шоноху, «...где сплошь живут старoverы и кулаки» (Леонов. С. 306).

Л. Леонов идет дальше Б. Пильняка в том отношении, что с эпической наглядностью разворачивает мотив вредительства и разоблачений. Враги здесь оказываются куда более активными, чем в романе «Волга впадает в каспийское море»: в результате диверсии сходит с рельс дрезина; бывший монах Геласий ловит тоже бывшего монаха Филофея, виновника диверсии; находят убитого Виссариона, вину за убийство публично берет на себя местный озорник, причем, согласно концепции писателя, с умыслом: «...Василий самолично признался в этом на следующее утро...» (Леонов. С.431); «Егор внимательно посмотрел на его изжеванные пальцы, на обуглившееся в одну ночь лицо и понял, что если и не убил, то непременно убьет в будущем; непостижимое томление испытал он в коленях. Он так и понял, что, жертвуя собой, калеккой, тем самым оберегал Василий своих неоткрытых, но сильных друзей» (Леонов. С.432). Как видим, в романе «Соть» мотив вредительства получает гораздо большую сюжетную разветвленность, нежели в романе «Волга впадает в Каспийское море».

Как говорится, лиха беда начало. Сейчас, с позиций нашего нынешнего сознания 50-90-х годов, достаточно отчетливо видны истоки и нашего обще-идеологического образа врага, и нашей глобальной подозрительности. Дело не в одних только судебных инсценировках Промпартии и Крестьянского центра, но и в готовности массового общественного сознания едва ли не с самого начала принять на веру результаты «охоты за ведьмами». Жестокий закон исторического заблуждения подчинял себе даже художников такого масштаба, как Л. Леонов и Б. Пильняк. Романы «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море» позволяют увидеть, как на уровне эстетического сознания

вырабатывались те первосхемы, которые станут общим местом, будут подхвачены в обширной литературе «про вредителей», про их козни и злодейства, окажутся достоянием и литературы, и театра, и кино («Сомов и другие», «Волк», «Бегство Сандукова», «Половчанские сады», «Партийный билет», «Ошибка инженера Кочина», «Великий гражданин» и так далее: имя же им, как сказано в Писании, легион).

Но все это, как говорится, впереди, а пока что мотив вредительства на стройках предстает как некая закономерность социально-исторического движения, как неотменяемое препятствие на путях исторического восхождения. Терпит человек лишения в столкновении с природой – неизбежны жертвы и при строительстве, жертвы, вызываемые противодействием стихийных сил природы и враждебных социальных сил. Такова логика обоих романов. Инженер Полторак говорит профессору Полетике: «Я не знаю ни одного строительства, где не было бы крови...» (Пильняк. С. 14). По логике жизненных и сюжетных связей у Б.Пильняка и Л.Леонова в процессе грандиозного созидания гибнут целые группы персонажей, подобно тому как в архаической древности при закладке крепостей и дворцов приносили подчас человеческие жертвы.

И действительно: на дне рукотворного водохранилища оказывается и покончивший самоубийством Яков Карпович Скудрин, и его единомышленник Полторак, и их противники инженер Ласло, и оказавшийся со времен НЭПа вне РКП(б) Иван Карпович Ожогов, «...прекрасный человек прекрасной эпохи девятьсот семнадцатого – двадцать первого годов» (Пильняк. С.257).

Это в романе «Волга впадает в Каспийское море».

В романе «Соть» – аналогичная ситуация. Гибнет Виссарион, кончает самоубийством Филофей, кончает самоубийством под грузом несправедливых обвинений со стороны рабочего коллектива инженер Филипп Александрович Ренне, отец Сусанны. Умирает старец Евсевий как раз в тот момент, когда идет стройка Соти и по логике сюжета возведение бумажного комбината означает разорение скита: или-или, третьего не дано, таков итог этой линии романа «Соть». Это – на одном полюсе, там, где располагаются ревнители патриархальной старины. Но на другом полюсе – тоже жертва: умирает Потемкин, вдохновитель строительства на Соти, так и не дождавшись его завершения.

Повествователь в романе Б.Пильняка утверждает, что Россия конца 20-х годов – это «...страна в бескровной войне» (Пильняк. С.218). Между тем вся логика романов обоих писателей утверждает обратное. Таким образом, если на субъектном уровне выражения авторского сознания у Б.Пильняка возникает разноречие между повествователем и одним из персонажей, то на внесубъектном уровне в ро-

манах обоих писателей обнаруживается горькая правота уже цитированной фразы: «Я не знаю ни одного строительства, где не было бы крови...» Тем самым мысль, прозвучавшая как рассуждение героя на одной из первых страниц романа «Волга впадает в Каспийское море», становится одним из ведущих направлений, где обнаруживается концепция обоих авторов.

И гут, и там жизнь приносит в жертву не только тех, кто противится переменам, но и тех, кто их одобряет. Показательна в этом смысле судьба коммуны оборванцев, живущих в развалинах кирпичного завода. Это – те, кто не принял НЭПа. Они приветствуют индустриализацию, радуются отказу от НЭПа: как считает их лидер Иван Ожогов, «теперь возвращается двенадцатый год...» (Пильняк. С.117). Здесь, в развалинах, обитают люди, «...остановившие свое время эпоху военного коммунизма, избравшие в председатели себе Ивана Ожогова...» (Пильняк. С.116). Иван Ожогов – их идеолог: «В бреду Иван Ожогов, шепотом, дрожа, рассказывал о своей коммуне таких же, как он, – о том, как было, как был он первым председателем коломенского исполкома, какими были годы девятьсот семнадцатый – двадцать первый, какими чудесными, и как они погибли, грозные и справедливые годы, – как прогнали его, Ивана Ожогова, из революции, как ходил он по Коломне, чтобы заставить людей плакать, – он опять рассказывал о своей коммуне, о ее равенстве и братстве, – он утверждал, что коммунизм есть отказ от вещей, – для коммунизма истинного первым делом должен быть – доверие, напряженное внимание, уважения к человеку и – люди» (Пильняк. С.219 – 200).

В начале 20-х годов Ивана, как он говорит, «...прогнали... из революции», а значит, и из исполкома. Показательная для понимания позиции Б.Пильняка деталь. Местная власть в Коломне до начала строительства ведет себя в духе гоголевского городничего и его супруги: «Электростанция работала до часу, но в дни именин, октябрин и прочих неожиданных торжеств у председателя исполкома, у председателя промкомбината, у главного техника – электричество запаздывало потухать иной раз на всю ночь, – и остальное население приноравливало тогда свои торжества к этим ночам, справляясь о них предварительно» (Пильняк, с.234). Соответственно – супруга председателя исполкома с назидательным высокомерием поясняет какому-то приезжему: «Я – Куварзина» (там же).

Аналогичным образом в романе «Соть» показан деятель местной власти, живущий по старинке, как в драме А.Островского «Гроза», где, по словам Кулигина, за высокими глухими заборами идет жестокая жизнь, укрытая от стороннего взора. Председатель сельсовета Сорокаветов угнетает домашней работой престарелого отца: «Даровую

свою няньку председатель содержал в черноте, кормил объедком, водил в обноске и, частые распри завершая дракой, норовил ударить старика в то гладкое и непрочное место на голове, под которым, по неписаной мужицкой науке, средоточится у человека память» (Леонов. С.291).

Тем самым в трактовке и Л.Леонова, и Б.Пильняка индустриальная ломка порядков, установившихся в уездно-деревенской Руси, отменяет произвол куварзиных и сорокаветовых. Соответственно – Иван Ожогов таким образом возвышается над людьми мелкими и откровенно враждебными новой жизни.

Укрупняется образ Ивана Ожогова в романе Б.Пильняка и за счет того, что обнаруживается его идейное родство с рабочим-активистом Сысоевым, который утверждает: «...дружество и есть настоящий коммунизм» (Пильняк. С.95). Вспомним, что, по убеждению Ивана Ожогова, «...для коммунизма истинного первым делом должны быть – доверие, напряженное внимание, уважение к человеку и – люди».

Однако тут-то и кончается переключка Ивана Ожогова с новым временем. Радуюсь индустриализации как концу НЭПа, он устремляется мечтой в далекое будущее всего человечества, поскольку здесь, в дне нынешнем, он, что называется, не ко двору, «лишний человек», как и вся эпоха военного коммунизма, как и его единомышленники.

Показательно их духовное родство с «научным человеком» из рассказа А.Платонова «Усомнившийся Макар» (1929). Главному герою здесь снится многозначительный сон: «...Макар лежал под той горой, как сонный дурак, и глядел на научного человека, ожидая от него либо слова, либо дела. Но человек тот стоял и молчал, не видя горюющего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо учнейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора»¹. Напомним: когда Макар, наконец, добрался до вершины и коснулся «научного человека», то «от прикосновения неизвестное тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое»².

В романе «Волга впадает в Каспийское море» «учнейшему» соответствует коммуна малограмотных. Спору нет: «Смысл существования Ивана был в устроении человечества» (Пильняк. С. 124). Однако «устроение человечества» – это, по сути дела, «зарезо дальней массовой жизни», некий наукообразный утопический мираж. Нереальность, отсутствие живой связи Ивана Ожогова и его мечтаний с современно-

¹ Платонов Андрей. Усомнившийся Макар. Рассказ // Октябрь. – 1929. – №9. – С.37.

² Там же. – С. 37-38.

стью подчеркнута, обнажена ироническим пересказом тех проектов, которыми одержимы сотоварищи Ивана: «Огнев имел «пунктом» переписку с жителями планеты Марса, куда человечество с земли должно кинуть ракеты, построив межпланетные станции; Пожаров (сын Назара Сысоева) предлагал выловить всю взрослую рыбу в Оке и Волге и, расплавивая ее, строить по проселкам для мужиков железные мосты, в каждом участке столько мостов, сколько поймано здесь рыбы; Поджогов составлял и каждый день переделывал проект трамвайной сети по Коломенскому уезду» (Пильняк. С. 116).

Тем самым, как видим, дискредитируется позиция и Ивана Ожогова, и – заодно – платоновского «научного человека», который думал «...лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре». Коммуна оборванцев и юродивых и обжитые ими печи на территории кирпичного завода, оказываются сродни «научному человеку» и той горе, с вершины которой он якобы прозревает грядущее. Идеи ожоговских единомышленников обнаруживают родство с идеями деятелей свифтовской Академии прожектеров.

И не только с Академией прожектеров, но и с обителью военного коммунизма в романе А.Платонова «Чевенгур» (1926 – 1929). В сущности, описание жизни ожоговской коммуны выглядит как вольный пересказ ряда страниц «Чевенгура» («Чевенгур», долгие годы оставшийся неопубликованным, наверняка был известен Б.Пильняку, в то время соавтору А.Платонова: за их подписями в «Новом мире» были опубликованы «областные организационно-философские очерки» «Че-Че-О»). Члены ожоговской коммуны, как и главные герои «Чевенгура», тоже переименовывают себя: Пожаров, Ожогов и Огнев – псевдонимы, объединенные идеей вселенского пламени, сжигающего скверну эксплуатации, разобщения людей, знак прощания с прошлым (аналогичным образом монах Геласий, уйдя из сотинского скита, берет себе фамилию Элеоноров). Родство с чевенгурцами заключается еще и в том, что они не согласны с НЭПом, выступают за предельное равенство всех членов общества, равенство в бедности (если не сказать в нищете), поскольку полагают социальную справедливость в свободе от материальных, на себя направленных интересов.

Справедливости ради следует, впрочем, напомнить: «...Иван Ожогов полагал, что зарождение социализма первым делом, решаяще, утверждалось на чести, на уважении к труду» (Пильняк. С.124 – 125). Все это вроде бы перекликается с пастернаковским: «Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих в других, Как бы им в даренье». Однако нельзя упускать и другое: забота чевенгурцев друг о друге доводится до гротескной подробности: они лепят из глины прижизненные памятники друг другу. Что же касается ожоговских комму-

наров, то и они не знают систематического труда, не участвуют в нем, пьянствуют. Возникает пародирование чевенгуровской коммуны, пародирование трагическое: и та, и другая коммуны обречены ходом истории пойти на слом из-за их социальной неприспособленности, исторической бесперспективности¹. Большевик мастеровой говорит о своем разочаровании в чевенгурском эксперименте: «...здесь я никакого ремесла не вижу, рабочему человеку нет смысла тут жить»². Слова, прозвучавшие в романе А.Платонова, легко проецируются и на роман Б.Пильняка. Иван Ожогов и его собратья по духу мечтают о социалистическом будущем, но вода заполняет только что построенное водохранилище, ожоговская коммуна лишается последнего пристанища, а сам Иван Ожогов, как мы помним, остается на территории кирпичного завода и погибает вместе с верной ему собакой.

Судьба ожоговской коммуны и их лидера фабульно сродни судьбе сотинского скита и его лидера старца Евсевия. Ожоговское братство, как и братство сотинских монахов, идет на слом истории. По сути дела, история сминает и ревнителей старины («Соть»), и провозвестников социалистического будущего («Волга впадает в Каспийское море»). Умирает Евсевий, нет сил у обитателей скита существовать дальше в идейном единстве: после кончины Евсевия «...вдруг всем стало легче: самым существованием своим Евсевий тиранил братию, и когда распалась последняя связь, тут стояли лишь нищие да будущие бродяги, уже не соединенные ничем» (Леонов. С.380-381).

Подвергается жестокому испытанию, травестийно вывертывается наизнанку дорогая для Ф.Достоевского идея русского старчества («Братья Карамазовы»). Духовной высоте всепонимания, интеллектуальной изощренности, ясности и нравственному величию старца Зосимы – величию, проявляющемуся как в его жизни, так и в его смерти, пародийно соответствует старец Евсевий, в котором преобладает мелочность, слабость, ограниченность жизненного опыта, необразованность, бедный и слабый ум и примитивный страх перед грехами жизни, зависть к популярности других: «Он огорченно отвернулся к братии и, с трудом разглядев их озабоченные лица, понял, что от него, пока не утерял дара речи, ждут они последнего поученья.

Он заволновался, заискал в памяти, но его душевную пустыню не посетили никогда ни истинная страсть, ни путанные муки преступления. Самый мир был ему не сложнее детской картинки, нарисованной детским карандашом...Зажмурясь, он с усилием припомнил какой-то по-

¹ См. об этом подробнее: Скобелев В.П. Андрей Платонов и Борис Пильняк. (Романы «Чевенгур» и «Волга впадает в Каспийское море») // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения. – М., 1995.

² Платонов Андрей. Чевенгур: Роман. – М., 1988. – С. 335-326.

жар..., потом вспомнил старца, бывшего до него приманкой богомольцев, – своеговольного и умного старика к которому он питал благоговейную зависть...» (Леонов. С.301).

Закономерно, что именно старец Евсевий, подводя итог прожитому и пережитому, сжигает все, чему поклонялся: перед смертью он громко заявляет об утрате веры в Бога. Аналогичным образом жена Якова Скудрина отчаянно кричит, обращаясь к дочери: «Катенька, Катюшенька, – зачем же тогда я-то прожила свою жизнь?» (Пильняк. С.227). Возглас Евсевия и крик старухи Скудриной – это знак отказа от самого себя, от всей прожитой жизни, знак безмерного и безвыходного для обоих персонажей отчаяния. Это голос старины, которой нет пути в будущее, которая изжила себя и утратила веру в тот глубинный смысл, которым наполнялось все их каждодневное существование.

При этом и Леонов, и Пильняк отдают себе отчет в том, что старый мир несет еще в себе заряд творческой силы, которая могла бы – по идее – пойти впрок новой жизни. Показателен в этом смысле следующий структурный компонент. Потемкину, вдохновителю Сотьстро-я, видится преобразованный лесной угол России: «Край благоденствует, рабочий вопрос улажен, лозунги о социализме сходят в жизнь со своих уличных полотнищ. При электрическом свете мужики коллективно едят многокалорийный обед и, благодарно любуясь на портрет комбината, слушают радиомузыку. Жизнь им легка и приятна, как новорожденному мир, но Потемкин и тогда не предается заслуженному покою. Потемкин не спит; он выпрямляет и углубляет древние русла рек, вчетверо увеличивает их грузоподъемность, заводит образцовое лесное хозяйство. Потемкин объединяет три губернии вокруг своего индустриального детища» (Леонов. С.228).

Старцу Вассиану, напротив того, видится торжество и материально выраженные успехи монастыря: «Мнятся ему обширные пространства вырубленного леса, а на них цветут благолепные монастырские палаты. Возглавляет их шатровая колоколенка, видная из четырех волостей, строенная по собственной его, вассиановой, причуде. Кружевные яруса легко взбегают вверх, а вверху развешены колокола, басовитые деды со звонкими внучатами. И будто бы в знойное утро духовая дня, напоенное колокольным плеском и птичьим щебетом, ждет обитель губернаторского приезда... (Леонов. С.189).

И хотя возведенный на Соти бумажный комбинат далеко не во всем соответствует благостной картинке потемкинских мечтаний, то главное, что наметил Потемкин, оказалось выполненным. Между тем Вассиану не дожидаться процветания монастырской обители, как не дожидаться губернатора со свитой. Показательно и то, что мечта Потемкина поддержана уवादьевским сновидением: «...подобные чудо-

вицным кристаллам, мерцают заводские корпуса: там, в шести черных ящиках, в тишине укрощенного неистовства происходит медленное рождение целлюлозы» (Леонов. С. 183 – 184).

Итак, две мечты – против одной. Драматизм ситуации, однако, в том, что мечта о победоносном сиянии монастырской жизни принадлежит человеку, которого уж никак не назовешь мирским захребетником. Сотинские мужики уверены: «Хлебушки-то у нас унылые...» (Леонов. С. 191), между тем старец Вассиан всей своей работой доказывает несправедливость этого утверждения: поэтому с полным на то основанием Вассиан в беседе с «председателем из Макарихи, любителем чинной беседы», Вассиан «...принимается за повествование, как он сжигал накорчеванные пни, как рыл водоотводные каналы, а тощие, мытые пески ежегодно унаваживал нечистотами, которые растаскивал на собственной спине» (Леонов. С. 191).

С мужиками Вассиан не находит взаимопонимания. Одинок он и в монастыре: из-за запаха нечистот, вьевшегося в одежду Вассиана. «...в трапезной врыт был для него особый стол, который все обходили» (Леонов. С.191). Неудивительно, что когда со смертью Евсения кончат свое существование скит, из романа исчезает и Вассиан.

В романе «Волга впадает в Каспийское море» творческое, деятельное отношение к жизни обнаруживают и инициаторы и организаторы Коломостроя, призванного, по представлениям профессора Полетики, защищать и Россию, и Европу от надвигающихся пустынь, и мастера-краснодеревщики братья Бездетовы, которые стремятся «...восстановить живую жизнь мертвых вещей» (Пильняк. С. 39). Братья Бездетовы скупают и реставрируют красоту, рожденную искусством крепостных мастеров: «Когда пало крепостное право, питавшее это искусство, крепостных мастеров заменили мебельные фабрики. Но племянники мастеров – через водку – остались жить. Эти мастера ничего не строят, они реставрируют старину, но они сохранили навыки и традиции своих дядей» (Пильняк. С. 39).

