

Екатерина Скороспелова

Русская проза XX века

**От А.Белого («Петербург»)
до Б.Пастернака («Доктор Живаго»)**

М * 2003

Екатерина Скороспелова

Мы погибаем, не умирая,
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво! – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина!

1919.

М.Волошин

Русская проза XX века

От А.Белого («Петербург»)

до Б.Пастернака («Доктор Живаго»)

Да,

Он назад не возвратится –
Вчерашний день,
Но и в ничто не превратится
Вчерашний день,
Чтоб никогда мы не забыли,
Каким огнем
Горели дни,
Когда мы жили
Грядущим днем.
1955 *Л. Мартынов*

М * 2003

Скорospelова Е.Б.
Русская проза XX века: от А.Белого
(«Петербург») до Б.Пастернака («Доктор
Живаго»). М. 2003. С. 420.

В пособии освещаются судьбы русской прозы советской эпохи (1920–1950-е годы) в ракурсе преобладающих типов творчества. Рассматривается так называемая «неклассическая» проза, связанная с традициями символизма и авангарда; получает интересную трактовку явление, за которым закрепилось определение социалистического реализма; а также творчество писателей, которые, находясь во внутреннем родстве с представителями «неклассической» прозы или представляя в новых условиях реалистический тип творчества, по стечению обстоятельств обрели репутацию классиков советской литературы.

Дано оригинальное прочтение ряда значительных романов XX столетия.

Для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов, а также для всех, кто интересуется литературой XX века.

Корректор Абудеева Г.Б.

Сдано в набор . Подписано в печать . Формат 60X90
1/16. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л.
Тираж . Заказ

© Скорospelова Е.Б., 2003

Введение. Судьбы эпических жанров в контексте литературного развития 1920 – 1950-х годов

Художественное развитие вообще и развитие эпических жанров в частности в 1920–1950-х годах шло не только согласно логике эстетических законов. Оно испытывало давление политических и идеологических факторов и обнаруживает известную синхронность с процессами, которыми была отмечена общественно-политическая жизнь советской эпохи. С большей или меньшей степенью условности можно говорить о существовании в истории эпических жанров 1920 – 1950-х годов нескольких периодов, границы которых связаны с изменением форм литературной жизни, со сменой основных участников литературного развития, с появлением новой проблемно-тематической ориентации и характером жанровых предпочтений.

Конец 1910 – начало 1920-х годов

На руинах прежнего мира. Итоги и прогнозы. Альтернативность перспектив художественного развития

Первый (начальный и очень краткий) период развития эпических жанров связан с попыткой литературы осознать себя в условиях культурно-исторического разлома. Круг лиц, определяющих облик литературы этих лет, непосредственно связан с предреволюционной культурно-исторической ситуацией; большинство ее представителей вскоре покинет Россию или расстанется с жизнью при трагических обстоятельствах. Однако поднятый в эти годы круг проблем сохранит свое значение на протяжении последующих десятилетий.

Крайне ограниченный во времени промежуток литературного развития демонстрирует многообразие идейных и жанрово-стилевых устремлений, их альтернативность.

Среди эпических жанров в этот момент лидирует **публицистика**. Полный объем и истинный масштаб этого явления можно осмыслить лишь сегодня, поскольку до последнего времени одна часть произведений этого рода была погребена на страницах недоступных периодических изданий, другая, вышедшая незначительными тиражами, превратилась в библиографическую редкость, третья ходила в списках или была издана на Западе (тогда же или позднее) и также оказалась вне досягаемости.

Рожденная своим временем и попытавшаяся осмыслить его корневые проблемы, послеоктябрьская публицистика имела большое значение для читателей-современников и являла собой необычайное жанрово-видовое многообразие: то был и очерк (**А.Серафимович, Л.Рейснер** и др.), и лирико-публицистическое эссе («**Слово о гибели Русской Земли**» **А.Ремизова**, 1917), и заметки «на случай», приобретающие в контексте цикла характер целостного трактата о проблемах современности («**Несвоевременные мысли**» **М. Горького**, 1917-1918); поэтические по своей природе проблемные статьи **А. Блока** («**Интеллигенция и революция**», 1918; «**Крушение гуманизма**», 1919; «**Катилина**», 1919); дневниковые записи 1918-1919 гг. (дневник-памфлет **И.Бунина** «**Окаянные дни**»); переписка («**Переписка из двух углов**» (1920) **Вяч. Иванова** и **М.Гершензона**); письма **В.Короленко** народному комиссару Луначарскому, 1920; манифест «**О тенденциях пролетарской культуры**», 1919 **А.Гастева**; сборники статей, посвященные философским проблемам («**Из глубины. Сборник статей о русской революции**», 1918; «**Освальд Шпенглер и закат Европы**», 1922) и др.

Диапазон воззрений на революцию, провозглашаемых авторами публицистических произведений, колеблется от трагедийно-восторженного у **А.Блока** до бескомпромиссно отвергающего у **И.Бунина** или **А.Ремизова**. Меж этими крайними полюсами позиции тех, кто, отрекаясь от старого мира и веруя в творческий смысл русской революции, не мог принять правоту и реальность марксистских предначертаний и пытался найти некий третий путь – соединить пафос материального преобразования мира с идеями его нравственного преображения, а также тех, кто вступал в

полемику с большевиками, оставаясь на почве социального переустройства жизни, но пытался соотнести идеи большевизма с реальными обстоятельствами российской действительности, а цели – со средствами, подобно М.Горькому и В.Короленко.

Революция и органическое развитие России, политика и нравственность, проблема народного характера, русская ментальность, судьба страны в аспекте традиционной триады Запад–Россия–Восток, личность и масса, кризис традиционного гуманизма и возможность рождения «нового человека», техническая цивилизация и судьбы личности, перспективы развития культуры и демократизация общества – в контексте обсуждения этих проблем зародилось много социально-политических, культурно-исторических, философских идей, которые в дальнейшем оказались в центре внимания литературы.

В самом начале 1920-х годов появляются значительные явления в области большой эпической формы. У ее истоков стоят представительные для литературной эпохи фигуры и произведения: **«Хождение по мукам»** (1919-1921 – журнальный вариант, 1922 – отдельное издание) **А.Толстого**, **«Мы»** (1921) **Евг. Замятина**, **«Голый год»** (1921) **Б.Пильняка**, **«Железный поток»** (начат в 1922, опублик. в 1924) **А.Серафимовича**.

Судьбы этих писателей, созданные ими в этот момент произведения являют собой знаки разных писательских биографий и разных тенденций в дальнейшем развитии прозы.

А.Толстой весной 1919 г. отплывет из Одессы, в 1919-1920 гг. создаст первый роман русского зарубежья – «Хождение по мукам», который будет известен советскому читателю в поздней редакции как первая часть трилогии под названием «Сестры»; в 1923 г. возвратится в Россию, где социально-психологический роман реалиста Толстого войдет (после переработки) в состав романа-эпопеи – наиболее чтимого жанра социалистического реализма. Алексей Толстой вернется, чтобы стать «красным графом», вторым после Горького человеком советского литературного мира.

А.Толстой продолжит традиции реализма в их классическом варианте, выступит прямым наследником

старшего Толстого, а в дальнейшем создаст одно из самых значительных произведений XX века – роман «Петр Первый». Питаемый общей потребностью в освоении нового состояния мира в формах самой жизни, реализм, связанный с такими фигурами, как М.Горький, Л.Леонов, М.Шолохов, А.Толстой, проявит в XX веке удивительную жизнеспособность; реалистический тип обобщения окажется способен раздвинуть масштабы видения человека и обновить традиционную систему жанров, скорректировать систему художественных координат, используя опыт «неклассической» прозы. Однако к концу литературной эпохи от лица реализма будет представлять К.Федин, проза которого, по справедливому замечанию М.Чудаковой, стремясь наследовать великим романистам второй половины XIX века и «продемонстрировав (отдадим ей должное) понимание повествовательной традиции и верность образцам», будет «постепенно вырождаться уже под его пером в то, что стало вскоре эпопеями авторов с табличками на дверях кабинетов»¹.

«Голый год» Б.Пильняка станет одним из первых произведений большой эпической формы, подхватившим завоевания Андрея Белого, который быстро прошел путь от символизма к авангарду. Пильняк поставит своего рода художественный эксперимент, обнаруживший продуктивность орнаментализма (в частности мотивности как средства организации художественного целого), неомифологизма и гротескной образности.

Б.Пильняк пройдет через десятилетнюю полосу критической хулы, уйдет от художественного эксперимента к психологической прозе, попробует «идти в ногу» с эпохой, но в 1938 году будет расстрелян.

Евгений Замятин после февраля 1917 года поспешит в Россию из Англии, где строил первые русские ледоколы; в 1921 году он завершит свой философский роман «Мы», который станет первым «текстом-эмигрантом», появившись в 1927 году в отрывках в эмигрантском журнале «Воля России» (якобы в переводе с чешского). Полностью на русском языке

¹ Чудакова М. Писатель советского прошлого // Литературная газета. № 8 (5385). 19.2.92. С.6.

он выйдет только в 1952 году в Нью-Йорке, предварительно появившись много раньше на английском, чешском, французском. В 1931 году Замятин покинет СССР и умрет в 1937 в Париже, разделив таким образом судьбу многих своих современников, репрессированных в 1930-е годы в России.

Роман Замятина «Мы» утвердит в новой литературе право на создание условной модели действительности, используя в качестве ее основы пародийную фантастику, библейские и литературные сюжеты, ситуации и персонажи «петербургского» текста русской литературы в их травестированном варианте. Замятин создаст роман идеологический, т.е. роман, жадно воспринявший и активно переработавший идейный материал эпохи, и тем определит одну из магистральных тенденций в жанровых исканиях времени. Вместе с тем огромное место в произведении займет психологическая проблематика. «Мы» явится превосходным психологическим романом, в то же время выводящим к кругу философских проблем, связанных с антиномиями человеческого духа. На фоне традиционного линейного повествования, простоты, даже наивности любовной интриги с элементами детектива тем очевиднее будет синтез жанровых форм (утопии и любовного романа, детектива и романа идеологического, психологической драмы и пародийной фантастики, сатиры и трагедии). Подобный синтез станет основой философской и историософской прозы XX века.

Евг. Замятин пойдет в русле кардинального обновления художественной системы, заданного предреволюционной прозой, и ту же дорогу изберут М.Булгаков, А.Грин, А.Платонов, М.Пришвин, Б.Пастернак, создавая философскую и онтологическую прозу. Но с конца 1920-х годов сама возможность существования «странной», «неклассической» прозы будет поставлена под сомнение, получив окончательный приговор в дискуссии о формализме. Однако в конце литературной эпохи «Доктор Живаго» Б.Пастернака, в драматургии – пьесы Евг. Шварца, в поэзии – предзакатное творчество А.Ахматовой заявят о неиссякаемой жизнеспособности «неклассической» литературы, предварив ее второе рождение в годы оттепели. Переиздания Бабея, Зощенко, Платонова, Грина, выход из небытия «Мастера и

Маргариты» вызовут переворот в эстетическом сознании 1960-х годов и определяют художественные искания последних десятилетий XX века.

Старейшина послеоктябрьской литературы, А.Серафимович в 1922 году начнет писать «Железный поток» – героический эпос о преодолении разобщенности и рождении единой человеческой воли, одухотворенной мыслью о пересоздании мира. «Железный поток» станет знаком рождения прозы, ангажированной социалистической идеей, и будет рассматриваться в дальнейшем как классическое произведение социалистического реализма.