Итак, братья Бездетовы – носители этой высокой традиции, продолжатели ее, однако она оказываются пассивными соучастниками заговора против стройки. Мебель, купленная по их поручению, застревает в коломенской грязи, а сами они уезжают в Москву и по дороге обсуждают: «А нам – не донести ли»; «...подождем денька три-четыре, тогда напишем донос либо скроемся» (Пильняк. С. 237). Как видим, творческое умение братьев Бездетовых не идет на пользу новой жизни, как не идет ей на пользу вассианова служба земле в романе Л.Леонова.

В романах Л.Леонова и Б.Пильняка линия великого расщепления – откровенно ломаная. Стихия исторического процесса не способствует

четкой дифференциации по индивидуально-личностному принципу. В 1918 году А. Блок писал: «Она (революция – В.С.) сродни природе. Горю тем, кто думает найти в ней исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но – это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда – о великом»¹.

Блоковская публицистически сформулированная мысль находит поддержку у Б. Пильняка и Л. Леонова. В романе «Волга впадает в Каспийское море» есть соответствующий публицистический пассаж, в котором блоковская идея получает дальнейшее развитие, до, так сказать, логического завершения: «Все было понятным. Именно так должны строиться истории, когда они строятся. Отбросы надо забыть. Надо строить новые дороги в небывшее, чтобы по этим дорогам пошла жизнь, людей в историю надо гнать, ибо все разумное – действительно. Щебни истории надо закапывать в геологию, как щебни строительства» (Пильняк. С. 18-19).

«Отбросы», «щебни строительства», «щебни истории», – мы опять сталкиваемся с ключевыми метафорами, характерными вообще для романного сознания рубежа 20-30-х годов (достаточно вспомнить слова повествователя в романе И. Эренбурга «День второй» о том, что люди шли в плавку, как руда). В романе «Соть» возникает мотив геологических разрезов. Виссарион, одиноко сидя на бревнах, смотрит на вечеряющее «остывающее небо»: «Пустынная незатейливая графика пейзажа напомнила ему затрепанную фразу из учебника «Мезозойская эра изобиловала...» (Леонов. С. 405). Ему видится, как «...длинноногие черные животные, лоснясь глянцевиной кожей, сходили с меркнувшего горизонта в сотинскую ночь» (там же).

Вода, которая захлестывает в романе «Волга впадает в Каспийское море» древнюю обреченную на затопление землю и тех, кто на ней оказался, кто не смог или не захотел уйти, – это, по сути дела, державинская «река времен», ее «пропасть забвенья». Эта пропасть ожидает и Виссариона: не случайно именно ему, мечтающему о временах нового Атиллы, видятся уходящие в небеса доисторические ящеры. Виссарион фактически попадает в отвал – его забывают, как забыли увезенного в тюрьму инвалида Ваську: «Недолго помнили и об Виссарионе, – помнили, пока хоронили; даже и шрама не осталось на памяти людской. /.../

¹ Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 6. – С. 12.

Его закопали, как чурку, на развилине шонохской дороги, чтоб все, кто уезжал или возвращался, видел этот печальный столб с дощечкой, а на ней кратчайшую повесть о днях макарихинского заклуба. Осенние дожди посмыли непрочную надпись, а подновить ее все не доставало рук. По весне, когда окончательно истерлась память об этом неудавшемся предтече Атиллы, блуждал тут хозяйственный мужичок с Нерчьмы и, чтоб не пропадать столбу задаром, начертил на дощечке черную стрелку химическим карандашом, а под ней – тридцать две корявых буквенки: «Отсоль до соьстрыоя Километров шесть...» (Леонов. С.433).

Как видим, более чем скромное виссарионово надгробье превращается в дорожный указатель: тот, чье тело лежит под придорожным столбом, попадает в «щебень истории», становится «щебнем строительства» (если воспользоваться словами повествователя из романа «Волга впадает в Каспийское море»). В сущности, в обоих романах действующие лица проверяются на историческую прочность и перспективность в условиях переломной эпохи, проверяются в соответствии с гегелевским тезисом (он возникает на правах цитаты в романе Б.Пильняка) о том, что «...все разумное действительно», то есть, какая действительность разумна (читай: исторически перспективна), а какая призрачна (читай: исторически обречена).

Структура романа обнаруживает себя у Л.Леонова и Б.Пильняка в атмосфере активного исторического мышления. И это понятно: мы помним, что «историзм был воздухом 20-х годов»¹. И наиболее благоприятные условия для того, чтобы обнаружился и стал конструирующей силой художественный историзм, предоставляет именно роман с его концептуальной установкой на воссоздание «всей» действительности как действительности, наглядно воплощающей скрытые до времени закономерности.

В романах «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море» «весь» мир предстает в первую очередь как «вся» русская история. Яков Карпович Скудрин в книге Б.Пильняка утверждает: «Память, память движет миром» (Пильняк. С.63). Эти слова не впустую сказаны, они отнюдь не проходная реплика персонажа.

Эта историческая память входит в сюжет некоторых действующих лиц. Сельским молодым людям читает Виссарион импровизированные лекции: «В несколько вечеров Виссарион попытался передать им величественную историю пути, которую проделал человек от ледниковой колыбели» (Леонов. С. 308). Яков Скудрин «...все помнил – от барина своей крепостной деревни, от наборов в Севастополь. Он помнил крепостное право как сына Александра. За последние пять-десять лет он

¹ Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л., 1982. – С.309.

помнил все имена, отчества и фамилии всех русских министров и наркомов, всех послов при императорском русском дворе и советском ЦИКе, всех министров иностранных дел великих держав, всех императоров, королей, пап и премьеров...» (Пильняк. С.50-51). Инженер Фаворов, едущий на стройку, «...распространяется о Петре, который почти так же, кнутом и бесчисленным количеством свай, осушал странное русское болото» (Леонов. С. 183). С Фаворовым мысленно спорит Увадьев: «Твой Петр был кустарь, он не имел марксистского подхода» (там же). Профессор Полетика обосновывает свои гидрологические концепции ссылками на исторические факты, исторический опыт, исторические закономерности.

Итак, «...память движет миром» в сюжете некоторых действующих лиц. Она движет и сюжетом повествования обоих романов. Дважды в романе Б.Пильняка упоминается знаменитая картина В.Серова, изображающая Петра I на строительстве в Петербурге. Про Якова Карповича Скудрина сказано: «...видел себя за дымом динамита, за потоками воды, за развороченными гранитами, – себя, паршивого старикишу, Бездетовых, Полторака – так же примерно, как на картине Серова, где Петр шагает по Санкт-Петербургу. Паршивый старикишка был Петром» (Пильняк. С. 55). А вот повествовательная сюжетная ситуация, данная по контрасту: «Этот пейзаж, где маршалами в бою со старой Россией за Россию новую стояли Полетика и Садыков, совершенно не походил на картину Серова, где шагает Петр в Петербурге» (Пильняк. С.32). Заходит речь о мастерстве братьев Бедетовых, повествователь утверждает: «Искусство русской красной мебели, начатое в России Петром, имело свои памяти» (Пильняк. С.38); «Павел – строг, Павел – мальтиец: у Павла солдатские линии солдатского масонства, строгий покой, – красное дерево темно заполировано, зеленая кожа, черные львы и грифы. Александр – ампир, классика, эллада. Николай – вновь Павел, задавленный величием брата Александра» (там же. С.39).

Таковы компоненты сюжета повествования у Б.Пильняка.

Нечто подобное можно наблюдать и у Л.Леорова, повествователь которого на первых страницах дает исторический экскурс в далекое и близкое прошлое скита. Этот же повествователь отмечает, что Увадьев содрал со стены пожелтевший от клея и от времени «...тот самый тридцать пятый номер «Русского государства», в котором впервые был напечатан обвинительный акт против лейтенанта Шмидта» (Леонов. С. 210), что скитский монах Филофей подражал «...тому неистовому Аввакуму, которого положил как печать в сердце своем» (Леонов. С. 202).

Как видим, оба романа перекликаются между собой системой споров и рассуждений на темы истории, приписанных отдельным персонажам и повествователю. Это, так сказать, субъектный уровень исторического мышления.

Вместе с тем историзм художественного мышления заявляет о себе и на глубинном – внесубъектном – уровне. помимо прямых высказываний персонажей и повествователя, в самой логике художественного мышления «концептированного автора». Реализуется эта логика в сюжетном воплощении «связи времен». История и современность соотносятся между собой как внутренние родственные явления, составляющие единую цель национального бытия, обнаруживающие органичность происходящих в современности исторически значимых перемен.

Б.Пильняк выступает здесь в спор с одним из своих персонажей. Надежда Антоновна, персонаж романа «Волга впадает в Каспийское море», говорит Полтораку: «Ты думаешь, что есть какая-то национальная Россия? – нет такой» (Пильняк. С.111). Между тем весь роман в целом – это спор с тезисом Надежды Антоновны.

Начать с того, что Иван Карпович Скудрин, ставший Иваном Ожоговым, несет в себе традицию русского юродства: он – носитель правды, разоблачитель всяческих злоупотреблений: «...юрод говорил о юродстве, о чистоте, о совести и памяти, – бредил юродством, московским Иваном Яковлевичем...» (Пильняк. С.113). Вместе с тем Иван Ожогов – это столько же и носитель традиций нового времени: «Перед инженером Полтораком стоял – нищий побироша, юродивый лазарь, юродивый советской Руси справедливости ради, мирская коломенская совесть, молец за коммунизм. (...) В обывательской Коломне чтили Ивана, как приучились на Руси столетиями чтить юродивых, тех, устами которых глаголет правда и которые правды ради готовы итти умирать» (Пильняк. С.220).

В романе «Соть» аналогичная «связь времен» прослеживается в образе Фаддея Акишина. Для Л.Леонова важно, что этот герой помнит свой род, своих предков. Ему хочется рассказать Увадьеву «...про весь свой могучий род, и про все, что приключилось с ним, пока пробились сквозь толщу крепостного столетья до Фаддея» (Леонов. С.298). Плотник предстает, следовательно, как персонифицированное воплощение здоровых исторических корней, связывающих прошлое и настоящее. Единство старой и новой Руси подчеркнуто еще и тем, что активным созидателем нового общества, новой государственности оказывается пожилой человек, носитель исконной профессии плотника, пожилой, богатого жизненного опыта человек, знающий, кто он и каких корней.

Показательно и то внимание, которое проявляют Л.Леонов и Б.Пильняк к социальному происхождению своих главных героев – Увадьева, Федора Садыкова, Ивана Ожогова: все они потомственные пролетарии, дети рабочих слободок. Обоим писателям важно обратить читательское внимание на корневые истоки русского большевизма.

Эту же, так сказать, «почвенность» обнаруживает Б.Пильняк и в представителях интеллигенции: «Ученый с европейским именем, строитель, большой практик и большой теоретик, Пимен Сергеевич Полетика с тысяча девятьсот третьего года, с дней съезда, расколовшего русских марксистов, принял теорию диалектического материализма в большевицком ее толке. С тысяча девятьсот семнадцатого года в Россию пришла та справедливость, философию которой профессор принял в молодости; ему ничего не приходилось перестраивать» (Пильняк. С.5).

Эта российская укорененность профессора подчеркнута еще и тем, что Пимен Сергеевич в вопросах нравственности оказывается учеником Н.Чернышевского, сторонником его теории «разумного эгоизма»: «Профессор Полетика был естественником, – правило человека – быть благородным – он считал необходимым не только в плане морали, так скажем, высшей, – но и просто выгодной для человека, ибо быть благородным человеку – и удобней, и выгодней, и разумней, – разум же человеческий Пимен Сергеевич почитал превыше всего. Отклонение от норм благородства профессор считал патологией» (Пильняк. С.10).

Следует обратить внимание на то, что в Увадьеве преобладает тот же просветительский рационализм. Герой Л.Леопова тоже стремится к тому, чтобы строить свою жизнь и отношения с другими людьми на основах того же аналитически постигаемого смысла бытия, который характерен для профессора в романе Б.Пильняка: «...он (Увадьев – В.С.) вообще не любил ничего, что крошилось под грубым рубанком его разума, и, если уцелел в его памяти какой-то весенний овражек, усеянный одуванчиками по скату, он стыдился этой самой сбивчивой своей страницы» (Леонов. С.182). Тут, конечно, дело к Чернышевскому не сводится: Увадьев и Полетика в своих попытках положить рационализм в основу и собственных моральных установок, и собственного мирочувствия выходят на базаровскую традицию.

Оба писателя утверждают органическую причастность к глубинным процессам русской истории выходцев из других народов и племен. Одним из главных героев романа «Волга впадает в Каспийское море» является Эгдар Иванович Ласло, венгр по происхождению. В контексте авторской позиции это не случайно: Б.Пильняку важно, что инженер Ласло представитель народа, «... пришедшего с доисторической Волги, когда Волга называлась рекой Ра, и поселившегося на

старых культурах Дуная» (Пильняк. С.140). Аналогичным образом в романе «Согь» мы видим Филиппа Александровича Ренне, который – в качестве некоторого соответствия профессору Полетике, еще до революции был «...крупным знатоком лесного дела...» (Леонов. С.244). Для Леонова существенно, что был Ренне «...по наружности явный русак, и если ночевал где-то немец в роду, то нестойкий» (Леонов. С.246).

Для Б.Пильняка существенно то, что «инженер от станка» Садыков и Ласло, «русский интеллигент иностранного происхождения» (Пильняк. С.139) выполняют одну работу, идут к одной для них цели – совершенно так же, как к общей цели идут рабочий выходец Увадьев и старый интеллигент Ренне. И в обоих романах интеллигенты с иностранными фамилиями гибнут: один стреляется, другой добровольно остается в зоне затопления. Не менее важно и другое: погибает отец, но в качестве помощника около Увадьева остается Сузанна Ренне, дочь, «...в которой сквозила странная нерусскость» (Леонов. С. 246). Оба автора тем самым утверждают этих героев как органически своих пространствам России, ее истории, ее перспективам.

С этой точки зрения представляется неслучайным соотнесение образа Эдгара Ласло, по Пильняку, как мы помним, «русского интеллигента иностранного происхождения», с упоминанием про «обрусевшие голландские печи» (Пильняк. С.139). Голландки, давно обретшие на Руси вторую родину, в системе внесубъектных форм выражения авторского сознания становятся сюжетной деталью, выступающей в качестве иносказания для обозначения исторического процесса.

И это – не единственная сюжетная деталь в романе Б.Пильняка, несущая внесубъектную нагрузку. Жена и дочь Якова Скудрина – в соответствии с патриархальной традицией, ими представляемой, – одеты по-старинному, в плахты и паневы, и точно такие же плахты и паневы на женщинах-работницах, идущих за гробом покончившей с собой Марии Садыковой, чтобы выразить протест от имени новой жизни, во имя переустройства бытия. Старая и новая Русь сближаются между собой с эпической наглядностью. Встречаются старое и новой и в такой, например, подробности: «Радио-кричателі неистовствовали российским голаком» (Пильняк. С. 107). Родство старого и нового и здесь приобретает почти плакатную наглядность. Это – внутри романа «Волга впадает в Каспийское море». Показательна еще одна перекличка между книгой Б.Пильняка и романом Л.Леонова. Профессор Полетика читает Четьи-Минеи, а в «Соти» монах Кир читает жития, повествующие о страданиях соловецких старцев.

В результате, по сути дела, не только Пильняк, но и Л.Леонов включается в спор с процитированным ранее утверждением Надежды Антоновны о том, что «национальной России» нет как таковой. Оба

дают, в конечном счете, однозначный ответ на это утверждение: такая Россия есть, и противоречия исторического движения диалектически обнаруживают ее глубинную первосущность, имеющую мощные корни в старине и устремленную в открытое будущее.

Итак, внесубъектные формы выражения авторского сознания открывают нам диалектику исторического развития и – вследствие этого – фабульные и сюжетные связи обнаруживают движение времени как процесс нарушения и восстановления гармонии. Но перед нами – два романа, в которых стремление увидеть гармонизацию социально-исторических отношений соединяется со стремлением увидеть эту гармонизацию в сфере «приватных» отношений. «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море» строят свою сюжетно-композиционную целостность так, чтобы смоделировать нарушенную социальной ломкой и восстанавливаемую в ходе строительства упорядоченность отношений – упорядоченность, таящую в себе и реализующую гармонические начала. Соответственно – исконно человеческие проблемы «приватного» бытия (понимание-непонимание, любовь-ненависть, ревность-доверие, жизнь-смерть) не только предстают на фоне совершающихся процессов общей жизни, но и в значительной мере подчиняются закономерностям этой жизни, представляющим – по логике фабулы, а затем и сюжета – как процесс чаемой гармонизации.

Разумеется, Б.Пильняку и Л.Леонову нужна эпическая наглядность. Поэтому моделирование утверждаемой в ходе поступательного движения гармонии общественных (всеобщих) и личных («приватных») отношений строится в двух плоскостях.

В одном слое идет стройка, восходящая к победному на уровне общей жизни завершению: подмосковное водохранилище создано, бумажный комбинат на Соти пущен в строй (так же, как, скажем, в романе В.Катаева «Время, вперед!» к финалу романа завершается рекордная за смену укладка бетона). В другом писатели создают панораму установления гармонии в сфере «частной» жизни. Роман Б.Пильняка настраивается с самого начала на неблагополучие героев в сфере именно личных – «приватных» – отношений: от профессора Полетики еще в дореволюционные годы ушла жена к его ученику-инженеру Ласло; в послереволюционные годы у того же инженера Ласло был роман с Марией Садыковой, женой «инженера от станка» Садыкова. Аналогичная ситуация в романе Л.Леонова: Увадьев расходится с женой Натальей, она по прошествии некоторого времени сходится со знакомым Увадьева, товарищем по партии Жегловым; начальник Сотьстроя Увадьев и главный инженер Бурого влюблены в Сусанну Ренне.

Но к концу обоих романов, по мере того как близится к завершению строительство, в личной жизни ряда героев намечаются сдвиги в лучшую сторону. Профессор Полетика великодушно прощает нанесенную ему обиду – возвращается к жене: «Я пришел к тебе, Ольга, – навсегда» (Пильняк. С. 250). Соответственно – семья восстанавливается: «Ольга Александровна перед Пименом Сергеевичем поставила поджаренные сухари» (Пильняк. С. 254). Передавая Садыкову свои «...проекты, карты, планы, чертежи, расчеты», профессор Полетика выступает и в качестве устроителя незадавшейся личной жизни Садыкова: «А Люба (дочь профессора – В.С.) поедет с вами...» (Пильняк. С. 254); тем самым для человека нового поколения, преемника Полетики, «инженера от станка», остается еще и перспектива «приватного» счастья, гармонизированной личной жизни.