В произведениях А.Толстого, Евг. Замятина, Б.Пильняка, А.Серафимовича были предложены разные варианты художественной трактовки мира, впрочем, уже заявившие о себе в предреволюционные десятилетия и, как оказалось, перспективные и в новой социокультурной ситуации и обогащенные ею.

Первая половина 1920-х годов

Утверждение круга основных участников литературного движения ближайших десятилетий. Резкая идейно-эстетическая поляризация сил. Лидирующее положение повести и рассказа. Сказ и орнаментализм как знаковые стилевые тенденции периода; момент их формирования и расцвета

Первая половина 1920-х годов отмечена сменой действующих лиц на литературной сцене. В эмиграции оказываются многие представители старшего поколения писателей и философов, активно заявивших о себе в первые послереволюционные годы в жанре художественно-философской публицистики. Авансцену занимает литературная молодежь (Л.Леонов, М.Булгаков, Л.Сейфуллина, А.Малышкин, Б.Лавренев, Вс.Иванов, И.Бабель, В.Каверин, Л.Лунц, В.Катаев и др.).

Одни из взявшихся за перо писателей только начинают свое приобщение к культуре, другие по праву ощущают себя наследниками культуры XIX и начала XX века.

В книге воспоминаний о первых шагах послеоктябрьского искусства К.Федин передает

знаменательные слова А.Ремизова: «Ну, вот и являются молодые, из медвежьих углов, кто с посада, кто с городища. Я всегда говорил: погодите, придут, откуда никто и не ждет, явятся преемствовать, и с полным правом: не инкубаторные и гомункулы, а с отцом и матерью – равно и от русской революции, и от русской литературы. Я счастлив, что был прав, что вижу теперь, как вы все рождаетесь, что стою при самом начале, при родах, и что буду счастлив кого-нибудь повивать, как бабка. Счастлив, счастлив». Однако не А.Ремизову суждено было стать повивальной бабкой новой русской литературы: вскоре он расстался с Россией, но, стоя «при самом начале», зорко подметил демократический облик молодых («из медвежьих углов, кто с посада, кто с городища», «придут, откуда никто и не ждет») и точно назвал породившие их силы – «не инкубаторные и не гомункулы, а с отцом и матерью – равно и от русской революции, и от русской литературы»².

В пору творческой активности вступают также начавшие писать еще до революции Б.Пильняк, А.Неверов, А.Грин, И. Эренбург, Евг.Замятин, М.Пришвин, А.Толстой, Б.Пастернак. Рождается «новый Горький».

Происходит резкая поляризация идейно-эстетических устремлений. Крайние позиции выражают Серапионовы братья и деятели Пролеткульта.

В этот момент роман с присущим ему стремлением к созданию целостной концепции действительности, которая основывалась бы на прочтении жизненной ситуации через судьбу и характер личности, был оттеснен с позиций, традиционно принадлежащих ему в системе жанров.

Лидирующие позиции среди эпических жанров заняла повесть, внимание которой было приковано преимущественно к героико-трагическим или публичным моментам в жизни общества; во всяком случае именно повесть такого типа была в центре внимания и поддерживалась критикой, что всегда бывает немаловажно для утверждения какой-либо тенденции.

Повесть первой половины 1920-х годов представляет собой с точки зрения принципов освоения жизненного

² Федин К. Горький среди нас // Федин К. Собр.соч.: В 9 т. Т.9. М.: 1962. С.234.

материала, тематики и проблематики чрезвычайно многообразное явление. Писатели обращаются к прошлому («Мои университеты» М.Горького, «Детство Никиты» А.Толстого, «Анна Тимофеевна» К.Федина и др.) или делают попытку с помощью ретроспекций рассмотреть настоящее в исторической перспективе («Петушихинский пролом» Л.Леонова, «Виринея» Л.Сейфуллиной и др.). Но все-таки более всего их занимает настоящее. Повесть воссоздает перипетии гражданской войны («Падение Даира» А.Малышкина, «Партизанские повести» Вс.Иванова), «пролом» в жизни деревни («Петушихинский пролом» Л.Леонова, повести Л.Сейфуллиной «Перегной» и «Виринея», «Андрон Непутевый» А.Неверова), судьбы детей в революции («Правонарушители» Л.Сейфуллиной, «Ташкент – город хлебный» А.Неверова), тернистый путь интеллигента в пору революции («Конец мелкого человека» Л.Леонова, «Zoo, или Письма не о любви» В.Шкловского, его же «Сентиментальное путешествие», повествующее как о географических, так и об идейных скитаниях интеллигента в гражданскую войну); вечную драму любви в трагических обстоятельствах времени («Сорок первый» и «Звездный цвет» Б.Лавренева), детское восприятие мира, структуру сознания («Котик Летаев» Андрея Белого), вхождение ребенка в мир («Детство Люверс» Б.Пастернака), трагикомические аспекты вторжения в естественное течение жизни (повести М.Булгакова, В.Каверина, Л.Лунца). Другими словами, прозаики располагают огромным материалом – разнообразным и ярким.

Рассматривая многослойный организм русской жизни, разные классы и прослойки, возрасты и поколения в отношении к революционному разлому и к вечной проблематике бытия (жизнь, смерть, любовь, детство), авторы повестей обнаруживают тяготение к сказу и сказовому повествованию, к орнаментализму, к гротеску. Интегрируя в себе общие стилевые процессы, повесть тем не менее свидетельствует о процессах резкого размежевания в писательской среде.

С точки зрения принципов художественного обобщения прозаики тяготеют как к созданию обобщенной или условной картины действительности, так и к аналитическому

воссозданию жизни, подчас приобретающему черты бытописания. Первая половина 1920-х годов отмечена появлением разных жанровых разновидностей повести: героической, героико-драматической, бытовой, психологической, гротескной.