В романе «Соть» перед нами – примерно та же модель. Погибающий от лейкемии Потемкин передает Увадьеву в наследство свои надежды и планы. Сузанна Ренне после обиды, нанесенной ее отцу, после самоубийства отца, собирается выйти замуж за инженера Фаворова. К Увадьеву после долгой размолвки приезжает мать (кстати сказать, в романе «Время, вперед!» героиня романа решает выйти замуж за главного героя утром, после окончания рекордной укладки бетона).

Такой фабульный и сюжетный – если говорить в целом – исход начал формироваться в нашем романном сознании задолго до того, как были написаны «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море». В романе «Голый год» после того, как читатель успел узнать о восстановлении при решающей помощи «кожаных курток» Таежевского завода, Наталья Ордынина говорит большевику Архипову (он – в числе «кожаных курток»): «Не любить – и любить. Ах, и будет уют, и будут дети, и труд, труд!.. Не будет лжи и боли»¹.

Конечно, справедливости ради следует напомнить, что в финале романа «Соть» «приватные» судьбы главных героев лишены той благополучной завершенности, какая возникает в аналогичной ситуации у Б.Пильняка в романе «Волга впадает в Каспийское море». Любовь Увадьева к Сузанне так и остается, как мы помним, неразделенной. Более того, приехавшая к нему из Москвы мать уезжает, кое-как наладив немудрящее холостяцкое хозяйство сына. В последних абзацах романа мы видим Увадьева одиноко бродящим по территории строительства, видящим темные окна своей квартиры, где его не ждет ни мать, ни жена. Остается он сам наедине с собой и с панорамой стройки, говорящей, по утверждению повествователя о том, что «...изменился лик Соти и люди изменились на ней» (Леонов. С.462).

¹ Пильняк Б. Избранные произведения. – М., 1976. – С.168.

В том же направлении идет мысль повествователя и в романе Б.Пильняка, утверждающего, что «...Россия октябрей хотела наново перестроить, наново пересоздать – от человека до географии и геологии» (Пильняк. С. 128). Автор романа «Волга впадает в Каспийское море» заставляет инженера Полторака поддержать позицию повествователя: «Полторак злобно подумал о том, чему никогда не верил, – о том, что за годы революции психика рабочих уже перестроена, – что вошло уже в биологию психики – то, что строительство их, рабочих, собственность, – им здесь жить, им строить и хранить» (Пильняк. С. 93 – 94).

Следует, однако, напомнить, что ни один из индивидуально очерченных персонажей сквозного действия в романах «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море» не переживает внутренних коренных изменений (если не считать монаха Геласия, который покидает скит и, взяв себе фамилию Элеоноров, становится активным участником строительства). Их духовный статус сложился до начала строительства, и стройка, в сущности, ничего не меняет в этом статусе. В этой плоскости осуществляется последовательная конфронтация распределяемых между «нашими» и «не-нашими». «Наши» и «не-наши» дифференцируются по отношению друг к другу в зависимости от того, насколько властна над ними стихия пола.

В романе Б.Пильняка Надежда Антоновна говорит Полтораку: «...я ведь знаю, вы больны женщинами...» (Пильняк. С. 84). Та же Надежда Антоновна беременна и не знает, от кого, а в довершение выясняется, что она еще и больна сифилисом. Мучает Яков Карпович Скудрин старуху-жену приступами поздней страсти, не отстает и их дочь Катерина, которая беременна и тоже не знает, от кого (в числе возможных отцов катерининогo ребенка оказываются и участники заговора краснодеревщики братья Бездетовы). Словом, люди, принадлежащие старому миру, чуждые новой жизни, оказываются жертвами слепых стихийных сил.

Конечно, люди нового мира тоже подвержены власти пола: страдает, мучается от любви к жене Садыков, кончает самоубийством от неразделенной любви к инженеру Эдгару Ласло его жена Мария, однако среди людей нового мира утверждаются иные отношения, основанные все на той же теории «разумного эгоизма», на нравственности, имеющей под собой рационалистическую основу. Вот Садыков, узнав о любви Марии к инженеру Ласло, решает соединить их – во имя чистоты и ясности отношений: «В тот день, когда он позвал Эдгарда и Марию к себе, чтобы покончить с ложью, он поступил по традициям его юности, его содружества конспиративной квартиры и коммуны. Он знал, что в жизни все просто, все должно быть простым и люди

должны быть честными в своей простоте, в своих делах и мыслях» (Пильняк. С. 202).

Аналогичным образом в «Соти» разламывается семья Увадьева: он оставляет жену Наталью, а на ней женится Жеглов, тоже старый партиец, и Увадьев, подобно Садыкову, пытается решить проблему, тоже основываясь на идее здравого смысла, как ему этот смысл открывается: «...вы оба замечательные люди... И вам нужно было сразу, тогда же ... понимаешь? А я зря тут третьим замешался» (Леонов. С. 420). Здесь – такое стремление избежать лжи в отношениях людей, которые уважают (должны уважать!) друг друга.

Любовь Полетика, полюбив Полторака, думает и мучается моральными проблемами: «И Любовь мучилась, не имея сил решить, имеет ли она право на счастье перед лицом детей и прежней жены, имеет ли право ряди своего счастья ломать чужие жизни» (Пильняк. С. 87). Борьба с собой оказывается победой прежде всего разума, преобладанием его над непосредственными проявлениями чувства. Показательно, что Увадьев пытается направить духовные метания Геласия в русло рационалистически истолкованного смысла жизни: «Предайся делу науки, безграмотный ты человек! (...) Это очень полезно, братец, знать, очень полезно. На свете уйма книг, и, когда все прочтешь, не верь, а ищи сам продолжения, делай наново, по-своему» (Леонов. С.330). И когда А.Архангельский спародировал «Соть» («Смирная плоть, блудливая башка, тригонометрию изучай, химию штудируй!»), он травестийно воплотил поиски не только Л.Леонова, не только Б.Пильняка, но и всей литературы 30-х годов, стремившейся показать, как тогда говорили, перековку человеческой сущности – перековку, в основе которой находятся рационалистические постулаты.

Конечно, ничто не кончается в романах «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море». В этом смысле показательна перекличка финалов. И тут, и там движение воды, выступая в облике метафоры исторического времени, открывает перспективу движения в незавершенное романное будущее. И тут и там древность напрямую соотносится с детством.

В финале «Соти» мы видим Увадьева над укрошенной рекой, ведущей длинный счет времени: «...может быть, видел он города, которым предстояло возникнуть на безумных этих пространствах, и в них цветочный ветер играет локонами девочки с знакомым лицом: может быть, все, что он видел, представлялось ему лишь наивной картинкой букваря Кати, напечатанного на его бумаге век спустя...» (Леонов. С. 462). В финале книги Б.Пильняка мы видим, как вода залила древнюю башню, в которой под стражей жила Марина Мнишек, и мальчика около этой башни: «Мальчик Мишка не спал, карауля воду, теми но-

чами и днями, когда возникала река. Возникновение новой реки было для Мишки естественным первозданием, как для Ожогова и Садыкова первозданьем были заводские гудки. Мишка бегал смотреть, как вода заливает старую водокачку, подступает, подступила к Маринкиной башне, залила ее подножье, опустила башню в себя, этот древнейший коломенский памятник...» (Пильняк. С.257).

Мотив детства, возникающий в финале на правах заключительного аккорда, – это надежда на утверждение «разумной действительности», ее перспектив, и решительные перемены жизни общей и «частной» – залог утверждения действительности именно как разумной. Однако «разумная действительность» применительно к «частной» жизни трактуется как жизнь, строящаяся на рационалистических основах. Разумное подменяется рационалистическим, извне заданным.

Тем самым романый персонаж изымался из закономерностей, обнаруживаемых в общем движении жизни. Герою предлагалось поторопиться, и первотолчком для этого уторапливания становилась рационалистическая заданность слова, мысли, поступка, а заодно и конечного результата. В результате заявляет о себе опасность умозрительного проговаривания, начинающего противостоять «разумной действительности», то есть движению сюжета обоих романов как диалектике точек зрения, интересов, отдельных судеб в панораме общего движения жизни, являющей собой соотношение изменчивости и устойчивости.

Усиление рационалистической заданности, сказавшееся в готовности показать непременную переделку сознания, переделку, которая должна осуществиться вот тут, сейчас, на глазах читателя заявило о себе, как мы уже видели, в романах «Волга впадает в Каспийское море» и «Соть». Но это было только начало. Это романы завершили одну эпоху и начинают другую. У романа начинается «другая жизнь». Конечно, в пределах этой жизни будут и «Тихий Дон», и «Мастер и Маргарита», и «Доктор Живаго» и – если принимать во внимание производственную тематику – такие книги, как «Люди из захолустья», однако именно на основе производственной темы стали закладываться те стереотипы, которые дорого обошлись литературе, и истоки, зародыши которых проглядывают уже в романах рубежа 20-30-х годов, в том числе в романах «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море».

РОМАН А.Н.ТОЛСТОГО «ЭМИГРАНТЫ»

(из наблюдений над поэтикой)

«Эмигранты» не так известны, как другие романы писателя. Они словно бы таятся в тени «Аэлиты», «Гиперболоида инженера Гарина», «Хождений по мукам» и «Петра Первого». Эти четыре произведения не только переиздавались чаще «Эмигрантов», но и составили основу кино- и телефильмов. Да и в зону исследовательского внимания эти романы попадали куда чаще «Эмигрантов». Наш интерес к «Эмигрантам» определяется и недостаточной изученностью, и тем, что вслед за романами «Соть» и «Волга впадает в Каспийское море» «Эмигранты» органично вписались в русскую литературу тридцатых годов, став частью истории русского романа.

«Эмигранты» создавались в начале тридцатых, под названием «Черное золото» печатались в «Новом мире» (1931, №№1-12). Авторская детализировка журнального текста: 12 декабря 1931 г. Окончательное название – «Эмигранты» – появилось лишь в издании 1939 года. Для А.Н.Толстого эта книга была знаменательна, прежде всего постольку, поскольку подвела черту под эмигрантской темой в творчестве писателя. Интерес к этой тематике и проблематике был глубоко личный: покинув развалины императорской России, писатель вернулся уже в Советский Союз.

В этом решении собственно политические факторы вряд ли играли сколько-нибудь существенную роль. Да писатель и не скрывал этого. В «Открытом письме Н.В.Чайковскому» (1922) он весьма определенно говорит об этом: «Что касается желаемой политической жизни в России, то в этом я ровно ничего не понимаю: что лучше для моей родины – учредительное собрание, или король, или что-нибудь иное? Я уверен только в одном, что форма государственной власти в России должна теперь, после четырех лет революции, – вырасти из земли, из самого корня, создаться путем эмпирическим, опытным – и в этом, в

опытным выборе и должны сказаться и народная мудрость и чаяния народа».¹

Сейчас, почти восемьдесят лет спустя после опубликования только что процитированного письма, можно поразмыслить над тем, куда и как повел нас путь, начатый глубокой осенью 1917 года, насколько плодотворно выразились на этом пути «народная мудрость и чаяния народа». Но для нас в данном случае важнее другое – писатель вернулся именно тогда, когда продолжался отъезд за границу тех, кто не мог и не хотел принять новую – послереволюционную – государственность (А.Н.Толстой возвращается домой – примерно в это же время, покидают родину Б.Зайцев, И.Шмелев, М.Цветаева). Тогда же была выслана из России при непосредственном участии В.И.Ленина большая группа ученых и литераторов.² Предоставим слово И.Г.Эренбургу, который в 1960-е годы объяснил возвращение А.Н.Толстого так: «Две страсти жили в этом человеке: любовь к своему народу и любовь к искусству. Он скорее почувствовал, чем логически понял, что писать вне России не сможет. А любовь к народу была такова, что он рассорился не только со своими друзьями, но и со многим в самом себе – поверил в народ и поверил, что все должно идти так, как пошло»³.

Любви к искусству и к родине А.Н.Толстому всегда было не занимать, а вот готовность склониться перед исторической необходимостью отчетливо вырисовывается перед нами, если мы обратимся к художественному творчеству А.Н.Толстого периода гражданской войны («День Петра», «Смерть Дантона», «Любовь книга золотая») и к его дневниковым записям того времени. Конечно, он сохраняет за собою право на моральную оценку. В дни октябрьских боев в Москве 1917 года появляется следующая запись: «Во времена революций самая свирепая и кровавая вещь – мечтать о высшей справедливости»⁴. Но уже в январе 1919 года в той же Москве А.Н.Толстой записывает, поддаваясь новым впечатлениям: «И все же обычная жизнь с ее интересами, радостями и огорчениями упрямо пробивается, как трава из-под наваленной колоды»⁵. Так вырисовывается доверие к массовой повсе-

¹ Толстой А.Н. Полное собр. соч.: В 15 т. Том XIII – М., 1949, – С.15. Дальнейшие ссылки на это издание в тексте статьи: римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

² См. об этом подробнее: Костиков Вячеслав. Не будем проклинать изгнание... Пути и судьбы русской эмиграция – М., 1990. С.73-76.

³ Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Эренбург Илья. Собр. соч.: В 9 т. - Том VIII. – М., 1966.- С.131.

⁴ А. Н. Толстой: Материалы и исследования / Отв. ред. А.М.Крюкова. – М., 1985. – С.354.

⁵ Там же. - С. 356.

дневной жизни, желание идентифицировать свои устремления с устремлениями массового бытия.

Закономерно, что в начале 1920-х годов Ал.Н.Толстой пишет Андрею Соболю: «...нужно перестать быть парием, презренной сволочью, каковыми мы, русские, являлись до сей поры в этом мире. Но перестать быть сволочью можно только почувствовав себя частицей – единого, огромного, сильного и творящего добро. Таковое есть – отечество»¹.

В последующих высказываниях публицистического порядка – в статьях, интервью, в личной переписке – эта мысль варьируется и развивается. Писатель последовательно стремится доказать себе, родным и близким, а равно и читателям, что принятое им в начале двадцатых годов решение было правильным. Говорится о творческой исчерпанности писателей-эмигрантов (включая И.Бунина), о душевной усталости после общения с эмигрантами во время заграничной поездки 1935 года – «...после всей сволочи, жуков, жуликов, неврастеников, людей, потерявших чувство простой человеческой морали»². Более того, в одном из писем того же года писатель рассказывает Н.В.Крандиевской, тогдашней его жене, о встрече в Париже с хозяйкой одного из петербургских литературных салонов накануне Первой мировой войны: «Она расспрашивала о России как о стране чудес, как бы мертвые расспрашивали о жизни на земле. Я чувствую, что мы морально другого склада, мы высшие, чем здесь»³.

Для А.Н.Толстого, таким образом, «мы» – это непререкаемое великое целое. В него достойны войти те, кто покончил с интеллигентскими сомнениями, кто преодолел разобщенность между индивидуально-личностным «я» и коллективным, единонаправленным бытием. С этим настроением в двадцатые годы была написана «Рукопись, найденная под кроватью» (в первом издании она даже называлась «Рукопись, найденная среди мусора под кроватью»). В том же идейно-эмоциональном ключе в начале тридцатых создавалось и острофабульное объемное повествование – «Эмигранты».

И в самом деле, перед нами панорамное изображение эмигрантской жизни, в том числе и реально существующих деятелей. Тут князь Львов, один из видных правительственных деятелей между февралем и октябрём 1917 года, не менее известный профессор Милюков, белогвардейский генерал Юденич и бывший посол России в Англии Набоков. Но центральные персонажи сквозного действия – не они, а четве-

¹ Цитир. по: Гуренков Михаил. Без России жить нельзя. Путь А.Н.Толстого к революции. Изд. 2-е, доп. – Л., 1981. – С. 195.

² А.Н.Толстой. Материалы и исследования. – С.485.

³ Переписка А.Н.Толстого: В 2 т. – Т. 2. – М., 1989. – С.221.

ро «бывших»: Налымов – некогда командир Серебряной роты Семеновского полка, то есть привилегированный среди привилегированных. Вера – бывшая княгиня Чувашева. Мари – из семьи сахарозаводчика, наконец, Лили – дочка пропавшего без вести генерала Степанова.

Тут бы и сообщить читателю о прошлом каждого из этих действующих лиц поподробнее – чтобы был разгон для обстоятельных психологических характеристик, чтобы читатель мог побольше узнать о каждом из персонажей, а если надо – то посочувствовать трем несчастным женщинам, все растерявшим, изведавшим ужасы скитаний по путям-перепутьям гражданской войны. Но А.Н.Толстой на это не идет – он как бы замазывает дореволюционную личную жизнь всей четверки, редуцирует ее. Не случайно Налымов, впервые встретившись с Верой, Мари и Лили, уверяет их, что не может вспомнить, в каком полку служил. Не случайно и то, что Мари рассказывает не о себе, а о таких, как она: «Жили, как все живут. Ну, мотали деньги... Вот и вся вина... Керенским восхищались, устраивали даже базары в пользу революционеров...» (VI, 58-59).

Более определенно прочерчено недавнее – уже эмигрантское – прошлое всех трех женщин: «...в Константинополе, затем во Франции они были зарегистрированы как профессионально занимающиеся проституцией» (VI, 60). Но и здесь писатель не балует читателя информацией. Единственная подробность, которая важна не столько для углубления индивидуальной психологической характеристики, сколько для фабульной мотивировки, – это то, что Вера в Константинополе зарезала одного из своих клиентов, а Хаджет Лаше, будущий организатор подпольной группы по борьбе с большевизмом, спас Веру от полицейского преследования и тем самым подчинил ее себе, связал, что называется, по рукам и ногам. Во всем остальном изображение четверых персонажей ориентировано на подчеркивание всеобщего. В результате они действуют как некий коллективный персонаж. Для А.Н.Толстого пристально пьющий бывший офицер и три несчастные эмигрантки – это откровенно сниженное метонимическое воплощение русской эмиграции.

Это и объясняет, почему при описании Веры, Мари и Лили возникает следующий лирико-публицистический пассаж: «Русских беженцев распирала сложность собственной личности. Для ее ничем не стесняемого расцвета Россия была удобнейшим местом (...) Если я страдаю, значит нужно изменить окружающее, чтобы я не страдал. Я – русский, я люблю мою Россию, то есть люблю себя в окружении вещей и людей, каким я был в России. Если этого нет или этого не вернут, то такая Россия мне не нужна» (VI, 60). На первый взгляд может показаться.

что процитированный фрагмент уместнее был бы в той части текста, где действуют профессиональные политики, ученые, журналисты и т.д. Между тем он ориентирован именно на женщин, которые вряд ли поднимались до таких обобщений; более того, он подготавливает еще более резкое высказывание близкого к автору повествователя: «Самое бесполезное, что можно было придумать, – и этому немало дивились французы, – сидеть у стола под газовым рожком и ночь напролет бродить по психологическим дебрям...» (VI, 60). Здесь сочувствие совмещается с иронией.

Это, так сказать, один полюс «психологических дебрей». Есть и другой – он представлен в «Эмигрантах» образом Хаджет Лаше. Этот персонаж, бульварный беллетрист, огорченный невниманием читателя, ведет длинные разговоры с Верой, пытаясь разобраться в ее душе и приоткрывая свою. Он осторожно настаивает: «...прочитали бы все-таки мои книжечки. Особенно рекомендую роман «Убийца на троне». Там с большой эрудицией описываются турецкие пытки... А также глубокое знание женской души...» (VI, 195-196). Тот же Хаджет Лаше преподносит либеральному состоятельному эмигранту Ардашеву все того же «Убийцу на троне» с автографом. И это перед тем, как заманить Ардашева в уединенную виллу, чтобы воспользоваться его деньгами и убить, руководствуясь столько же политическими, сколько и чисто уголовными соображениями. А.Н.Толстого объясняет это так: «...Именно потому-то Лаше и подарил Ардашеву книжку, чтобы этого поступка и нельзя было объяснить в случае, если на Лаше падет подозрение...» (VI, 280). Созданная Хаджет Лаше Лига борьбы за восстановление Российской империи и ставящая своей целью политический терроризм не брезгует и уголовщиной.

Более того – с уголовщины-то и начинается эта тайная организация. Да Хаджет Лаше среди своих и не стесняется: «...вы сами понимаете, это *вещественно*...»; «Прежде всего мы должны пополнить нашу кассу...» (VI, 184, 185). Все это документально подтверждается: три убийства и в самом деле были совершены в Стокгольме, члены Лиги были арестованы шведской полицией, состоялся суд – виновные получили разные сроки заключения.

Об этом писали – в частности, в Москве вышла книга В.В.Воровского «В мире мерзости и запустения. Русская белогвардейская Лига убийц в Стокгольме» (1919). Важнее обратить внимание на другое. Разоблачение Лиги в «Эмигрантах» соотносится с разгромом армии генерала Юденича красными войсками под Петроградом. Образы Хаджет Лаше и Юденича как бы бросают ответ друг на друга, отражаются друг в друге. Для того, чтобы затянуть понадежнее фабульный узел, шведский журналист левых убеждений Карл Бистрем

оказывается и непосредственным участником обороны красного Питера, и одним из тех, кто активно способствует разоблачению Хаджет Лаше и его подручных. Усилению, активизации фабулы способствует то, что раскрытию преступления помогает бывший гвардейский офицер, Налымов, который, действуя заодно с Бистремом, озабочен тем, чтобы вырвать любимую женщину – Веру – из рук преступной группы. И если учесть, что разгром белых под Петроградом и стокгольмские убийства предстают на фоне подписания мирного договора в Версале и биржевой игры нефтяных монополий, то становится ясно, что перед нами политический роман с острой приключенческой (в данном случае детективной) фабулой, каких много пишется в XX веке: эмпирическая действительность этого неуютного столетия каждодневно предлагала и предлагает богатый материал.

Но нельзя при этом забывать, что политический роман А.Н.Толстого писался и выходил несколькими изданиями в «боевитые» тридцатые, в обстановке непрекращающихся репрессий, которые волнами накатывались на страну. История деятельности и разоблачения тайной антисоветской организации, легшая в фабульную основу романа, пришлась очень кстати для официальной советской идеологии тех лет. Граждан СССР постоянно пугали военной опасностью из-за рубежа. Эти настроения четко выразил В.Маяковский в одном из стихотворений двадцатых годов: «Меж штыков острых / наш Союз – остров». Официальная пропаганда настойчиво внушала, что по мере успехов социалистического строительства происки врагов как внутри страны, так и за ее пределами должны активизироваться. В этом контексте роман А.Н.Толстого становится еще одним аргументом в пользу политической бдительности, которая оборачивалась тотальной подозрительностью и массовыми репрессиями. Роман благополучно прошел цензуру, переиздавался. Он соответствовал одной из важнейших официальных мифологем того времени. Верно сказано: «...особенно падки на государственную мифологию, конечно, деспотические и тоталитарные режимы»¹.

Сложность ситуации для А.Н.Толстого состояла в том, что во внешней политике Сталина между 1933 и 1940 годами произошли резкие изменения, и это не могло не сказаться на пропагандистских установках.

Проявилось это прежде всего в образе врага. Следует напомнить: в 1920-е годы врагом №1 для нашей пропаганды были Англия, Франция и «империалистический наймит» «панская Польша» (иногда сюда подключали и Румынию). С победой Гитлера и его партии на выборах

¹ Окладский Юрий. «Алексей – с гор вода!» // Толстой Алексей. Собр. соч.: В 5 т. – Т. I. – М., 1995. – С 17.

1933 года врагом №1 стала Германия, однако с заключением пакта о ненападении между СССР и Германией в конце лета 1939 года (пакт Риббентропа-Молотова) антифашистская пропаганда в нашей стране была запрещена. Врагом №1 опять становятся Англия и Франция, а после поражения Франции в 1940 году и выходом ее из войны объявлялся один-единственный противник – Великобритания.

И А.Н.Толстой оказался, что называется, в общем строю. Еще весной 1939 года в его письме, обращенном к Союзу советских писателей, он утверждал: «...я считаю, что пора и советскому искусству перейти к открытой борьбе с фашизмом и что каждое антифашистское произведение – это залп, направленный по врагу».¹

Однако в декабре того же года в статье, посвященной шестидесятилетию Сталина, прямо говорится: «Возглавляемая Англией мировая реакция готовит планомерное, научное истребление человечества...» (XIII, 262).

Приведенные высказывания позволяют воссоздать ту атмосферу, в которой А.Н.Толстой жил, то есть писал публицистические статьи, идя в русле официальной пропаганды, и занимался своим главным делом – художественным творчеством. Именно в это время он готовит к переизданию «Черное золото», которому дает новое название – «Эмигранты». Текст, конечно, приводится в соответствие с господствующими пропагандистскими установками. Так, в издании 1933 года красноармейская листовка, распространявшаяся среди тех, кто сражался с войсками Юденича, кончается словами: «Смерть наемникам чужеземного капитала...». Между тем в редакции 1940 года читаем: «Смерть наемникам английского капитала...» (VI, 227).

Конъюнктурные изменения коснулись и финала. Если в редакции 1933 года в заключительном абзаце говорится про «всадника в конфедератке» («на клинке его запеклась кровь») как про ставленника нефтяных монополий, то финал в 1940 году стал иным. Про интересы нефтяных монополий здесь – ни слова, зато советско-польская кампания 1919-1921 годов истолковывается как агрессия Польши против Советской России: «...на гребне одной из волн поднялся было над рубежом Советской России всадник в конфедератке и занес уже саблю для удара, но ответная волна гневно опрокинула это жалкое подобие воина»².

Следует напомнить: «жалкое подобие воина» на подступах к Варшаве остановило наступление войск Литовско-Белорусского фронта Красной армии. Более того – польская армия перешла в

¹ Цитир. по: Крестинский Ю.А. А.Н.Толстой. Жизнь и творчество: Краткий очерк. – М., 1960. – С.248.

² Толстой Ал. Черное золото. Зарисовки девятнадцатого года. – М., 1933. – С.266.

контрнаступление и оттеснила красных в район Минска. Произошло то, что некоторые историки называют «чудом на Висле». Но в описываемое время, в конце 1930-х годов, советская пропаганда на все лады рассуждала о нежизнеспособности польского государства, которое – напомним – один на один сражалось с гитлеровской Германией. Слова о «жалком подобии воина» попадали в контекст официально заданного пренебрежительного отношения к трагическим эпизодам истории Польши XVIII–XX веков.

Если бы «Эмигранты» сводились к одной только приключенческой фабуле и к умению учесть требования официальной советской идеологии, вряд ли современный читатель мог бы этой книгой заинтересоваться. Между тем ни к детективной интриге (хотя бы и документированной), ни к традициям политического романа дело не сводится.

В «Эмигрантах» сюжет героев словно бы соревнуется с сюжетом повествователя – кто перетянет на себя читательское внимание. И сюжет повествователя часто берет верх. Не раз писали о толстовской эпической наблюдательности, об умении через какую-то одну деталь, каким-то одним штрихом создать у читателя ощущение полноты и объемной наглядности.

Вот при описании боев под Петроградом возникает мгновенная, как вспышка, зарисовка: «Черной, как сажа, полосой на снегу лежало Московское шоссе» (VI, 227). Изобразительность сохраняет свои позиции, даже когда метафоры набегают одна на другую: «Потоки грязи из-под колес хлестали по плачущим окнам» (VI, 216). И даже когда А.Н.Толстой дает развернутое описание, все равно на передний план выдвигается одна – доминирующая – деталь. Вот как увиден труп Ардашева, поднятый со дна озера: «Обнажилось распухшее лицо, оскаленное, как у собаки, перееханной колесами. На щеках – порезы. На месте глаз – кровавые впадины, череп проломлен» (VI, 282). В этом страшном описании наибольшее впечатление производит сравнение с собакой, все остальное – как бы в тени.

Немногие приведенные примеры позволяют, однако, видеть, что в речевом стиле писателя зоркость на пластические подробности совмещается со стремлением повествователя заразить читателя своим настроением, своим субъективным *мировидением* (отсюда в процитированных фразах сравнения и метафоры). Эта установка на экспрессию подчас вытесняет изобразительность из речи повествователя: «...нездоровье проступало на женских лицах, загримированных с послевоенной решительностью...» (VI, 9). Но переходящая в публицистическую звонкость экспрессия речи, принадлежащей повествователю, уравнивается психологической точкой зрения других персонажей,

которая находит свою словесно-стилистическую реализацию в несобственно-прямой речи.

Вот описание русских эмигрантов, приехавших в Париж 1919 года. – как бы глазами французов. «На их женщинах (в первые дни по приезде) были длинные юбки, сшитые из портьер, и самодельные шляпы, каких нельзя встретить даже в центральной Африке» (VI, 21). И когда при описании завтрака в берлинском ресторане сказано: «Завтрак в ресторане был гнусный...» (VI, 106), ясно, что эти мысли и слова Веры, Мари, Лили и Левянта – отзвук их впечатлений и разговоров на тему о парижской (конечно же!) шикарности и берлинском провинциальном убожестве.

Несобственно-прямая речь как форма «двухголосого слова» предполагает, что за словом героя прячется повествователь (точнее, автор-повествователь), который дистанцируется от героя, иронически на него поглядывает. Но ирония проступает и сквозь прямую речь действующих лиц. Так, нефтяной король, российский эмигрант, после веселья в шикарном парижском особняке, сетует утранным гостям на то, что ему буквально негде их принять подобающим образом. Все дело, оказывается, в том, что французы – «ужасные развратники»: в комнате для приемов «...еще валяются девчонки на диванах...», а «в восточной комнате утром нашли несколько мужских кальсон» (VI, 243). Здесь насмешливо уравниваются спящие на диванах девки и нижнее мужское белье, почему-то оставленное гостями в доме хозяина: для автора-повествователя все это досадный мусор, не более того.

Как видим, речевой стиль складывается в треугольнике между объективирующей – эпической – описательностью, экспрессией повествователя и психологической точкой зрения того или иного персонажа. На фоне зоркой эпической изобразительности прямая насмешка и уклончивая ирония создают атмосферу изящного балансирования между крайностями. Но это художественно плодотворное балансирование время от времени оказывается под угрозой диктата со стороны прямого, публицистически ориентированного слова, принадлежащего автору-повествователю. В этом слове, пожалуй, всего определеннее заявили о себе уступки (о них уже шла речь), сделанные А.Н.Толстым жестким требованиям сталинской идеологии (без этих уступок книга, разумеется, не могла быть напечатанной в СССР). Но главное – это то, что писатель на уровне речевого стиля выводил повествование за пределы тех зон, где требовалось полностью соответствовать букве и духу предначертаний Сталина и его подручных. В свободном до известной степени плавании оказывается сюжет повествования. Это благотворно сказалось на сюжете героев и на композиции произведения в целом.

А.Н.Толстой сомневался в определении жанровой принадлежности своего детища. В первых изданиях он называет его романом, в издании 1940 года – повестью. Сомнения понятны и естественны: фабульное ядро повествования – история возникновения и провала террористической белогвардейской организации, вовлеченность персонажей сквозного действия на одну общую для всех эпически изображенную площадку – это, конечно, идет от повести, определяется ее морфологическими особенностями. Но любовь Веры и Налымова, судьба Карла Бистрема, прикрепленность этих (да и всех остальных) персонажей к потоку всемирной истории, в том числе и прямая зависимость их от революции и гражданской войны в России, – все это выводит «Эмигрантов» на уровень романа.

В самом деле! Мы видим Бистрема сначала в Стокгольме, потом в Петрограде и на фронте, затем снова в Стокгольме, и конца этому не видно. Показателен комментарий автора-повествователя: «...жизнь Бистрема только-только начала организовываться... Он написал несколько статей и уехал в Германию, сжимаемую смертельными объятиями Версальского мира. Там след его на некоторое время затерялся» (VI, 286). В редакции 1933 года говорится еще и от том, что «...жизнь Бистрема только-только начала разворачиваться по огромным синусоидам»¹. Современному читателю следовало бы вспомнить, что эти «огромные синусоиды» вывели, наконец, ко второй мировой войне.

Да и судьба Налымова и Веры – романная. За причастность к банде стокгольмских террористов Вера отсиживает определенный ей небольшой срок, Налымов регулярно ходит к ней на свидания в тюрьму: «...жил тихо – черт его знает, – иногда сам себя спрашивал – зачем он живет на свете» (VI, 286). Спрашивать-то спрашивает, а все равно живет – ради другого человека, одинокого, беспомощного, несчастного, любимого. В финале романа «Аэлита» главная героиня ищет любимого, зовет его через ледяные просторы космоса: «Где ты, где ты, где ты, Сын Неба?» (VI, 246). А здесь и звать-то не нужно – вот он, рядом, растерянный, сомневающийся, но живой и близкий Вере человек. Жизнь обоих персонажей продолжается, как и жизнь Бистрема, – по нормам романной незавершенности. Да и у Мари все складывается неплохо: в нее влюбляется Ричард, эстрадный артист, британский подданный: по словам Лили, он с помощью британской миссии вырвал подругу из цепких лап Хаджет Лаше, и по суду «Мари была признана невиновной» (VI, 285). Что же касается Лили, то ее след теряется в морских просторах: по словам подгулявших морячков из стокгольмского кабака «Ночная вахта», «...девчонку нужно искать не ближе

¹ Толстой А.Н. Черное золото. – С. 332

Порт-Саида...» (VI, 283). Как видим, и она растворяется в безграничности романного финала.

Итак, перед нами роман, устремленный в открытое будущее. «По всему по этому» про него никак не скажешь, что здесь лишь «...повесть-разоблачение, повесть-памфлет...»¹ Побеждают принципы романного сознания, «романного мышления», романного сюжета. Следует напомнить, что сам автор «Эмигрантами» был недоволен. По свидетельству И.Эренбурга, в 1941 году А.Н.Толстой подарил ему «Эмигрантов» с такой надписью: «Илье Эренбургу – глубоко несовершенную и приблизительную повесть. Но, друг ты мой, важны конечные результаты жизни художника. Ты это понимаешь»².

¹ Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой. Жизненный и творческий путь. – М., 1948. – С.284.

² Эренбург Илья. Цит. соч. – С.124.

РОМАН «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»: ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ

(к проблеме интертекстуальности в творчестве
Андрея Платонова)

Изучать поэтику незаконченного художественного текста – дело неблагодарное хотя бы потому, что у нас нет точных сведений о том, куда бы привел нас, читателей, автор, поставив завершающую точку. Если же говорить о романе «Счастливая Москва», то здесь наличествует машинопись нескольких глав, фрагменты, написанные от руки, и рукописные заготовки, варианты и наброски, позволяющие судить о том, как дальше мог бы двинуться сюжет, где и в чем могло бы состояться его завершение.¹

Даже и в незаконченном, черновом виде «Счастливая Москва» может быть названа романом. С.Г.Семенова права: «Да, роман – никак это не повесть, что с компактным, однолинейным сюжетом и немногими персонажами: тут и ряды судеб, где-то они скрещиваются или неузнанно касаются друг друга, перекликаются и отталкиваются, – явно симфонический, романый контрапункт, пусть в стяженно-сбитом виде».² Отсюда становится самоочевидной платоновская установка на универсальное видение именно романного типа.

Как уже не раз говорилось, роман по своим изначальным жанровым – структурообразующим – установкам претендует на универсализм, на то, чтобы создать у читателя ощущение, что перед ним «вся» действительность, модель всего мира, бытия в целом. Н.В.Корниенко

¹ Н.В.Корниенко, комментируя подготовленный ею текст, предупреждает: «Роман Андрея Платонова «Счастливая Москва» восстановлен по рукописи...» // Новый мир. – 1991. – №9. – С.58. Все дальнейшие ссылки на текст романа, на заготовки к нему и на текст комментария см. непосредственно в тексте – указывается лишь номер страницы.

² Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып.2 – М., 1995. – С.54.

права: в замысле «Счастливой Москвы» «...уже ощутимо тяготение к жанру, который позволит увидеть новый мир сквозь призму «всемирного», «универсально-исторического», позволит проложить путь из настоящего в вечность. Не случайно он (Андрей Платонов – В.С.) задумал именно роман» (С.59). Но установка на воссоздание «всей» действительности, как известно, заявляет о себе еще в архаическом эпосе, между тем как «принципом, в соответствии с которым роман стал развиваться, (...) – явился принцип углубления во внутреннюю жизнь».¹ Такое углубление осуществляется в романе по принципу экстенсивного движения «приватных» человеческих судеб, вмещающихся в общее развитие романного сюжета, который движется по принципу кругов, расходящихся по воде от брошенного камня.

В 1954 году, подводя итоги первой половины XX столетия, Л.Я.Гинзбург заметила: «...именно в XX веке кончился давно начатый разговор о тщете жизни и начался другой разговор – о том, как бы выжить и как бы прожить, не потеряв образа человеческого».² Сказанное полностью применимо к нашим тридцатым годам. Следует при этом напомнить: «Тридцатые годы – это не только труд и страх, но еще и множество талантливых, с волей к реализации, людей, и унаследованных от прошлого, и – еще больше – растормошенных революцией, поднятых на поверхность двадцатыми годами».³ Сказанное в полной мере применимо к Андрею Платонову и многим его персонажам.

Показательно, что центральными героями сквозного действия оказались современники писателя, и «первая среди них персона» – Москва Ивановна Честнова: по ней Платонов и озаглавил роман. Уже в исходных мотивировках заявляют о себе интертекстуальные связи. Они сообщают платоновскому тексту симфоническое многоголосие, будучи одним из проявлений сюжетного контрапункта. Москва Ивановна Честнова – человек нового – послереволюционного – мира, этим миром к жизни вызванная и сформированная. Ее образ восходит к главному герою повести Б.Пильняка «Иван Москва». Имя платоновской героини и фамилия пильняковского персонажа рифмуются не случайно.