Героико-революционная повесть. К созданию обобщенной картины мира тяготеют прежде всего авторы, воссоздавшие ситуацию гражданской войны. Героическая повесть представлена в начале 1920-х годов двумя такими яркими явлениями, как «**Падение Даира**» (1921–1923) **А.Малышкина** и «**Партизанские повести**» (1921–1922) **Вс.Иванова**, «**Железный поток**» **А.Серафимовча**, а также повестями **Б.Лавренева** («**Ветер**», 1924, «**Сорок первый**», 1924).

Пафос единения людей, связанных общим стремлением к преобразению действительности, и выход вчерашнего «частного» человека в сферу исторической жизни превратились в стимулы возрождения героического искусства, с характерной для него потребностью «объять все, открыть законы сцепления природы и общества, мира и человека»³. Преодолев традиционную камерную замкнутость, героическая повесть вышла на пространства истории, превратилась в масштабное повествование, претендующее на воссоздание центральной коллизии эпохи, обратилась к изображению людских потоков, столкнувшихся в непримиримой схватке, к воссозданию «мнения народного», исследованию облика и судьбы революционной народной массы. В относительно небольшой форме прозаики стремились воссоздать огромный масштаб событий и необычности отношений человека и истории. Под давлением жизненного материала значительно раздвинулись жанровые рамки классической русской повести с ее однолинейностью, неторопливостью повествования, с ее камерностью.

Традиционного героя героическая повесть заменила необычным образом – образом «множеств». Растворение личности в массовом потоке компенсировалось лирическим планом, который служил прямому выражению авторского «я»

³ Пискунов В.М. Советский роман-эпопея, жанр и его эволюция. С.368.

и вносил в повествование особую экспрессивность, выражавшую романтическую настроенность автора.

У А.Малышкина и Вс.Иванова сталкиваемся с общим стремлением к изображению людских потоков, которые сошлись в непримиримой схватке, с воссозданием «мнения народного», облика и судьбы революционной народной массы.

Чем ближе повесть этого типа к реалиям времени, чем активнее вводит в текст как бы «сырые» явления (документы, голоса действительности), чем охотнее пользуется хроникальным типом сюжета, тем сильнее в ней тяготение к условности, символизации, художественному заострению и преувеличению. Характерна в этом отношении повесть Вс.Иванова.

В первом номере первого толстого советского литературно-художественного журнала «Красная новь» появляются «**Партизаны**» (1921 г.). Спустя полгода там же – «**Бронепоезд 14-69**» (1922). Затем отдельным изданием – «**Цветные ветра**» (1922). Несмотря на самостоятельность каждого из этих произведений, критика воспринимала их как «главы одной эпопеи», как фрагменты из истории гражданской войны в Сибири. В 1923 г. Вс. Иванов объединил повести в книге «Сопки. Партизанские повести». В истории советской литературы за циклом закрепилось название «Партизанские повести»⁴.

В основе «Партизанских повестей» лежат реальные факты гражданской войны в Сибири: возникновение партизанских отрядов, уход мужиков в «чернь» («Партизаны»), захват партизанами бронепоезда («Бронепоезд 14-69»), крестьянское восстание на Алтае в период колчаковской оккупации («Цветные ветра»). Повествование носит хроникальный характер. Воспроизведение на страницах повестей подробностей примитивного быта, а также введение потока народной речи, отступающей от книжно-литературных норм, ориентированность повествования на просторечье,

⁴ Об истории создания цикла, первых публикаций повестей, разных редакциях повести «Бронепоезд 14-69», проблеме канонического текста повести см.: Краснощекова Е. Первенец советского искусства прозы.//

В кн.: Рожденные Октябрем. М.: Книга. 1979. С.71–94.

диалектизмы, формы народной этимологии, разговорный синтаксис создают впечатление натурализма. Языковая реальность входила в текст эстетически непреодоленной, создавалось впечатление, что дистанция между материалом действительности и текстом отсутствует. Вс.Иванова упрекали в натурализме. Такие упреки отвергал А.Воронский: «Утверждают, что Вс.Иванов – бытовик. Конечно, он пишет о том, что было недавно. Но очень ошибется тот, кто примет за чистый быт то, что дано писателем в его повестях и рассказах»⁵. Критик полагал, что произведения Вс.Иванова представляют собой широкие обобщения, а стремление писателя к сгущению, заострению, преувеличению реалий действительности усиливается от повести к повести.

По словам В.Каверина, Вс.Иванова «интересовала та неожиданная, явившаяся как бы произвольной, фантастическая сторона революции и гражданской войны»⁶. «Фантастическое» в «Партизанских повестях» – это тяготение к выбору необычных, эстетически выразительных ситуаций (захват плохо вооруженным партизанским отрядом бронепоезда, «распропагандирование» американца и т.д., вавилонское смешение языков и народов, втянутых в ожесточенную борьбу (среди действующих лиц оказываются и русские крестьяне, и немцы-колонисты, и киргизы, и пленный солдат американец, и китаец Син-Бин-У), это акцентирование праздничной публичности всех форм жизни, сближенности действующих лиц как с миром природы, земледельческого быта, так и с миром истории, миром идей и возникающие на этой почве фантастические и комические противоречия.

Главное лицо в повестях Вс.Иванова – тысячные толпы вооруженных мужиков, сбитых воедино властным требованием земли, мира, справедливости.

В появлении образа массы критика некогда видела признак неопытности молодых революционных художников. Но осмысление исторического своеобразия литературы первой

⁵ Воронский А. Всеволод Иванов // Воронский А. Литературно-критические статьи. М.: 1963. С.149.

⁶ Каверин В. Портреты. Письма о литературе. Воспоминания. М.: Советский писатель, 1965. С.100.

половины двадцатых годов сломало многие предубеждения, складывавшиеся десятилетиями. Сегодня образ массы воспринимается как факт небывалый в истории реализма, как открытие революционной прозы, вызванное к жизни стремлением запечатлеть момент рождения новой человеческой общности.

Масса Вс.Иванова включает галерею разнообразных персонажей. Но писатель стремится не столько к индивидуализации коллективного портрета, сколько к выбору моментов, когда общие интересы сбивают единицы во множества, что делает их порыв неодолимым, сообщает им колоссальную творческую энергию.