Первые осознанные воспоминания девочки относятся к октябрьским дням 1917 года в Москве. Это – словно пересказ фрагмента повести Пильняка: «Биографии очень многих в России начались 25 октября старого стиля 1917 года. Биография Ивана Петровича Москвы

¹ Манн Томас. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т.10. – М., 1961. – С.280.

² Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л., 1989. – С.196.

³ Там же. – С.306.

началась 25 октября, когда он вылез в биографию по развалинам истории...»¹ Если имя главная героиня получила в честь столицы нового государства, то отчество ей дали «...в память Ивана – обыкновенного русского красноармейца, павшего в боях...» (С. 9). И вынесение в отчество одного из наиболее распространенных русских имен, и демонстративная перекличка имени платоновской героини с фамилией центрального персонажа повести Пильняка, и тот факт, что девочку-сироту называли Честновой «...в знак честности ее сердца, которое еще не успело стать бесчестным, хотя и было долго несчастным» (С. 9), и то обстоятельство, что девочка, как уже сказано, начала помнить себя и мир с октября 1917 года, – все это позволяет говорить об отказе писателя от традиционной психологической индивидуализации реалистического типа ради универсализации и внешне выраженной обобщенности: «Исходная, «доаварийная» целостность Москвы – это не целостность индивидуума, но целостность Абсолюта, устремленного к своему воплощению во всем мироздании».²

Москва Честнова – метонимия новой действительности. Укорененность главной героини в этой действительности поддержана еще на первых страницах романа проходной, на первый взгляд, деталью. Автор-повествователь сообщает: «Ясная и восходящая жизнь Москвы Честновой началась с того осеннего дня, когда она сидела в школе у окна, уже во второй группе, смотрела в смерть листьев на бульваре и с интересом прочитала вывеску противоположного дома: «Рабочекрестьянская библиотека-читальня имени А.В.Кольцова» (С. 9). Конечно, попутно стоит отметить, что поэт-прасол Кольцов – земляк Платонова. Между тем важнее другое. Кольцов – это еще и мифологе-

¹ Пильняк Б.А. Иван Москва // Пильняк Борис. Собр. соч.: В 8 т. – Т. III. Тысяча лет. – М.; Л., 1930. С. 178. «В «Счастливой Москве» Платонов, подобно Пильняку, специфически использовал название города, переводя имя собственное в промежуточную категорию «антропонимов» и объединяя индивидуально-психологические проблемы с проблемами историософскими» (Яблоков Е. Счастье и несчастье Москвы. («Московские» сюжеты у А.Платонова и Б.Пильняка) // «Страна философов» у Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. – С. 222).

² Кретинин А. Москва Честнова и «другие» (О некоторых элементах структуры текста романа) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. – М., 1999. – С. 294). Замечено, что эта «Целостность Абсолюта» приводила к тому, что писатель «...не только обыгрывал архетипы советской культуры, но часто их даже предугадывал» (Гюнтер Х. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. – М., 1999. – С. 171). Конкретизируя, Х.Гюнтер ссылается на фильм Г.Александрова «Светлый путь» (1940): «В фильме деревенская Таня благодаря стахановскому ткацкому труду проходит сказочный путь от Золушки-прислуги до делегата Верховного совета в Москве» (Там же. – С. 172).

ма первых послереволюционных лет. В первые советские годы ему открывают памятник, выходит собрание его сочинений. Стихотворение М. Герасимова «Памяти Неверова» (1923) включают в себя следующие строчки: «Ты жил и креп народной силой, / Как Ломоносов и Кольцов».¹ В данном контексте «Рабоче-крестьянская библиотека-читальня имени А.В.Кольцова» предстает как некий сигнал, обозначающий прорыв «народной силы» из тьмы к свету.

Если Москва Честнова – порождение нового мира, то мир этот – по идее – должен открыть ей все дороги как своему человеку, как своей надежде: «...ее (Москвы Честновой – В.С.) руки томились по деятельности, чувство искало гордости и героизма, в уме заранее торжествовала еще таинственная, но высокая судьба» (С. 10). «Таинственная, но высокая судьба» главной героини платоновского романа вступает в переключку-спор с рассказом М. Горького «Рождение человека» (книга «По Руси»). Там говорится о появлении на свет «человека неизвестной судьбы». Все вроде бы говорит за то, что Москву Честнову ждет высокая судьба, а что касается таинственности в ее судьбе, то это – всего лишь детали.

Перспектива восхождения – налицо, в духе горьковской поэмы «Человек» («Вперед и выше...»), в духе мажорной песни из фильма «Веселые ребята», в духе исполненного победоносной уверенности «Авиамарша» («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...») и, конечно, в духе мифологемы 30-х годов «Сталинские соколы».² В рамках этой мифологемы важное место занимает образ женщины-летчицы, женщины-парашютистки. Москва Честнова, в соответствии с читательскими ожиданиями, становится специалистом по воздухоплаванию, ей поручается работа – испытывать новые модели парашютов. Но и этого мало – главная героиня еще и инструктор: «Она теперь обучала группу парашютистов способу равнодушного прыжка из аэроплана и спокойствию характера при опускании в гулком пространстве» (С. 13). Сообщив об инструкторской работе Москвы Честновой, автор-повествователь считает нужным пояснить: «Сама Москва летала, не ощущая в себе никакого особого напряжения или мужества, она лишь точно, как в детстве, считала, где «край», т.е. конец техники и начало катастрофы, и не доводила себя до «края». Но «край» бы гораздо дальше, чем думали, и Москва все время отодвигала его» (С. 13).

По сути дела, происходит реализация, разматывание метафоры из уже упомянутого «Авиамарша»: «Нам разум дал стальные руки-

¹ Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. – Л., 1959. – С.212.

² См. об этом: «Günther Hans. Stalinsche Falken – der Fliegermythos der 30er Jahre // In: Gunther Haus. Der sozialistische Übermensch. M.Gorkij und der sowjetische Heldenmythos. – Verlag Metzler. Stuttgart – Weimar, 1993 – S.155 – 174.

крылья. / А вместо сердца – пламенный мотор». Завершается раскручивание этой метафоры при изображении Москвы Честновой, спящей в комнате одного из ее друзей: «...было так тихо всюду, что Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно, упруго и верно, что если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий, – даже комары и бабочки, садясь спереди на кофту Москвы, сейчас же улетали прочь, пугаясь гула жизни в ее могущественном и теплом теле» (С. 12).

В четкой, не знающей перебоев работе «пламенного мотора» главная героиня не одинока. Показательно, что из всех сотрудников Москвы Честновой по воздухоплаванию первоначально выделен только «известный летчик Арканов» «...не погнувший за десять лет работы ни одного хвостового крюка, не знавший ни неудач, ни аварии» (с. 14). Этой точности и четкости устремления к общественно-полезной деятельности Москвы Честновой и Арканова соответствует преданность целого ряда персонажей романа своему призванию, своим творческим интересам. С этой точки зрения показательно, что писатель сводит этих персонажей на комсомольском балу. Пианистка Кузьмина «...с наслаждением играла там девятую симфонию Бетховена – все части, одна за другой, по памяти»: «У нее сжималось сердце от глубокой свободы и воодушевленной мысли этой музыки и от эгоистической грусти, что она сама так сочинять не умеет. Электротехник Гунькин слушал Кузьмину и думал о высокой частоте электричества, простреливающей вселенную насквозь, о пустоте высокого грозного мира, всасывающего в себя человеческое сознание... Мульдбауэр видел в музыке изображение дальних легких стран воздуха, где находится черное небо и среди него висит немерцающее солнце с мертвым накалом своего света, где – вдалеке от теплой и смутно-зеленой земли – начинается настоящий серьезный космос: немое пространство, изредка горящее сигналами звезд – о том, что путь давно свободен и открыт...» (С. 22).

И пианистка Кузьмина, и электротехник Гунькин, и «конструктор сверхвысоких самолетов Мульдбауэр» – это эпизодические персонажи, они появляются на страницах дошедшего до нас текста «Счастливой Москвы» один-единственный раз, с тем чтобы исчезнуть с поля эпического действия. Однако они нужны и важны писателю: это – и фон персонажей сквозного действия, и многозначительный намек на ту питательную среду, из которой вырастают и «известный летчик Арканов», и главная героиня романа, и сопутствующие ей на протяжении сюжета хирург Самбикин, стремящийся разгадать тайну физической смерти, а из разгадки этой тайны выработать рецепт физического че-

ловеческого бессмертия, и Виктор Васильевич Божко, тридцатилетний «геометр и городской землеустроитель» (С. 11).

Об этом персонаже следует сказать подробнее. Будучи эсперантистом, он собирает у эсперантистов всего мира пожертвования на строительство социализма в СССР: «Я получил ваше письмо, у нас здесь делается все более хорошо, общее добро трудящихся ежедневно приумножается, у всемирного пролетариата скопляется громадное наследство в виде социализма. Каждый день растут свежие сады, заселяются новые дома и быстро работают изобретенные машины. Люди также вырастают другие, прекрасные... Лет через пять-шесть у нас хлеба и любых культурных удобств образуется громадное количество, и весь миллиард трудящихся на пяти шестых земли, взяв семьи, может приехать к нам жить навеки, а капитализм пусть остается пустым, если там не наступит революция» (С. 11 – 12).

В понимании Божко Советский Союз предстает как надежда всех обездоленных, как потенциальная родина пролетариев всего мира. В тридцатые годы эта идея имела широкое хождение. Н.А.Бердяев писал тогда: «Я слышал, как на французском коммунистическом собрании один французский коммунист говорил: «Маркс сказал, что у рабочих нет отечества, это было верно, но сейчас уже не верно, они имеют отечество – это Россия, это Москва, и рабочие должны защищать свое отечество». [...] ...произошло как бы отождествление двух мессианизмов, мессианизма русского народа и мессианизма пролетариата».¹

12 декабря 1930 г. И.В.Сталин писал Демьяну Бедному о том же, однозначной жесткостью формулировок подготавливая провозглашенный через несколько лет лозунг советского патриотизма со всеми, как говорится, вытекающими отсюда последствиями: «Революционеры всех стран с надеждой смотрят на СССР как на очаг освободительной борьбы трудящихся всего мира, признавая в нем единственное свое отечество. Революционные рабочие всех стран единодушно рукоплещут советскому рабочему классу и, прежде всего, русскому рабочему классу, авангарду советских рабочих, как признанному своему вождю...»²

Находясь в рамках этой мифологемы, А.Платонов, однако, делает шаг в сторону. Божко, ощущая себя «деятелем СССР» (С. 11), выходит, по сути дела, на стезю «всемирной отзывчивости», провозглашенной Ф.Достоевским, утверждает себя в поисках всечеловечности, в поисках, говоря словами В.Маяковского, «единого человеческого общежития». Но при этом энтузиаст не забывает о ближних в заботе о дальних, не рывает органической связи с «почвой», он укоренен в ней.

¹ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М., 1990. – С. 118.

² Сталин И.В. Соч. Т.13. – М., 1951. – С. 24-25.

Показательно, что этот платоновский персонаж органично совмещает мечту о глобальной переустройстве жизни человечества с повседневной текущей работой. Не зря «по своей службе Божко славился лучшим ударником» (С. 12): он разрабатывает проекты зеленых насаждений, детских площадок, районного стадиона (С. 11), а вместе с этим «...он был секретарем стенгазеты, организатором ячеек Осоавиахима и Мопра, завхозом огородного хозяйства...» (С. 12).

Знаменательно то, что именно он, не оставляя «...обычный труд по всемирной корреспонденции» (С. 27), стремится свести воедино смелый полет творческой мысли, обгоняющей свое время, устремленной в отдаленное будущее, с решением каждодневных практических задач технического порядка. Решение этих технических локальных задач преисполняется у него пафосом всемирности. Божко ищет человека, который бы помог ему сконструировать точные весы: «...я слышал, как человек скоро будет летающим и счастливым. Я это буду слушать всегда с удовольствием, но нам нужно пока немного... Нам нужно хлеб и крупу вешать в колхозах с правильностью» (С. 27). Конечно, тут не обошлось без автобиографического опыта А.Платонова.¹ Важно отметить, что для писателя большое и малое неделимы. Еще в «Усомнившемся Макаре» автор, как мы помним, резко и однозначно дистанцировался по отношению к научному человеку из пророческого сна Макара: научный человек, как известно, «...стоял и молчал, не видя горящего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре».² Писатель и в тридцатые годы, как видим, думает о «частном Макаре», стремится ему помочь.

Именно поэтому писатель сводит одного из своих центральных и любимых героев – изобретателя Семена Сарториуса – с Божко, который в усовершенствовании весов видит реальную возможность помочь и отдельному человеку и государству. «Нам нужно хлеб и крупу вешать в колхозах с правильностью» – это для писателя фундаментальная проблема, столько же выводящая к отдельному человеку, сколько и к человечеству в целом.

В этом стремлении автора романа «Счастливая Москва» свести индивидуально-личностное и всечеловеческое система интертекстуальных связей играет активную сюжетообразующую роль. Применительно к платоновскому творчеству 1920-х годов уже отмечено, что писатель «...выстраивает слово о современности на фоне множества

¹ Н.В.Корниенко отмечает, что в первой половине 1930-х годов писатель некоторое время работал старшим инженером-конструктором в Республиканском тресте по производству и ремонту мер и весов (см. С. 60).

² Платонов Андрей. Усомнившийся Макар. Рассказ // Октябрь. – 1929. – № 9. С.37.

культурных парадигм».¹ Этот вывод полностью применим и к «Счастливой Москве». До сих пор у нас шла речь о парадигмах двадцатых-тридцатых годов («Иван Москва» Пильняка, мифологемы Пролеткульта, «Сталинские соколы» как мифологема тридцатых).

Между тем, переходя к изображению Сарториуса, приступающего к работе над новыми моделями весоизмерительной техники, писатель расширяет круг «культурных парадигм», двигается в глубины столетий.

Так, Управляющий Республиканским трестом весов, гирь и мер длины, вводя Сарториуса в суть дела, не ограничивается советским опытом тридцатых годов – писатель заставляет Управляющего сообщить своему собеседнику «...об опасности весовых бунтов в колхозах, по примеру соляного бунта в старину, ибо недостаток весов означает собой недовес хлеба по трудодням либо хлеб выдается лишний, тогда получается обман государства» (С. 31). А.Платонову, однако, и этого мало. Автор-повествователь предлагает поразмыслить над ходом истории и роли в ней весов. Формулируется звонкий афоризм: «Весы столь же стары, как и оружие, и может быть, они одно и то же с ним. – весы это меч, положенный своей серединой на ребро камня – для справедливого разделения добычи между победителями» (С. 30).

За пределами вербально-сформулированной повествователем и персонажами жизненной позиции остается Библия, Притчи Соломоновы, где прямо сказано: «Неверные весы – мерзость перед Господом, но правильный вес угоден Ему» (11:1). Однако нельзя не видеть, что нравственно-психологическая направленность поиска, предпринимаемого в «Счастливой Москве», оказывается в том русле, которое задано Священным писанием. По сути дела, духовный поиск А.Платонова вводит идею социализма в контекст нравственного поиска, на который человечество потратило долгие тысячелетия.

Поэтому закономерно, что от изобретения новых весов Сарториус считает нужным перейти к нравственному усовершенствованию человечества: «Мы теперь вмещаемся внутрь человека, мы найдем его бедную страшную душу» (С. 40). В отличие от Сарториуса хирург Самбикин мечтает о преобразовании души через преобразование брэнной телесности – он ищет «цистерну бессмертия» (С. 33). Авиаконструктор Мульдбауэр рвется в космос, пианистка Кузьмина завидует Бетховену, написавшему Девятую симфонию. Все эти персонажи оказываются в рамках общего однонаправленного движения, а точнее – в едином строю.

¹ Хрящева Н.П. «Кипящая Вселенная» А.Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). – Екатеринбург – Стерлитамак, 1998. – С.300.

По сути дела перед нами – парадный строй единомышленников. Люди разных профессий, они «приватны» лишь в конкретных проявлениях своих профессиональных устремлений, но эта их «приватность», явленная в индивидуально воплощенном творческом отношении к жизни, направлена на общее дело – на поддержку социально-политических отношений в новом обществе, на государство, на техническое его перевооружение. Все персонажи, о которых у нас уже шла речь, могли бы сказать словами одного из персонажей комедии В.Киришона «Чудесный сплав», которая создавалась в середине 30-х годов: «Я хочу быть твоим барабанщиком, моя молодая страна!» Движение интересующих нас персонажей романа «Счастливая Москва» в сторону научно-технических достижений соответствовало видам высшего начальства: «Нам осталось немного: изучить технику, овладеть наукой. И когда мы сделаем это, у нас пойдут такие темпы, о которых сейчас мы не смеем и мечтать. И мы это сделаем, если захотим по-настоящему».¹

При таком совпадении позиции высшего начальства и платоновских персонажей неизбежно возникало и абсолютное доверие к власти, и сердечная, изнутри идущая привязанность к столице, как тогда говорили, первого в мире государства рабочих и крестьян. Живя на седьмом этаже нового московского дома, Божко возвышается над низменными проявлениями бытия: «...гул нового мира доносился на высоту такого жилища как симфоническое произведение – ложь низких и ошибочных звуков затухала не выше четвертого этажа» (С.11). Знаменательно, что и главная героиня живет выше четвертого этажа – на пятом. Именно отсюда Москва Честнова смотрит вниз из своих двух комнат и слушает, «...как шумит всемирный город в своей торжественной энергии...» (С. 14). Именно для главной героини «древний город шумел и озарялся светом как новостройка...» (С. 23). От Москвы Честновой не отстает Сарториус, который стоит у окна, «...наблюдая любимый город, каждую минуту растущий в будущее время, взволнованный работой, отрекающийся от себя, бредущий вперед с неузнаваемым и молодым лицом» (С. 50). Жизнь столицы для него – пример и ориентир для подражания: «Стану как город Москва» (С. 50). Выйдя после выздоровления на весенние московские улицы, он испытывает приподнятое состояние духа: «Его обрадовало многолюдство на улице; энергия мчавшихся машин зародила в его сердце воодушевление, непрерывное солнце светило на открытые волосы женщин и в свежие древесные листья деревьев, вымокшие во влаге своего рождения» (С. 51).

Единство «молодых барабанщиков» поддержано еще и тем, что одного из них – Сарториуса – за очередное изобретение «поцеловал

¹ Сталин И. Собр. соч. Т.13. – С.140.

замнаркома тяжелой промышленности...» (С. 41.). Работая потом в орсе (отделе рабочего снабжения), Сарториус «...по указанию начальника орс, целиком изменил унылое убранство столовой на роскошное и влекущее» (С. 55), «...и директор завода похвалил его за вкус» (С.55). Конечно, будучи одним из «сокровенных» платоновских персонажей, Сарториус, особого значения этому факту не придает, но поцелуй замнаркома и директорская похвала показательны как знак внимания власти к «молодым барабанщикам» «молодой страны», как знак государственного неформального поощрения. Не менее важно другое. Центральные персонажи «Счастливой Москвы» ориентируются на Сталина в своих творческих планах. Для героев романа Сталин предстает как нравственный ориентир, как вождь государства, как гарант осуществления планов.

Первая половина 30-х годов – Сталин сравнительно недавно отпраздновал свой полувековой юбилей, и вот Мульдбауэр мечтает о межпланетных перелетах, осуществляемых под руководством вождя: «...пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли – для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия» (С.22). На заседании президиума месткома Божко, призывая помочь Сарториусу, апеллирует к сталинскому поведению как к норме: «Мы привыкли вешиваться только во что-то общее и широкое.... а надо попробовать помочь также частному и глубокому. Продумайте это, товарищи, по-советски и по-человечески, – вы помните, как Сталин нес урну с прахом инженера Федосенко...» (С.40). Для Божко сталинское участие в похоронах – доказательство того, что новая – послереволюционная – власть повернулась к рядовым людям, к отдельному человеку. Божко, как мы помним, мыслит масштабами человечества, но думает об отдельных людях, проявляет кровную заинтересованность в судьбе близких и далеких, будь то Москва Честнова, Сарториус или неведомые люди, с которыми он общается на эсперанто. Платоновский интернационализм сказывается в том, что у Божко «...три портрета над столом – Ленин, Сталин и доктор Земенгоф, изобретатель международного языка эсперанто» (С.11). Политические деятели и ученый объединяются в качестве организаторов и устроителей новых контактов между отдельными людьми – контактов, преодолевающих человеческую разобщенность – вопреки социальным, расовым и языковым границам.

И когда Сарториус принимает решение раствориться в массовой жизни по принципу, сформулированному Э.Багрицким: «О, ты человек такой же, как я, / Измученный и небритый...», он опять-таки ориентируется на Сталина, причем на Сталина портретов и плакатов: «...улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах

все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, – жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» (С.53). А.Платонов связывает решение Сарториуса с сидящим в сознании персонажа глубоко укорененным представлением о Сталине как носителе простоты и скромности. Растиражированный в плакатах, репродукциях и скульптурных изображениях («сто тысяч портретов человека с усами», как сказал Л.Фейхтвангер в книге «Москва 1937»), он, разумеется, становился мифом государственного значения. «Улыбающийся, скромный Сталин» – это наглядное утверждение того, что «...вы нуждаетесь в этом друге. И кто бы вы ни были, лучшее в вашей судьбе находится в руках... человека, который бодрствует за всех и работает, – человека с головою ученого, с лицом рабочего, в одежде простого солдата».¹

И когда в самом начале романа описывается жилище Виктора Божко на седьмом этаже («Он жил в маленькой комнате, освещаемой одним окном... в комнате было бедное суровое убранство, но не от нищеты, а от мечтательности...» (С.11), здесь вновь возникает переключка с образом «скромного Сталина», как его представлял себе все тот же Анри Барбюс при описании сталинской квартиры в Кремле: «На окнах – белые полотняные занавески. Это три окна квартиры Сталина. В крохотной передней бросается в глаза длинная солдатская шинель, над ней висит фуражка. Три комнаты и столовая. Обставлены просто, – как в приличной, но скромной гостинице. Столовая имеет овальную форму; сюда подается обед – из кремлевской кухни или домашний, приготовленный кухаркой. В капиталистической стране ни такой квартирой, ни таким меню не удовлетворился бы средний служащий».²

Не зря «Счастливая Москва» писалась именно как роман: образ «скромного Сталина», двигаясь по кругам экстенсивно развивающегося сюжета, разворачивается вширь, захватывает все новые и новые пространства текста. Этот образ-миф вошел в жизнь Виктора Божко, имевшего вид «незначительного человека» (С.10), в судьбу Сарториуса. Охватил этот образ своей тенью и тех передовиков науки, искусства и производства, которые собраны на торжественный вечер в районном комсомольском клубе. Прежде всего в этих собравшихся подчеркнуто коллективистское начало: садясь за праздничный стол, они «...долго устраивались со своими местами, ища лучшего соседства, но в конце концов желая сесть сразу со всеми вблизи» (С. 23). Неудивительно, что стоило им усесться, как тут же «...среди них и родился об-

¹ Барбюс Анри. Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир // Роман-газета. – 1936. – № 4-5. – С.111.

² Там же. – С.4.

щий гений жизненной искренности и счастливого соревнования в умном дружелюбии. Но остро-настроенный такт взаимных отношений, приобретенный в трудной технической культуре, где победа не дается двусмысленной игрой, – этот такт поведения не допускал ни глупости, ни сентиментальности, ни самомнения» (С.23). Образ «скромного Сталина» освящает и освещает некий идеальный универсум достигнутой социалистической общности.

Только что процитированный фрагмент, подводя итог одной из сюжетных линий, перекликается со знаменитым сочинением Томаса Мора, с описанием коллективных трапез в идеальном государстве: «Каждый обед и ужин начинался с какого-нибудь нравоучительного чтения, но все же краткого, чтобы не надоест. После него старшие заводят приличный разговор, однако не печальный и не лишенный остроумия: наоборот, они охотно слушают и юношей, и даже нарочно вызывают их на беседу. Они хотят через это узнать способности и талантливость каждого, проявляющиеся в непринужденном застольном общении».¹

На комсомольский банкет с умилением взирает Виктор Божко, у которого дома есть портреты не только Ленина и Сталина и изобретателя эсперанто (о чем у нас уже шла речь), но и самодельные полки «...с лучшими книгами социализма и девятнадцатого века...» (С.11): «...он радовался больше участников вечера, он знал, что непогода проходит и блаженная страна (из песни на слова Н.Языкова – В.С.) лежит за окнами, освещенная звездами и электричеством. Он скупое, молчаливо любил эту страну и поднимал каждую крошку, падавшую из ее добра, чтобы страна уцелела полностью» (С.25). Обратим внимание на то, что Виктор Божко озабочен проблемой сбережения, проблемой нехваток, продовольственного дефицита, в отличие от обитателей Утопии: «Никто не испытывает никаких продовольственных затруднений, так как из деревни идет все то, чем питаются горожане».²

Для Томаса Мора предлагаемое им социальное устройство – теоретическое предположение, между тем как для персонажей «Счастливой Москвы», собравшихся на торжественный вечер с танцами и угощением, – это реальность их жизни. Собравшиеся знают, что такое продовольственные нехватки. Образ «скромного Сталина» выступает в данном контексте и как воплощение бережливости в условиях всяческих недостатков: «Присутствующие же, хотя и сидели за обильным и вкусным столом, но ели мало и понемногу, они жалели дорогую

¹ Мор Томас. Золотая книга столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии / Пер. и ком. А.И.Малеина. - М.; Л., 1935. - С.123-124.

² Там же. - С.124.

пищу, добытую колхозниками трудом и терпением, в бедствиях борьбы с природой и классовым врагом» (С.24). Собравшиеся словно бы стесняются своей привилегированности, своей элитарности – изобилия для избранных при общих нехватках.¹

Чувство неловкости, возникающее в душах участников комсомольского банкета для избранных, – не случайность в сюжете романа. До того, как Москва Честнова окажется в числе приглашенных на этот банкет, ей предстоит сказаться в страшной коммуналке, где поселились многодетные семьи и где «...с обидой и недовольством кричали дети, дела пищу на ужин между собой» (С.17). Крик голодных детей и роскошь застолья советской молодежной элиты – звенья одной сюжетной цепочки. Для А.Платонова поэтому описание банкета – отнюдь не проходной эпизод: банкет, по точному замечанию Н.М.Малыгиной, «...должен продемонстрировать изобилие и роскошь на фоне всеобщей нищеты...»²

Этот контраст между изобилием в среде советской молодежной элиты и полуголодными московскими детьми из многодетных семей усиливается еще и благодаря пародийной соотнесенности комсомольского банкета с «Четвертым сном Веры Павловны» из романа Н.Чернышевского «Что делать?»: «Молодые люди, собравшиеся на комсомольский праздник, почти все чувствуют себя «двигателями двигателей», «солью соли земли» и уверены, что «ими расцветает жизнь всех». Сон Веры о счастье всех и каждого в хрустальном дворце начи-

¹ У советских пайков и привилегий давняя предыстория. 25 июня 1920 года В.И.Ленин пишет председателю Петроградского исполкома: «Знаменитый физиолог Павлов просится за границу, ввиду его тяжелого в материальном отношении положения. Отпустить за границу Павлова вряд ли рационально, так как он раньше высказывался в том смысле, что, будучи правдивым человеком, не сможет, в случае возникновения соответственных разговоров, не высказаться против Советской власти и коммунизма в России. Между тем ученый этот представляет собою такую большую культурную ценность, что невозможно допустить насильственного удержания его в России при условии материальной необеспеченности. Ввиду этого желательно было бы, в виде исключения, предоставить ему сверх-нормальный паек и вообще озаботиться о более или менее комфортабельной для него обстановке не в пример прочим» (Ленин о культуре и искусстве. – М., 1956. – С.447). О том, как складывалась система пайкового обеспечения в Советской России периода гражданской войны, см.: Хелемский Ю. Пайки минувших дней // Аргументы и факты. – 1992. – № 18. – май. – С.4. Вспоминая о 30-х годах, Л.Я.Гинзбург пишет: «Сталин создавал элиту не только в среде чиновников, но также из писателей, академиков, профессоров и проч. Профессорам не возбранялись никакие совместительства, и многие имели запросто по три оклада» (Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом. – С.306).

² Малыгина Нина. Голос из небытия. (О романе Андрея Платонова «Счастливая Москва») // Книжное обозрение. – 1992. – № 10. – 6 марта. – С.7.

нается с музыки, а вечер в клубе – с исполнения девятой симфонии Бетховена. Молодые люди связывают с этой музыкой дальние сияющие видения, которые кажутся им насущными задачами». ¹ Л.Дебюзер. чье высказывание здесь только что процитировано, соотносит восхищение Веры Павловны одеждой людей будущего и платоновское описание дамских нарядов на комсомольском банкете: «Жены конструкторов и молодые женщины-инженеры были одеты в лучший шелк республики – правительство украшало лучших людей» (С.23). ²

В дополнение к сказанному немецкой исследовательницей можно указать и на другую параллель пародийного ряда в «Счастливой Москве». «Четвертый сон Веры Павловны» начинается с того, что среди песен, раздающихся во дворце социалистического будущего, звучит «Майская песня» И.-В.Гете. Во время комсомольского банкета – соответственно – «...музыканты заиграли старую песню на стихи Языкова:

Там за валом непогоды
Есть блаженная страна,
Где не темнеют неба своды,
Не проходит тишина» (С.25).

Следует обратить внимание на то, что языковский текст цитируется неточно. Достаточно сравнить:

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.³

«Вал непогоды» в «Счастливой Москве» – это скорее всего контаминация «дали непогоды» и «вала сердитого» из предшествующей строфы языковского текста. Кроме того, А.Платонов переиначивает строку только что процитированного четверостишия: из хореической она превращается в ямбическую, выпадая тем самым из заданной Н.Языковым метрической схемы.

Благодаря небольшому сдвигу в метрической системе процитированный текст чуть-чуть искривляется. Но не забудем, что несколькими абзацами раньше мы видим «...красную, веселую Москву Честнову...» (С.24). И тут же возникает следующий эпизод: «К ней подошел какой-то молодой ученый человек и запел над нею:

¹ Дебюзер Л. «Медный всадник», «Что делать?» и роман Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып.3. – С.328.

² Там же. – С.330.

³ Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. – Л., 1988. – С.241.

Ты ходишь пьяная,
Ты вся уж бледная,
Такая милая
Подруга верная...» (С.24).

В результате возникает атмосфера травестирования – предварительное условие пародии, как известно. В соединении с подпорченной цитатой из стихотворения Н.Языкова «Пловец» и с пародийными намеками на роман «Что делать?» возникает резкое несовпадение между мечтой Н.Чернышевского о счастливом, безмятежно-комфортном социалистическом будущем и той советской действительностью, в которой совмещаются всяческое изобилие для тех, кого государство обеспечивает «сверх-нормальным пайком» «не в пример прочим» (В.И.Ленин), и полуголодными детьми в московской коммуналке. В результате картина, нарисованная А.Платоновым, приобретает ироническую емкость и эпическую наглядную многослойность. Это уже не просто «...изобилие и роскошь на фоне всеобщей нищеты» (воспользуемся еще раз определением Н.М.Малыгиной), а нечто другое. Пиршество «молодых барабанщиков» приобретает мрачный все-ленский облик. Тут представляется уместным процитировать слова М.М.Бахтина, сказанные по другому конкретному поводу: «Это не «пир на весь мир», где все участвуют, а домашняя пирушка с голодными нищими у порога».¹

Но как ни мрачна в «Счастливой Москве» панорама советской действительности тридцатых годов, писатель последнюю точку здесь не ставит, окончательный приговор еще не выносит. Сюжет движется дальше. А.Платонов стремится увидеть, что разлитое море комсомольского веселья в романе – это все-таки нечто большее, чем танцы и выпивка за государственный счет для избранных. По внешне-тематической и фабульно-сюжетной мотивировке праздник молодых передовиков производства, науки и искусства – это слет победителей. это встреча тех, кто не склонен останавливаться на достигнутом, это некая короткая пауза, привал перед дальней дорогой в неизведанное будущее.

Выступая на Первом всесоюзном съезде советских писателей (1934), Л.Леонов сказал: «Нельзя жить в эту эпоху, не видя огромной, во многом еще не законченной дороги вперед, выводящей нас за пределы видимых горизонтов».² Эти слова могли бы стать плакатом над головами участников комсомольского застолья в романе «Счастливая

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С.333.

² Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – С.152.

Москва», объединенных, как мы помним, «умным дружелюбием». Эти же леоновские слова могли бы стать эпиграфом и в антологии русских советских романов конца двадцатых-тридцатых годов. Естественно, что у романа «Счастливая Москва» немало общего с русскими советскими романами этого периода. Во всех этих произведениях есть одна общая надежда на то, что выведет же дорога, выбранная послереволюционным государством, куда-то туда, где не будет нищеты, косности, технической отсталости, – всего того, что унижает личность, не позволяет ей свободно развиваться.

В романе «Счастливая Москва» Семен Сарториус, «человек не на своем месте» (воспользуемся словами В.Шкловского, отнесенными в 20-е годы к герою романа) ищет синтез «частного» стремления к личному счастью и верности того же «частного» человека общему делу: «Внутри его (Сарториуса – В.С.) тайно от всех встретились и сочетались два чувства – любовь к Москве Честновой и ожидание социализма. В его неясном воображении представлялось лето, высокая рожь, голоса миллионов людей, впервые устраивающихся на земле без тяготения нужды и печали, и Москва Честнова, идущая к нему в жены издавна, она обошла всю жизнь, пережила ее вместе с несметным числом людей и оставила годы терпения и чувства в темноте минувшей молодости...» (С.31). К аналогичному синтезу, по сути дела, ведут своих центральных персонажей В.Катаев в романе «Время, вперед!» и И.Эренбург в романе «День второй». У В.Катаева молодой инженер и его молодая сослуживица объясняются в любви в финале романа, после того как успешно завершилась рекордная за рабочую смену укладка бетона. У И.Эренбурга роман кончается тем, что надвигаются праздничные Первомайские дни, и как раз к празднику завершается очередной этап строительства, и одновременно выясняется, что рабочий Колька Ржанов и учительница Ирина любят друг друга «неизменно и верно», если процитировать В.Маяковского. Писатель Грибин, приехав на стройку, делает следующую запись: «Большая стройка. Зовут «кауперы». Вставить в главу, где ударник влюбляется».¹ Автор-повествователь здесь ироничен, однако к концу романа читателю ясно, что Колька Ржанов и в самом деле становится ударником и в самом деле влюбляется. «Время, вперед!» и «День второй» создавались в первой половине тридцатых годов, то есть примерно в то самое время, когда шла работа над «Счастливой Москвой». Показательно, что и в романе А.Малышкина «Люди из захолустья», над которым работа шла и несколько позже, во второй половине десятилетия, схема повторяется: гробовщик Иван Журкин, приехав на новостройку, становится передовиком производства, влюбляется, встреча-

¹ Эренбург Илья. Собр. соч.: В 9 т. – Т.3. – С.164-165.

его взаимность. И хотя роман остался незаконченным (автор умер в 1938 году), финал, в сущности, состоялся, причем по схеме, предложенной в романе «День второй»: и тут, и там весна, праздники, массовое ликование.

На первый взгляд, может показаться, что с этой точки зрения роман А.Платонова «Счастливая Москва» не выпадает из контекста «романного мышления», преобладавшего в русской советской литературе того времени. Но это – только на первый взгляд. Для начала следует напомнить, какое место в общем объеме дошедшего до нас платоновского текста занимает уже рассмотренный нами эпизод, в котором изображается комсомольское ликование передовиков производства, науки и искусства. Это первая треть текста. Там, где В.Катаев и И.Эренбург ставят точку, автор «Счастливой Москвы» только, по сути дела, начинает движение по своим – платоновским – маршрутам. Торжественная встреча единомышленников – это не итог, как в упомянутых романах В.Катаева, И.Эренбурга и А.Малышкина, а начало трудного духовного поиска, тоже «приватного» (на то и роман!), дальнейшее осуществление «принципа углубления во внутреннюю жизнь», который, как мы помним, Томас Манн считал жанрово-содержательной первоосновой романа.

Новизна позиции Платонова-романиста, сравнительно с его современниками, состоит в смене ракурса в движении сюжета. Тут нельзя не согласиться с В.Камяновым: «Подобно остальным летописцам ударных 30-х, автор «Счастливой Москвы» приметлив ко всем совдеповским чудесам, включая лихорадку починов, культ коллективизма, гримасы коммунального быта, скрежет агитлексики. Но если большинство летописцев околдовано новью, пожирает ее глазами, мало что замечая по сторонам, то Платонов нет-нет да и отдалится от Совдепии со всей оптикой на галактическое расстояние».¹ Все дело – в «сокровенности» и героев, и повествователя. Как уже неоднократно отмечалось, платоновский автор-повествователь то и дело совмещает свою точку зрения с «психологической точкой зрения» своих центральных персонажей, и здесь «Счастливая Москва» исключения не составляет.