Некогда критика предъявляла Вс.Иванову, как и некоторым другим его современникам (Л.Сейфуллиной, Артему Веселому, Б.Лавреневу и др.), упрек в «поэтизации стихийности» и противопоставляла их творчеству книги Д.Фурманова, А.Серафимовича, А.Фадеева, у которых в фокусе изображения оказалась деятельность коммунистических вожakov и проблема сознательного участия в революции⁷. Действительно, авторы первых повестей о революции и гражданской войне отразили в своих произведениях разлив самодеятельной народной жизни. Поэтизируя стихийное революционное движение, молодые революционные художники выражали свое представление о народном характере революции, об исторической закономерности и глубинности октябрьских процессов.

Создавая картину повстанческого движения, автор не обходит жестоких, ледящих душу подробностей партизанского быта или сцен, свидетельствующих об «идиотизме» деревенского существования. Но трагедии смерти и косности бездуховного существования в художественном мире Вс.Иванова противостоит праздник преображения. Его знаком становится прежде всего обогащающаяся от повести к повести гамма ярких и звучных красок, острых и пряных запахов. Они подчеркивают первозданную прелесть пажитей,

⁷ См.: Перцов В. Личность и новая дисциплина // Перцов В. Писатель и новая действительность. М.: Советский писатель, 1961.

трав, лесов и гор, отвоеванных партизанами во имя новой жизни.

В создании атмосферы праздника немалую роль играет также лирическое начало. Оно отсутствовало в «Партизанах» и выплеснулось лирическим монологом в «Бронепоезде», а в «Цветных ветрах» стало постоянным сопровождением эпического сюжета. Принимая трагическую неизбежность того противоречивого состояния мира, которое возникает в момент его преобразования, повествователь напоминает о красоте, о радости, о любви, о правде, во имя которой идет сражение, слагает радостный гимн во славу весеннего обновления земли, во славу человека, вступившего в сферу большой исторической жизни и черпающего силы в своей сращенности с земледельческим бытом, с природой. Но писатель отмечает и такие стороны народного героя, как его анархизм, неразвитость сознания, смутность чувствований, собственнические инстинкты, неустойчивость социальных реакций; подчеркивает внутреннее противостояние «городских» и «земляных» людей. Разные начала существуют в характере полярно, находятся в состоянии неустойчивого равновесия. Поэтому идея праздничного обновления мира, звучащая в лирических отступлениях, приобретает свое сложное и объемное содержание только благодаря сопряжению сцен, изображающих прямое участие народных масс в историческом действии со сценами митингов и диалогов, где народный герой дан в процессе его приобщения к миру идей, в его стремлении к истине, в духовных сомнениях и томлениях, в мечтах о счастье, о справедливости, о возможности высоких человеческих отношений.

В связи с актуализацией традиций героического искусства возникла необходимость искать дополнительные способы введения в произведение личностного начала, искать новые формы «присутствия» личности в произведении. Одной из таких форм стала лиризация повествования. Система тропов, которая сопрягает бытовую, природный и исторический планы, служит знаком присутствия автора. Чередование сцен, эпизодов, кадров сопровождается движением авторской мысли, которое и обеспечивает художественную целостность

произведения. Повесть такого типа синтезирует родовые начала эпики и лирики.

Опыт героической повести начала 1920-х годов не прошел бесследно для дальнейшего развития прозы. Под воздействием традиций героического искусства произошло «укрупнение» масштабов трактовки личности и «укрупнение» представлений о «типических обстоятельствах» ее бытия и сферах ее деятельности. «Укрупнение» дало о себе знать или известным пренебрежением к проявлению личности в обычных для романа взаимоотношениях – любовных, семейных, дружеских, – или потребностью во что бы то ни стало впрямую соотнести интимные связи со связями, действующими в большом мире, – классовыми, социальными, производственными.

«Укрупнение» выразилось также в потребности использовать при изображении личности и ее судьбы широкие пространственные и временные координаты за счет экстенсификации художественного пространства. Под давлением героической жанровой тенденции изменилось и представление об иерархии уровней в структуре характера: на первый план выдвинулись волевые, рациональные начала.

Своего рода возрождение традиций героического искусства в начале 1920-х годов не осталось единственной вспышкой в истории советской литературы. В условиях, которые сложились на рубеже 1920–1930-х годов, а также в эпоху Отечественной войны, на первый план, если говорить о системе жанров, вновь вышли произведения, где доминировало героическое жанровое содержание. При этом эстетические права личности вновь оказались «ущемленными». Предметом обсуждения в критике вновь стала проблема соотношения «частных» коллизий и социальных конфликтов, жизни в ее прямых гражданских проявлениях и жизни в ее повседневном течении.

Интерес к теме революции и связанной с ней проблематике пройдет через всю историю русской литературы XX века, будет вызывать к себе интерес на каждом новом этапе развития искусства. Возникнет пласт произведений, разрабатывающих историко-революционную тему. Среди них такие известные вещи, как «Железный поток»

А.Серафимовича, «Разгром» А.Фадеева, «Хождение по мукам» А.Толстого, «Тихий Дон» М.Шолохова, «Жестокость» и «Испытательный срок» П.Нилина, «Соленая падь» и «Комиссия» С.Зальгина, «Старик» Ю.Трифорова.

Героико-революционная повесть послужит одним из предыстопков прозы социалистического реализма.

Гротескная повесть. Тенденция к созданию обобщенной картины мира не только захватывает сферу конкретно-исторического изображения революционной действительности, но и становится почвой создания художественного условного мира. (Таковы «московские повести» М.Булгакова, «Исходящая № 37» Л.Лунца, малая проза В.Каверина, В.Катаева.) Об этих произведениях речь пойдет дальше. Но уже сейчас надо сказать, что эти произведения, в отличие от героической повести, дали ироническую трактовку акту преобразования мира.