Главные действующие лица «Счастливой Москвы» активно помогают друг другу, помогают и эпизодическим персонажам, а жизнь лучше ни у кого из них не становится. Неудивительно, что торжественная встреча «молодых барабанщиков» оказалась в первой половине дошедшего до нас текста. Если в других романах 30-х годов аналогичные эпизоды вынесены в финал ибо они отмечают какой-то важ-

¹ Камянов В. Гости ниоткуда. К возвращению «Счастливой Москвы» Андрея Платонова // Литературное обозрение. – 1992. – №10. – С.22.

ный рубеж, достигнутый персонажами вместе с государством, то слет передовиков в неоконченном платоновском романе – это некий промежуток, не более. Главное для центральных героев впереди: и их надежды, и их разочарования, и их настойчивый поиск смысла жизни. Центральным персонажам романа «...важно добыть правду в душе, чьи секреты для них наиглавнейшие» – вот они и перемещаются «...вокруг своего центра – юной красавицы по имени Москва».¹

С «юной красавицы» и надо начать. «Галактическое расстояние», заданное платоновским видением, позволяет охватить все наблюдаемое поле сразу. В этих условиях, может быть, снижается объемность (идущая от Л.Толстого пластичность, «генерализация мелочей», «диалектика души», явленная при помощи психологического анализа), но зато удается описать предмет наблюдения полностью. Полнота эпического изображения здесь держится прежде всего на символической основе.

Существует, впрочем, мнение, что образ Москвы Честновой – это аллегория: «Москва Честнова будучи музой советских деятелей – несомненно входит в парадигму «софийных» персонажей. София изначально – аллегорическое воплощение Божией Премудрости. Можно предположить, что поэтика романа Платонова основана именно на принципе аллегории. Кроме пассивного приобщения к традиционной аллегории, Москва представляет качественно новую аллереорию советской России. Застывший религиозно-аллегорический персонаж Софии, в романе пародийно оживленный, находится в диалектических отношениях с политической аллереорией Москвы – России. Эти два символа в развертывании романного действия взаимно усложняются. Возникает движение аллереорий, наслаивающихся одна на другую».²

Показательно, что Н.Друбек-Майер сначала говорит об аллереоричности, а затем о символичности образа центральной героини. И здесь нет противоречия – есть лишь разные стороны, обнаруживающиеся в движении образа. Исходно данный образ и в самом деле аллереоричен, однако, будучи вмещенным в романный сюжет, в его диалектическую емкость и атмосферу диалога, этот образ неизбежно утрачивает признаки аллереории как «пространной метафоры». Характерный для аллереорического сюжета принцип прямого луча, то есть принцип однозначного соотнесения изображаемого предмета и его истолкования, утрачивает продуктивность и уступает место принципу рассеи-

¹ Камянов В. Гости ниоткуда. К возвращению «Счастливой Москвы» Андрея Платонова // Литературное обозрение. – 1992. – №10. – С.22, 23.

² Друбек-Майер Наташа. Россия – «пустота в кишках» мира. «Счастливая Москва» (1932 – 1936 гг.) А.Платонова как аллереория // Новое литературное обозрение. – 1994. – №9. – С.252.

вающегося луча, который, вбирая в себя то, что не может попасть в зону прямого луча, выводит сюжет на стезю символизации, а отсюда идет использование резервов художественной емкости и многозначности.

Поэтому неудивительно, что Н.Друбек-Майер связывает взаимоналожение двух аллегорических рядов и – соответственно – их взаимосложнение именно с «развертыванием романного действия». В самом деле! Даль «свободного романа», открытая перспектива экстенсивно развивающегося действия, со своей стороны, способствует символизации и образа Москвы Честновой и сюжета в целом. Присущая романной структуре ироничность провоцирует А.Платонова на то, чтобы образ главной героини стал «пародийно-оживленным».¹ Но «пародийная оживленность» в данном случае – лишь деталь, лишь момент становления романного сюжета. Писатель твердо держит курс на символизацию, поэтому сюжет вводит в свою сферу все новые и новые ассоциации, с том числе и интертекстуальные. Эти ассоциации, активизируясь, позволяют видеть, что образ Москвы Честновой идет своими маршрутами, вновь и вновь выпадая из тогдашнего общего строя русской советской литературы, из строя эстетических стереотипов и ожиданий.

Обратимся к портретной характеристике главной героини романа: «Щеки Москвы, теряя давление сердца, надолго, на всю жизнь приобрели загадочный цвет, глаза блеснули ясностью счастья, волосы выгорели от зноя над головой, и тело опухло в поздней юности, находясь уже накануне женственной человечности, когда человек почти нечаянно заводится внутри человека» (С.12). Только что процитированное описание перекликается с описанием главного героя из романа Ю.Олеси «Зависть» (1927), имевшего чрезвычайный успех при выходе из печати (А.Платонов, вероятно, читал его): «Когда он (Андрей Петрович Бабичев, директор треста пищевой промышленности – В.С.) ложится на циновку спиной и начинает поднимать поочередно ноги, пуговица не выдерживает. Открывается пах. Пах его великолепен. Нежная подпалина. Заповедный уголок. Пах производителя. Вот такой же замшевой матовости пах видел я у антилопы-самца. Девушек,

¹ «Платонов, пародируя историю отношений мужчины и женщины, показанной светлой красавицей (в романе «Что делать?» – В.С.), изображает героиню своей эпохи, явившуюся после Астары, Афродиты, Непорочности и Веры Павловны – предвестницы светлой царицы» (Дебюзер Л. «Медный всадник» и «Что делать?» и роман Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып. 3. – С.332). «В романе «Счастливая Москва» (1932–1936) Платонов реагирует на рождение материнского архетипа в советской культуре. Об этом уже говорит образ молодой героини... В романе находим целый ряд мифологем, тесно связанных с материнским архетипом» (Гюнтер Х. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х годов // Там же. – С.172).

секретарш и конторщиц его, должно быть, пронизывают любовные токи от одного его взгляда»: «Он похож на большого мальчика-толстяка. (...) Он стоял передо мной в элегантном сером костюме, пахнущий одеколоном. Губы у него были свежие, слегка выпяченные».¹

Перекличка портретных характеристик А.Платонова и Ю.Олеши сомнений не вызывает: и тут, и там подчеркнута здоровая чувственность, ориентация на воспроизводство себе подобных. Ю.М.Нагибин, откликаясь на журнальную публикацию «Счастливой Москвы», увидел в юной «опухлости» главной героини признак некоей выморочности, нежизнеспособности: «... «опухлость» – это для утопленницы».² Между тем «опухлость» Москвы Честновой – это признак «поздней юности», ожидание поры материнства. Это – в том же ряду, что и сравнение Ивана Бабичева с «большим мальчиком-толстяком», и фиксация читательского внимания на чувственной припухлости бабичевского рта («Губы у него были свежие, слегка выпяченные»).

Перекличка продолжается при описании того, как моются персонажи А.Платонова и Ю.Олеши: «...Москва мылась, удивляясь химии природы, превращающей обыкновенную скудную пищу (каких только нечистот Москва не ела в своей жизни!) в розовую чистоту, в цветущие пространства ее тела. Даже будучи сама собой, Москва Честнова могла глядеть на себя, как на постороннюю, и любоваться своим туловищем во время его мытья. Она знала, конечно, что здесь нет ее заслуг, но здесь есть точная работа прошлых времен и природы, – и позже, жуя завтрак, Москва мечтала что-то о природе, текущей водою, дующей ветром, непрерывно ворочающейся, как в болезненном бреду, своим громадным терпеливым веществом... Природе надо было обязательно сочувствовать – она столько потрудилась для создания человека, – как неимущая женщина, много родившая и теперь уже шатающаяся от усталости...» (с.13); «Он (Бабичев – В.С.) моется, как мальчик, дудит, приплясывает, фыркает, испускает вопли. (...) Полощет горло он с клетком. Под балконом останавливаются люди и задирают головы».³ У Ю.Олеши «...голос автора-рассказчика (имеется ввиду книжно-письменный повествователь – В.С.), сливаясь с голосом отрицательного героя романа Николая Кавалерова, невиданно углубляет этого героя. Отрицательный персонаж ведет лирическую партию».⁴ У А.Платонова «лирическая партия» определяется позицией повествова-

¹ Олеша Ю. Избранные сочинения. – М., 1956. – С.26, 27.

² Нагибин Юрий. Самый страшный роман Андрея Платонова // Литературная газета. – 1992. – 5 февраля.

³ Олеша Ю. Указ. соч. – С.26.

⁴ Гладков Александр. Слова, слова, слова... // Советская культура. – 1990. – 25 августа. – С.15.

теля, ощущающего свою органическую близость героям, свою сокровенность им. Если свидетелями бабичевского утреннего туалета сказываются и автор-повествователь, и Николай Кавалеров, и случайные прохожие, утреннее умывание Москвы совмещает взгляд автора-повествователя и одновременно взгляд главной героини, которая тоже является носителем «сокровенности». Отсюда и идет та философская одухотворенность, которая поворачивает читателя на символическое соотношение образа Москвы Честновой с образом природы и – шире! – всего огромного бытия. Это – по контрасту с манерой Ю.Олеши, описания которого не стремятся к философской обобщенности – они физиологичны, эпически объемны и наглядны.

Но и при всех отмеченных различиях сходство очевидно. А.Платонов и обнаруживает разноречие со своим недавним предшественником и современником, и тут же вступает с ним в переключку. Эта двойственность с наибольшей определенностью обнаруживается в описании процесса поглощения еды. Читаем у Ю.Олеши: «Он обжора. (...) Он спустился вниз (на углу магазин) и притащил целую кучу: двести пятьдесят граммов ветчины, банку шпротов, скумбрию в консервах, большой батон, голландского сыру доброе полулуние, четыре яблока, десяток яиц и мармелад «Персидский горошек». Была заказана яичница и чай... (...) Яичницу он ел со сковороды, откалывая куски белка, как облупливают эмаль. Глаза его налились кровью, он снимал и надевал пенсне, чавкал, сопел, у него двигались уши».¹ Здесь, как и в портретных характеристиках, ранее рассмотренных, интерес сосредоточивается на эпически наглядных подробностях: тут и перечисление продуктов, и описание процесса насыщения. Все это, вместе взятое, скапливаясь, создает у читателя ощущение грубой вещественности бытия. В нем и именно в нем все начала и концы. Плотское здесь увидено с восхищением: автор «Зависти» любит полнотой физических сил.

В романе «Счастливая Москва» ситуация иная. На фоне сдержанности господствующей на балу комсомольцев-передовиков науки, искусства и производства, поведение Москвы Честновой выглядит некрасивым, недобрим диссонансом: «Одна Москва Честнова забылась и ела и пила, как хищница» (С.24). С ней в чревоугодии соревнуется «двадцатичетырехлетний инженер Селин», «розовый мощный едок», который еще до начала банкета «...съел сразу восемь бутербродов с колбасой» (С.21). Как видим, Москва Честнова и Селин могли бы поспоривать с персонажем Ю.Олеши.

Однако вот что показательно. Чуть позже, уже в разгар комсомольского веселья, именно Москва Честнова отмечает: «Там ест больше всех товарищ Селин... Весь объелся, сидит красный, а глаза все

¹ Олеша Ю. Указ. соч. – С.27-28.

время печальные» (С.26). Печален безмерно предающийся чревоугодию товарищ Селин, и эту печаль отмечает главная героиня, которая, как мы помним, «...ела и пила, как хищница». Обратим внимание на то, что именно Москва Честнова отмечает печальные глаза незатейливого обжоры. Конечно, объедающийся, как мы бы теперь сказали, на халяву передовик производства Селин – типичный проходной персонаж. На страницах романа, дошедших до нас, он появляется всего дважды. Читатель имеет право допустить, что парень печален просто-напросто оттого, что объелся. Но печальны глаза у Сарториуса, он даже плачет за тем же праздничным столом, за которым сидит печальный Селин и почуявшая что-то неладное Москва Честнова, обнаружив явные признаки грусти среди официального коллективного веселья.

Казалось бы, что такое чужая печаль для Москвы Честновой, если учесть, что жадность к еде («...ела и пила, как хищница» – С.24) эпически наглядно соединяется у нее с эротической активностью. Только что познакомившись с Сарториусом, она «...загляделась на него и решила когда-нибудь поцеловаться с ним» (С.24). Сказано – сделано: прямо с банкета на одном из последних трамваев они едут за город, и главная героиня отдается полюбившему ее новому знакомому в землемерной яме. Изображая Москву Честнову на безлюдном в ночное время подмосковном поле, А.Платонов, обычно скупой на эпически-наглядные детали, считает нужным отметить, что она «...съела былинку молодым алчным ртом» (С.28).

Однако и выявление в главной героине биологической жажды жизни (как и готовности трудиться ради «первого в мире государства рабочих и крестьян») – отнюдь не последняя инстанция авторского отношения, авторской оценки. Для А.Платонова существенно, что Москва Честнова обнаруживает какие-то недостатки и сама же их способна изжить. Изображая героиню на комсомольском балу, писатель откровенно говорит и об ее пошлости, и о дурости, и о возникающем у нее покаянном самоощущении: «Она говорила разную глупость, разыгрывала Сарториуса и чувствовала стыд, пробирающийся к ней из ее лгущего пошлого ума, грустно сознающего свое постыдное пространство. Никто не обидел Честнову и не остановил ее, пока она не изощла своею силой и не замолчала сама» (С.24).

И покаянное настроение Москвы Честновой, и смутное ощущение неблагополучия, явленное в печали обжоры Селина и одухотворенного Сарториуса в самый разгар комсомольского коллективного веселья, нужны А.Платонову для того, чтобы сюжет двинулся от планки исходного официального благополучия по кругам страданий и поиска, в соответствии с романским «принципом углубления во внутреннюю жизнь» (Т.Манн). На уровне романного сознания писатель в 30-е

годы сформулировал те настроения, которые в 1956 году в лирическом ключе зафиксировал Борис Пастернак:

И я испортился с тех пор,
Как времени коснулась порча,
Как горе возвели в позор.
Мещан и оптимистов корча.

Всем тем, кому я доверял,
Я с давних пор уже не верен.
Я человека потерял
С тех пор, как он навек потерян.¹

У Платонова тридцатых годов еще нет той определенности, какая обозначилась у Пастернака пятидесятих. Однако очевидно, что писатель встревожен вместе со своими персонажами не случайно. Это нужно для того, чтобы предупредить читателя о неблагоприятии в «первом мире государства рабочих и крестьян», о неотменяемости страданий в условиях созидания нового социального мироустройства. Остаются неотменяемые проблемы бытия, в том числе и долго занимавшая писателя тайна пола.

Поэтому закономерно, что Москва Честнова и Сарториус ощущают недостаточность для обоих того, что А.Платонов в рассказе «Река Потудань» (1937) назвал «...бедным, но необходимым наслаждением».² Они именно тут выходят на новый этап духовного поиска. Нельзя не согласиться с В.Камяновым: «Эрос у Платонова тут – начеку, несет службу возле «вопиющего чувствами тела». Вопрос, однако, – о каких чувствах оно вопиет? Раньше всего – о «чувстве существования», нетерпения обнять, нет, стиснуть необъятное – Жизнь. Нетерпение это настолько велико, что незатейливая простушка-похоть отступает перед онтологической чувственностью, которая сродни неутоленности духа».³ Показательны при этом как совпадение, так и различие в трактовке центрального эротического мотива в сюжете «Счастливой Москвы».

В.Камянов, естественно, сосредоточивается на духовной подоснове платоновской эротике, когда говорит о том, как сменяют один другого партнеры Москвы Честновой: «И к замысловатому узору ее встреч-разлук с партнерами стянуты здесь линии сюжета. Один временный союз, другой, третий, а из их чередования складывается композиция упорных групповых поисков то ли неуловимой души, то ли

¹ Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т.2. – Л., 1990. – С.93.

² Платонов Андрей. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. – М., 1988. – С.375.

³ Камянов В. Гости из ниоткуда. – С.26.

«причины всей жизни».¹ Говоря о том же, Ю.М.Нагибин недоброжелательно прям и резок: «...Москва как-то печально, без всяких усилий завораживает всех персонажей мужского рода... И с каждым спит, с кем на койке, с кем во влажной землеройной (у А.Платонова: землеройной – С.27, В.С.) яме, с кем в опрятной курортной постели, ей это безразлично, как и то, с кем спать».²

Обратим внимание на то, что сексуальное обаяние главной героини отмечено печалью для Ю.М.Нагибина, связано с духовным поиском для В.Камянова. В сущности, оба говорят об одном и том же, но подходят с разных сторон: Ю.М.Нагибин – со стороны быта и эмпирического психологизма, В.Камянов – со стороны специфической платоновской одухотворенности. Необходимо добавить, что этот поиск и эта печаль А.Платонова растянуты во времени по принципу романа-хроники: «замысловатый узор» любовных историй Москвы Честновой развертывается в незавершенное будущее (безотносительно к тому, что роман остался незаконченным). Тут важен поиск, важен путь. К этому следует добавить, что образ Москвы Честновой, как уже сказано, символически ориентирован. Это еще одно воплощение Вечной женственности (вслед за И.-В.Гете, Вл.Соловьевым и А.Блоком). И если у Блока Вечная женственность приобретает облик и Прекрасной Дамы, и безымянной женщины, покончившей жизнь самоубийством («Из газет»), и Незнакомки из знаменитого одноименного стихотворения, и Фаины, и Кармен, и, наконец, Катьки из поэмы «Двенадцать», то в романе А.Платонова главная героиня остается верна себе, своему поиску, между тем как сменяют друг друга те, кому она отдает себя. Одухотворенная телесность главной героини, с самого начала наполняясь символическим подтекстом, делает ее «человеком не на своем месте» (и это при том, что она – воспитанница советского детского дома, в прямом смысле слова дитя советской власти и служит ей не за страх, а за совесть). На одной из первых страниц «известный летчик Арканов» говорит Москве Честновой: «Воздухоплавание, это скромность, а вы – роскошь!» (С.14). В той же ситуации оказывается и Сарториус. Будучи, как и Москва Честнова, предан советской власти, он тоже оказывается «человеком не на своем месте».

Оставаясь верным рыцарем своей Прекрасной Дамы – Москвы Честновой, он тоже – в духе младосимволистов – совершает праведное нисхождение. Зафиксировано, что и Москва Честнова, и Сарториус «...и на заключительной стадии сюжета спешат вниз. Сначала она, по-

¹ Камянов В. Гости из ниоткуда. – С.23.

² Нагибин Юрий. Самый страшный роман Андрея Платонова.

том он»¹. Напомним: после высокой должности инструктора-парашютистки Москва Честнова попадает в райвоенкомат, потом на строительство московского метрополитена, где она оказывается жертвой аварии: ей ампутируют ногу. И взлет, и падение Москвы Честновой, ее нисхождение в метрополитен, на стройку, – символичны, и это объяснено в научной литературе.² Сарториус отказывается от своей работы инженера-изобретателя в тресте «Мерило труда».