Вместе с тем и героико-революционная, и «гротескная» повесть передали универсальный масштаб событий, подчеркнули присущие им драматические противоречия.

Другая тенденция, которая отвечала потребности в аналитическом исследовании новой действительности и была связана с обращением к повседневности в многообразии ее проявлений, но вместе с тем проявляла интерес к отображению конкретных человеческих судеб, к постижению сознания и психологии конкретного человека, представлена **бытовой повестью** («Андрон Непутевый», «Ташкент – город хлебный» (1923) А.Неверова, «Перегной» (1922) и «Виринея» (1924) Л.Сейфуллиной, «Неделя» (1921) Ю.Лебединского), повестью **социально-психологической** (М.Горький, А.Толстой) и **психологической** (Б.Пастернак, А.Белый).

Бытовая повесть. Пути А.Неверова и Л.Сейфуллиной типичны для писателей из народа. Их называли «бытовиками». В понятиях «революционный быт», «новый быт» отразилось представление о глубоких, острых конфликтах, присущих сдвинутой с привычных мест, перестраивающейся жизни. Передать этот «сдвиг» означало максимально приблизиться к самой действительности, открыть шлюзы потоку реалий, отодвинуть обобщение на второй план.

Александр Неверов (псевдоним Александра Сергеевича Скобелева, 1886–1923) родился в селе Новиковка Самарской губернии, детство провел в деревне, рано приобщился к крестьянскому труду. После окончания церковно-приходской школы попадает сначала «мальчиком» в Самарскую типографию, потом в галантерейную лавку в селе Старая Майна и в мануфактурный магазин в посаде Мелекес. В шестнадцать лет на свой страх и риск отправляется пешком за сорок верст в село Озерки Ставропольского уезда и поступает во второклассную учительскую школу. После ее окончания получает звание учителя грамоты и вплоть до мобилизации в 1915 году работает в глухих деревнях Самарской губернии. Демобилизовавшись летом 1917 года, снова учительствует в деревне. Только в 1918 г. перебирается в Самару, а в 1922 г. – в Москву и всецело отдается литературному труду. Печататься начал в 1906 году.

Самоучкой Неверов пробивается к знаниям, приносит в литературу новый жизненный опыт, новый источник «питания» – устно-поэтическую народную традицию. Но жизнь в глухих местах, отсутствие систематического глубокого образования и художественной среды, ориентация главным образом на творчество писателей со сходным жизненным опытом, в особенности на традицию второстепенных народнических писателей, определяют известную узость эстетических и философско-этических исканий в дореволюционном творчестве Неверова, чрезмерное внимание к быту, неяркость характеров, сюжетную неорганизованность его прозы, отсутствие в ней артистизма.

Первые годы революции вносят изменения в отношении писателя к литературе, к собственному творчеству, заставляют его пересмотреть прежние представления о действительности и о задачах художника. Однако наиболее значительные произведения созданы А.Неверовым после революции: рассказ «**Марья-большевичка**» (1921), повести «**Андрон Непутевый**» (1923), «**Ташкент – город хлебный**» (1923). Смерть прервала работу писателя над последней главой романа «**Гуси-лебеди**».

«Неверов был талантлив, – писал А.М.Горький, – но он не успел развить и культивировать свой талант»⁸. Однако уже то, что А.Неверов успел создать в послеоктябрьские годы, свидетельствует о новых возможностях писателя.

Послеоктябрьские произведения А.Неверова посвящены судьбе русского крестьянства на переломе истории. «Наша революция, – писал А.К.Воронский, – рабочая. Но произошла она в стране, где огромное большинство населения сермяжное... В ее рабочем лике явственно проглядывают черты крестьянского обличия...»⁹. О революции в ее крестьянском обличье и писал А.Неверов. Книги его пользовались в первые десятилетия советской власти огромной популярностью. По тиражам изданий писатель занимал второе место в стране после Демьяна Бедного.

Неверову удалось запечатлеть типичные коллизии первых послеоктябрьских лет: возвращение в деревню солдат, прошедших путями войны и революции и одушевленных мыслью о новом, справедливом устройстве жизни; первые преобразования в деревне, бунтарские выступления приверженцев старого («Андрон Непутевый»), появление в деревне женщин, отвергающих традиционные устои мира («Марья-большевичка»); испытания, которые выпали на долю русского народа («Ташкент – город хлебный»). Но А.Неверова интересуют не только сами по себе новые ситуации народной жизни, но также их влияние на сознание русского крестьянства, духовная жизнь деревни в переломную эпоху. Удачной попыткой покинуть стан бытописателей стала повесть «Андрон Непутевый». В центре ее судьба демобилизованного красноармейца, получившего от своих односельчан прозвище «Непутевый» за то, что попытался повести их новыми путями.

Развитие темы осуществляется на основе сказового повествования с характерными для него инверсией, крестьянским просторечьем и дефектными словами («капказ», «коммуния», «сумнительно», «леригия»), а также

⁸ Цит. по кн.: Овчаренко А. От Горького до Шукшина. М.: Современник, 1982. С.62.

⁹ Воронский А.К. Демьян Бедный // Воронский А.К. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1962. С.318–319.

остранивающей передачей современных слов и деталей (так, буденовка Андрона – «шапка пальцем кверху, на шапке звезда. Пять концов»). Сказовое повествование усложняется включением множества точек зрения на происходящее, в том числе и на главного героя (восприятие консервативно настроенной части деревни, тех, кто решительно встал на сторону нового, самого Андрона, его близких, его врагов и т.д.).

Благодаря такому освещению Андрон Непутевый предстает как человек своего времени и своей среды (немного наивный, недостаточно образованный) и вместе с тем как фигура героическая, как человек, живущий ради мира, стремящийся принести счастье односельчанам и вынужденный идти против своих же кровных братьев, быть беспощадным к ним.