И герой, и героиня пытаются – каждый порознь – устроить свою личную жизнь. Последним из мужей Москвы Честновой становится вневойсковик Комягин (он зовет ее Мусей, тем самым главная героиня перестает быть тезкой столицы огромного государства, строящего социализм). С одной стороны, вневойсковик панически боится любой власти (для советской власти он исключения не делает): «Вневойсковик всегда ожидал от учреждений ужаса, измождения и долголетней тоски...» (С.16). Страх перед любой властью (в том числе и перед советской) у Комягина ничуть не меньше, чем у тех «двоих-троих контрреволюционеров», которые шептались, «...поставив на стуле у двери гореть открытый примус, чтоб их слов не расслышали соседи» (С.36). С другой же стороны, он истово служит советской власти – в качестве члена осодмила (общества содействия милиции) он штрафует людей на трамвайных остановках – от штрафных квитанций ему идет небольшой доход (см. С.48). Для Комягина выполнение скромных полицейских обязанностей – это школа самовоспитания в духе тоталитаризма. И Советский Союз – удобное место, благоприят-

¹ Камянов В. Гости ниоткуда. – С.29. «Жизнь проводит их по кругам несчастья, спуская все ниже. Они теряют социальный статус, здоровье, жизнь распоряжается их судьбой» (Березин В. Счастье и страдание // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып.3. – С.400).

² Именно в связи с сюжетными перипетиями Москвы Честновой «в обеих сферах – в воздухе, как и под землей – происходит символическое расширение пространства советской Родины» (Гюнтер Х. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып.3. – С.173.). «Искусственный купол парашюта и протез Москвы – явления одного порядка, свидетельствующие о частичном отрыве человека от вселенной и от собственной души, что и замыкает героиню в собственный мир...» (Мушенко Е. Поиски «четвертого измерения» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып.3. – С.151). «Не случайно ... девушка Москва в своей профессиональной деятельности соединяет верх и низ, небо и ад (подземный мир), возвышенное и низменное» (Друбек-Майер Наташа. Россия – «пустота в кишках мира. «Счастливая Москва» (1932-1936) А.Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. – С.256).

ная питательная среда: «...я живу в нем (Советском Союзе – В.С.) как в теплоте за пазухой...» (С.48)

А.Платонова не обманывают внешние приметы 30-х годов – новостройки, призывы к прогрессу, слеты передовиков, радио- и кино-пропаганда. Из своего «укромного хлама под кроватью» Комягин достает картину и показывает ее Москве Честновой: «На картине был представлен мужик или купец, небедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились наверно банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в застекленной надворной пристройке – видна была только одна голова ее – и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе» (С.35). Комягин поясняет: «Если б государство не возражало, я бы тоже так жил...» (С.35). И советское государство, по сути дела, не возражает против того, чтобы он мог «...прожить жизнь без памяти» (С.36). Но А.Платонову комягинских признаний мало – он доводит саморазоблачение персонажа до последнего предела: «Что если б я в осодмиле лет десять еще поработал – я бы так научился в народ дисциплину наводить, мог потом Чингисханом быть!» (С.48). Понятно, что Ю.М.Нагибин пришел к следующему выводу: «...Комягин вполне созрел для номенклатуры и высокого поста на Лубянке».¹ Не зря же Комягин говорит, что его жизнь прошла «в организационных наслаждениях» (С.52).

Что касается Сарториуса, который, как мы помним, стал к этому времени Иваном Груняхиным, купив на толкучке и паспорт, и продовольственную карточку, он, подобно Москве Честновой, «...начал свой путь *нисхождения* ко все большей забвенности и анонимности²: «...чтобы дать место и время *другому*, Сарториус должен уничтожить *свое*. В итоге одна ограниченность заменяется другой».³ В данном контексте становится понятной и уместной ироническая отсылка к Т.Карлейлю, к его роману «Sartor Resartus», который вышел в русском

¹ Нагибин Юрий. Самый страшный роман Андрея Платонова.

² Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып.2. – С.68.

³ Кретинин А. Москва Честнова и «другие» (О некоторых элементах структуры текста романа) // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып.3. – С.297.

переводе в 1902 и 1904 годах.¹ И если нисхождение Москвы Честновой маркировано затаенно агрессивным Комягиным, то нисхождение Сарториуса-Груняхина подчеркивает его брак с Матреной Филипповной, матерью двоих детей, один из которых покончил с собой. Эта женщина, в отличие от Комягина, агрессивно настроена и не скрывает этого. Показательная подробность: если Сарториус-Груняхин, возвращаясь с работы, запаздывал, «...Матрена Филипповна, отворив ему дверь, начинала его бить любым предметом...» (С.57). Характерно, что «Груняхин, видевший уже многую жизнь, особо не мучился от такого обращения» (С.57). В сущности, Сарториус-Груняхин достиг того, к чему стремился: он растворился в жизни, которая себе равна. Но при этом платоновский герой не считает, что жизнь идет по кругу: да и для А.Платонова дело это очевидное. Сарториусу-Груняхину неинтересна его прежняя – творческая – работа: посетив место прежней работы, «...он не почувствовал никакого ощущения, ни печали, ни удовольствия» (С.51). Он стал хуже видеть, но, наталкиваясь на прохожих «от ослепления светом» (С.51), он радуется, «...что их так много, что, следовательно, ему существовать необязательно – есть кому и без него сделать все необходимое и достойное» (С.51).

Нечто похожее происходит и с Москвой Честновой. Она уходит от Комягина и словно бы растворяется в огромной столичном городе. И хотя и она, и Сарториус никоим образом субъективно не склонны противостоять советской власти, им чужды «организационные наслаждения», в которых прошла жизнь Комягина. Но при этом жизнь подталкивает и Москву Честнову, и Сарториуса-Груняхина к тому, чтобы вернуться в лоно исконной массовой жизни. Такова «приватная» логика их решений и поведения. Получается, что «скромный Сталин» как витрина государства – сам по себе, а они – сами по себе. Оба платоновские персонажа – это концентрированное, индивидуально-личностное выражение сил, таящихся, бродящих в массовой жизни. Их

¹ На ироническую переключку фамилии платоновского персонажа с названием романа английского писателя указывал М.Золотоносов (см.: Вторые Добычинские чтения – Даугавпилс, 1994. Ч.1 – С.133). Е.А.Яблоков предлагает следующее истолкование: «Название романа Карлейля, которое в переводе с латыни дословно значит «Заштопанный штопальщик» или «Перелицованный портной», по-своему воплощает философскую метафору исторического процесса как «переодевания»: согласно «философии одежды» Карлейля история и весь мир – ряд преходящих «одеяний», эмблем, за которыми пребывает единственная реальность – вечная божественная сущность. В этом смысле фамилия Сарториус – «перелицованный», «переделанный» прямо коррелирует с идеей «перемены личности» (Яблоков Е.А. «Царство мнимости» в произведениях А.Платонова и В.Набокова начала 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 3. – С.337).

возвращение в эту массовую жизнь означает, что точка не поставлена, что все впереди.

Спору нет: жизнь тяжкая, даже страшная. Коммуналка, в которой живет Комягин, – метонимия низовой действительности – там, как мы знаем, «...с обидой и недовольством кричали дети, деля пищу на ужин между собой» (С.17). Вне квартиры появляется некий «разумный ребенок», «лет двенадцати», который, услышав, что Комягин думает о собственной кончине, произносит «созревшим голосом»: «Гражданин, ты все равно умирать идешь, отдай мне домашние вещи – я им ножки приделаю. (...) А мне для карьеры средства нужны» (С.52).

Какой уж тут новый человек и зрелость социализма! Остается одно: идти дальше, то есть – жить. Показательно, что в набросках к роману есть запись возможного финала: встреча ослепшего Сарториуса с Москвой Честновой, «многодетной, но непобедимой» (С.61). Эта запись вряд ли случайна. Достаточно вернуться к сохранившемуся связанному тексту романа, к тому эпизоду, в котором мы видим Москву Честнову в ночном столичном ресторане: «Наставал рассвет за окном сферического зала ресторана. Снаружи росло дерево; теперь его было видно в свете зари. Ветви дерева росли прямо вверх и в стороны, никуда не закругляясь, не возвращаясь назад, и кончалось дерево резко и сразу – там, где ему не хватало сил и средств уйти выше. Москва глядела на это дерево и говорила себе: «Это я, как хорошо! Сейчас уйду отсюда навсегда!» (С.38) И уходит, отказываясь в родстве с древом жизни, тем самым, которое видит Андрей Болконский, с тем самым, которое вырастает на могиле Евгения Базарова, говоря о «жизни бесконечной». Это – торжество бытия, победа органики над всеми возможными вариантами организованности, ибо «нельзя привести мир в порядок: мир и есть воплощение порядка».¹ Именно поэтому Москва Честнова оказывается в финале «многодетной, но не непобедимой».

И это – после всех разочарований, после крушения иллюзий, надежд. Разрушение иллюзий подчеркнуто двумя символическими персонажами, неоднократно возникающими по мере движения романного сюжета. Один из них – это человек с горящим факелом: поздней осенью 1917 года он бежит куда-то, а затем слышит «...гул народа в ближней тюрьме...» (С.9). Но раздается выстрел, человек исчезает, факел не виден больше. Москва Честнова уверена, что человека с факелом убили, и он для нее на всю жизнь связывается с началом новой жизни, предстает как ее провозвестник. В подтексте здесь, конечно, горьковский Данко с пылающим сердцем в руках – вместо факела. Но – не только он. Это еще и один из ключевых образов революционного сознания. Так.

¹ Миллер Генри. Sexus. – СПб., 1994. – С.251.

в стихотворении С.Малашкина «Россия» возникает образ России с факелом в руке:

В Твоей мозолистой руке
Зажат не грубо грубый камень,
А факел, что, кидая пламень,
Даль освещает вдалеке...¹

И горьковский Данко, и Россия «с факелом в руке» получают ироническую подсветку благодаря неожиданному фабульному ходу: оказывается, человеком с факелом в октябре 1917 года был не кто иной, как Комягин: накануне падения Временного правительства он «инспектором самоохраны был, бежал – посты проверял...» (С.47). Что же касается крика в тюрьме, это было знаком нежелания арестантов выходить на волю: «...в тюрьме митинг был, там кормили хорошо, и никто на волю не уходил – приходилось с боем выдвирать на свободу» (С.47).

Другой персонаж символического ряда – одинокий скрипач, который играет в пустом дворе коммунального жилья. Одинокий нищий музыкант с шляпой, положенной на плиту, чтобы туда бросали деньги. – это символ жизни грубой и бедной, заявляющей о себе в одухотворяющем облике музыки: «Москва стояла против скрипача по-бабьи, расставив ноги и пригорюнившись лицом от тоски, волнуемой вблизи ее сердца. Весь мир вокруг нее стал вдруг резким и непримиримым, – одни твердые тяжкие предметы составляли его, и грубая темная сила действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и плакала человеческим голосом на краю собственного безмолвия. И снова эта сила вставала со своего железного поприща и громила со скоростью вопля какого-то своего казенного врага, занявшего своим мертвым туловищем бесконечность. Однако эта музыка, теряя всякую мелодию и переходя в скрежущий вопль наступления, все же имела ритм обыкновенного человеческого сердца и была проста, как непосильный труд из жизненной нужды» (С.16-17). Эта музыка – голос «безъязыковой улицы», голос тех, кто не ходит на слеты передовиков, это говорит о себе, если воспользоваться словами автора-повествователя из повести «Сокровенный человек» (1928), «...груз нищеты, отчаяния и всемирной косности».² Но повесть «Сокровенный человек» тематически и фабульно отнесена к периоду гражданской войны, а в «Счастливой Москве» – первая половина 30-х; вот-вот будет провозглашен тезис о морально-политическом единстве советского народа, о том что СССР – страна победившего социализма. Незаконченным романом и символическим образом одинокого скрипача писа-

¹ Малашкин Сергей. Мятажи (стихи). Кн. 2. – Н.-Новгород, 1920. – С.83.

² Платонов Андрей. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. письма. – С.54.

тель говорит нам о смирении, отчаянии и косности как об одном из показателей советской действительности. Более того. На одной из последних страниц романного текста мы вместе с Сарториусом видим одинокого скрипача на прежнем месте, но теперь он не играет – только побирается: «У меня руки трепещут от волнения слабости. А это для искусства не годится – я халтурщиком быть не могу. Нищим – могу» (С.46). Итог очевиден: речь идет о том, что духовные силы придавлены материальными недостатками массовой жизни. Духовный выразитель массового бытия так же безмолвен и нищ, как и вызвавшая его жизнь. Вспомним по контрасту: шагаловский скрипач, одухотворяя повседневность, возвышается над ней: он то сидит на крышах уездных домиков, то воспаряет над ними. Скрипач А.Платонова пытается всей силой своего искусства одухотворить рядом с ним расположенную убогую жизнь, но в конце концов спускается на уровень этой жизни (как Москва Честнова, как Сарториус-Груняхин).

Но и это – отнюдь не последняя точка на последней странице. Н.В.Корниенко приводит следующую запись А.Платонова о том, каким видится ему финал романа: «В конце должно остаться великое напряжение, сюжетный потенциал – столь же резкий, как и в начале романа. Сюжет не должен проходить в конце, кончатся» (с.62). Это означает, что главные герои романа, пережив разочарование и духовный кризис, не возвращаются к исходной позиции, а выходят на новые круги экстенсивно расширяющегося бытия. Центральные персонажи романа «Счастливая Москва» свою судьбу несут на собственных плечах. У них, как у пилигримов И.Бродского, «...остались только / иллюзии и дорога». Иллюзии – за спиной, надо пробираться вперед среди «нищеты, отчаяния и всемирной косности».

БИБЛИОГРАФИЯ

Работы В.П.Скобелева по проблеме «Роман как жанровая структура»

1. Сюжетно-композиционная структура романа М.Горького «Дело Артамоновых» // Революция. Жизнь. Писатель. – Воронеж, 1980.
2. В поисках гармонии. Художественное развитие А.Н.Толстого 1907-1922 гг. – Куйбышев: Кн. издательство, 1981. (В монографии есть разделы о романах «Хромой барин», «Чудаки», первая часть «Хождения по мукам»).
3. О двух повестях и их авторе // Гарин-Михайловский Н.Г. Детство Темы. Гимназисты. – Воронеж, 1984.
4. Феномен Тынянова // Тынянов Юрий. Кюхля. Рассказы. – Воронеж, 1986.
5. Александр Малышкин и его роман «Люди из захолустья» // Малышкин Александр. Люди из захолустья: Роман. – Куйбышев: Кн. издательство, 1986.
6. Роман А.Неверова «Гуси-лебеди» в контексте русской советской прозы 20-х годов (к вопросу о соотношении романа и повести) // Александр Неверов. К 100-летию со дня рождения: Воспоминания, статьи, библиография. – Куйбышев: Кн. издательство, 1986.
7. Николай Александрович Степной (Афиногенов) // О Волге наше слово: Литературно-краеведческий сборник. – Куйбышев: Кн. издательство, 1987.
8. Павел Николаевич Дорохов // О Волге наше слово: Литературно-краеведческий сборник. – Куйбышев: Кн. издательство, 1987.
9. В поисках романа (Н.Степной, П.Дорохов, Артем Веселый) // Русская литература. – 1988. – №1.
10. От «Падения Дaira» – к «Севастополю» // Малышкин А. Севастополь. Падение Дaira. Вокзалы. – Куйбышев: Кн. издательство, 1988.
11. Университеты Ивана Вольнова // Вольнов И. Огонь и воды: Повести, очерки. – Куйбышев: Кн. издательство, 1990.
12. Об Артеме Веселом и его романе «Россия, кровью умытая» // Веселый Артем. Россия, кровью умытая: Роман. Фрагмент. – М., 1990.
13. Слово далекое и близкое. Народ – герой – жанр: Очерки по поэтике и истории литературы. – Самара: Кн. издательство, 1991. (В монографии есть разделы «Что такое роман?» и «В поисках романа»).

14. «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // *Russian Literature* (Амстердам, North-Holland). 1992. XXII.

15. О лирическом начале в русском романе XX столетия («Доктор Живаго» Б.Пастернака «Жизнь Арсеньева» И.Бунина) // *Studia Rossica Posnaniensia*. 1993. Vol. XXIV – Adam Mickiewicz University Press, Posnan.

16. В надежде на живые души. (Повесть «Впрок» в контексте жанровых исканий писателя) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. По материалам первой Международной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения А.П.Платонова. 20-21 октября 1989 года. Москва. – М., 1994.

17. О функции архаико-эпического элемента в романной структуре «Белой гвардии». (Приватное «я» и «коллективная одушевленность») // Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии: Межвузовский сборник научных трудов. – Самара, 1994.

18. О соотношении авангардизма и реализма в поэтике романов Б.Пильняка «Голый год», «Машины и волки» // *Studia Rossica Posnaniensia*. 1995. Vol. XXVI. – Adam Mickiewicz University Press, Poznan.

19. Андрей Платонов и Борис Пильняк (Романы «Чевенгур» и «Волга впадает в Каспийское море») // Борис Пильняк. Опыт сегодняшнего прочтения. (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). ИМЛИ им. М.Горького РАН. – М., 1995.

20. Приключенческая проза А.Н.Толстого 20-х годов: Жанровое своеобразие и проблема пародирования // А.Н.Толстой: Новые материалы и исследования. – М., 1995.

21. Путь И.А.Бунина к роману «Жизнь Арсеньева» // Вестник Самарского государственного университета. – 1996. – №1.

22. Перспективы разорения и созидания. О повести А.Платонова «Котлован» // Филологические записки. – Вып. 10. – Воронеж, 1998.

23. Возникновение и эволюция романа в трактовке А.Н.Веселовского // Об исторической поэтике А.Н.Веселовского. – Самара, 1999.

24. Забытый роман забытого автора // Окна. Обзорные культуры. Новости. Приложение к газете «Волжская коммуна» (Самара). 1999. Декабрь. №13. (О романе Н.Степного «Пролетарий»).

25. Роман Б.Пильняка «Голый год» и эстетика авангарда // Международная конференция художественных музеев. 1998, 1999 г. – Самара, 2000.

26. Сюжетно-композиционная целостность «Золотого ключика» (к вопросу о «романном мышлении») // Неизвестное в известной сказке («Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Толстого: различные аспекты литературоведческого анализа). – Самара, 2001.

Владислав Петрович СКОБЕЛЕВ

**ПОЭТИКА
РУССКОГО РОМАНА
1920–1930-х годов**

Очерки истории и теории жанра

Редактор Е.А.Краснова
Компьютерная верстка, макет Л.Л.Паймулина

ЛР №020316 от 04.12.96. Подписано в печать 1.06.01. Формат 60х84/16.
Бумага офсетная. Печать оперативная. Усл.-печ. л. 8,84.; уч.-изд. л. 9,5;
Гарнитура «Times New Roman». Тираж 300 экз. Заказ №650
Издательство «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.
УОП СамГУ, ПЛД № 67-43 от 19. 02.98.