Сюжетное возвышение персонажа (его самоотречение во имя счастья «родного уголка») усиливается причудливым сочетанием сказового повествования с элементами былинного эпоса, что выводит повесть из плена бытописания и позволяет писателю создать героико-трагический образ.

В основу повести «Ташкент – город хлебный» легли драматические события 1921 года, когда к хозяйственной разрухе, явившейся следствием первой мировой войны и войны гражданской, прибавилась страшная засуха в Поволжье. Движимые голодом люди хлынули к востоку, надеясь найти спасение на плодородных землях Средней Азии. Добывать хлеб для своей семьи отправился и А.Неверов. Своими глазами он видел то, с чем сталкивается в повести его двенадцатилетний герой Мишка Додонов. Автор проводит его через мучительные ситуации голодного года, сталкивает с непосильными для ребенка испытаниями и с человеческой щедростью тех, с кем отныне связывается в сознании героя представление о новом государстве, о новой власти. Повесть строится как ряд сменяющих друг друга картин, эпизодов, а также диалогов и полилогов.

Воронский, для которого А.Неверов был «деревенским бытовиком с большим уклоном к натурализму»¹⁰, увидел в новой повести, особенно во второй части, где рассказывается о том, как Мишка один бредет в степях к далекой степной станции, тяготение к универсальному обобщению, стремление к созданию символической картины. «Вот она, новая Америка, дорога незабываемых, самых фантастических приключений, путь новых Следопытов, Зверобоев и Эль-Солей, перед чем меркнут самые поразительные фантазмы любого романиста! И не так ли шествует новая Русь Советов в поисках «града взыскующего», нового Ташкента, страны, где не будет страды людской и прежде всего детской?..»¹¹

Так в недрах бытовой повести обозначилась возможность преодоления натуралистических тенденций, стремление к художественному обобщению универсального типа.

Матерью **Лидии Николаевны Сейфуллиной** (1889–1964) была русская крестьянка, отцом – татарин, который попал на воспитание к растившему его священнику, окончил Казанскую учительскую, потом Оренбургскую духовную семинарию, был священником, учителем. Л.Сейфуллина окончила епархиальное училище, в Омской гимназии – седьмой класс. Учительствовала в городе и деревне, пробовала себя на сцене, работала библиотечаршей. В 1917–1919 годах вела общественную работу в Челябинске, опубликовала здесь первые очерки, статьи и рассказы. После окончания Высших педагогических курсов в Москве была направлена в Новосибирск (тогда – Новониколаевск), работала в Сибгиздате, принимала участие в организации журнала «Сибирские огни». Для первого номера журнала, вышедшего в начале 1922 года, дала повесть «Четыре главы», где рассказала о судьбе женщины из народа, потерявшей было свою среду, утратившей свои «корни» и снова их обретающей. В повести «Правонарушители» (1922) писательница обратилась к теме детства, к быту малолетних правонарушителей, к судьбе

¹⁰ Воронский А.К. Прозаики и поэты «Кузнецы» // Воронский А.К. Литературно-критические статьи. М.: 1963. С.229.

¹¹ Там же. С.231.

поколения, начавшего жизнь в сложных условиях двух войн, разрухи, голода.

Л.Сейфуллина вместе с Вс.Ивановым открыла читателю совершенно новую для него страну, простирающуюся от Урала до Саянских хребтов. Но вместо экзотической сибирской деревни Вс.Иванова Л.Сейфуллина дала деревню в ее обычной бытовой конкретности, тем сильнее подчеркнув подвижность границ между историей и бытом революционной эпохи.

Изданная в Новониколаевске повесть «Перегной» (1922) разошлась мгновенно, стала известна в Москве и Ленинграде: «...на книгу Л.Сейфуллиной «Перегной» записывались в очередь. Сейфуллину читали, Сейфуллину проходили в школе», – вспоминал Иракий Андронников.

Один из главных персонажей повести крестьянский вожак Софрон предстает как человек, жаждущий правды и справедливости, жаждущий высокой любви, но вместе с тем полный темной трагической страсти.

Деревенская учительница становится для Софрона воплощением красоты, праздника, чистоты. Столкнувшись с обманом, открыв доступность чистенькой барышни, перед которой преклонялся, Софрон мстит жестоко, бесчеловечно, чудовищно за свои поруганные ожидания, видит в поведении учительницы вековую хитрость «чистеньких» господ.

«Черная злоба» толкает к насилию над учительницей. Эхом отдается крушение иллюзий в сцене убийства доктора с женой, заподозренных в том, что они с помощью громоотвода поддерживают отношения с казаками.

Восприятие творчества Л.Сейфуллиной было далеко не однозначным. В адрес писательницы раздавались упреки в очернительстве деревни. Отвергая такого рода упреки, Л.Рейснер в статье «Против литературного бандитизма» с иронией писала: «У Сейфуллиной, видите ли, деревня изображена недостаточно просвещенной, трезвой, культурной и хорошенькой. Гражданская война у нее не причесана и не умыта, а так, как в восемнадцатом году, в растерзанном виде, с кровью, размазанной по лицу. Фи, какие ужасы!.. Бабы кого-то там головой засунули в снег, мужики напились и набезобразничали. Разве это деревня, разве это революция, разве так умирают порядочные, настоящие, правоверные,

чистенькие и аккуратные герои? Зачем искаженные лица, крики, стоны, жестокость? Убрать, посыпать песочком, притушить, припудрить!» Защищая Л.Сейфуллину и И.Бабеля от «литературного бандитизма», Л.Рейснер защищала право писателей заглянуть «в раскаленную топку, где в пламени ворочались побежденные классы, победитель душил побежденного и целые пласты старой, родной им культуры превращались в пепел»¹².

Наибольшая удача Л.Сейфуллиной – ее повесть **«Виринея»** (1924), создав которую писательница сделала шаг от нравоописания к анализу характера, к исследованию человеческой судьбы. По словам А.Воронского, Л.Сейфуллина открыла там, где, казалось, не было ничего, кроме сплошного быта, богатую и сложную жизнь, создала объемный психологический портрет героини: Виринея предстает перед читателем и в ситуации бунта против судьбы, и в размышлениях о жизни и смерти, и в отношении к любви, к материнству, и в суждениях о законах мироустройства, и в тоске о полноте жизни, и в момент обретения счастья.

Повесть дает представление о судьбе деревенской женщины в широкой временной перспективе: действие ее начинается еще до империалистической войны. Виринея, сибирячка, киржачка, невенчанная жена слабосильного Васьки, томится от избытка сил, не находящих выхода. Она обладает мужеством выбиться из привычной колеи, пойти наперекор предрассудкам и традициям. Но ее душа, сорвавшись с якорей, несетя по бурному житейскому морю и может сгинуть в нем, не оставив иного следа, кроме скандальной славы. Путь Магары – убедительная параллель буйству Виринеи и его возможному исходу. Однако встретив на своем пути вернувшегося с фронта большевика Павла, она обретает себя.

По словам А.К.Воронского, Сейфуллина «сумела посмотреть на деревню глазами деревенской простонародной женщины, как сестра, как дочь Софронов, повествуя о них «не как опытная, знающая деревню наблюдательница со стороны,

¹² Рейснер Л. Избранное. М.: 1965. С.505–506, 507.

извне, а как человек, в жилах которого течет кровь тех же Артамонов»¹³.

Такое впечатление во многом создается тем, что повествование в повести Л.Сейфуллиной ведется от лица неперсонифицированного рассказчика, который причастен крестьянскому миру, а порой переключается на точку зрения персонажа. Этот прием позволяет свободно вводить лексику крестьянской среды, причеты, пословицы, поговорки, разговорный синтаксис, инверсию. Но подлинная крестьянская речь с ее диалектизмами, натуралистическими деталями, фонетическими искажениями воспроизводится в повести чрезмерно скрупулезно. К тому же замкнутость повествовательной позиции на точке зрения крестьянской среды ограничивает в известной степени возможность включить происходящее в деревне в контекст многосложного жизненного процесса.

Творческая судьба Л.Сейфуллиной сложилась драматически. Она быстро исчерпала свою тему, осталась в плену своей поэтики.

Художественный успех бытовой повести связан во многом с погружением в стихию народной речи.

Сказ и сказовые формы повествования явились формой внимания к «чужому» слову, «чужому» сознанию. Выйдя «на улицу», столкнувшись с «вавилонским столпотворением» речевых стилей, проза не могла пройти мимо возможности вобрать в себя языковую стихию, запечатлеть «переселение» и «смещение» языков: языка лозунга, военного приказа, народного митинга, просторечья разбушевавшейся народной стихии, высокой романтической народной песни и классического романса, молитвы и революционной частушки¹⁴.

Давление «чужого» слова на авторское повествование, стремление дать герою возможность выразить себя могли приводить и приводили к полному «замещению» авторской речи «чужим» словом, к появлению сказа. С помощью сказа

¹³ Воронский А. Литературно-критические статьи. М.: 1963. С.305.

¹⁴ О сказе см.: Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

доминанта художественного видения перемещалась в сознание героя, при этом сказ мог выступить в качестве жанрообразующего фактора. Так появляется сказовая новелла: «Марья-большевичка» А.Неверова, «Соль», «Письмо» и другие сказовые новеллы И.Бабеля, рассказы М.Зощенко, «Рассказ о необыкновенном» М.Горького, «Председатель реввоенсовета республики», «О Колчаке, крапиве и прочем» и «Шибалково семя» М.Шолохова, «Филькина карьера» Артема Веселого и др.

«Чужое» слово выступает как способ создать речевой образ рассказчика и передать своеобразный тип мировидения, показать сдвиг разных языковых систем, их причудливое сопряжение.

Некогда, писал М.Бахтин, «безграмотный крестьянин, за тридевять земель от всякого центра, наивно погруженный в еще незыблемый для него неподвижный быт, жил в нескольких языковых системах: богу он молился на одном языке (церковнославянском), песни пел на другом, в семейном быту говорил на третьем, а начиная диктовать грамотею прошение в волость, пытался заговорить и на четвертом (официально-грамотном, «бумажном»)». Но эти языки не были диалогически соотнесены в языковом сознании крестьянина; он переходил из одного в другой бездумно, автоматически: каждый был бесспорен на своем месте, и место каждого бесспорно. Он еще не умел взглянуть на один язык (и соответственный ему словесный мир) глазами другого языка (на язык быта и бытовой мир языком молитвы либо песни, или наоборот).

Как только начиналось критическое взаимоосвещение языков в сознании нашего крестьянина, как только оказывалось, что они не только разные языки, но и разноречивые, что неразрывно связанные с этими языками идеологические системы и подходы к миру противоречат друг другу, а вовсе не мирно покоятся рядом друг с другом, – бесспорность и предопределенность этих языков кончалась и начиналась активная избирающая ориентация среди их.

Язык и мир молитвы, язык и мир песни, язык и мир труда и быта, специфический язык и мир волостного управления, новый язык и мир приехавшего на побывку

городского рабочего – все эти языки и миры рано или поздно выходили из состояния спокойного и мертвого равновесия и раскрывали свою разноречивость»¹⁵.

Сказ первой половины 1920-х годов и запечатлел тот момент, когда языки начали соотноситься друг с другом, вступили друг с другом в сложные взаимоотношения, когда в круг старых «языков» вошли новые. Сборники ленинградских историков и этнографов отметили сплошной частокол новых слов в языке деревни: волсовет, совхоз, продналог, комсомол, центросоюз, главрыба¹⁶. Втянутый в революционный поток, «частный» человек «освоил» обороты газетного и митингового языка, парадоксально сочетав их с каждодневным просторечьем.

Возможности сказа таковы, что позволяют не только дать голос героя из массы, но и выразить авторское представление о характере рассказчика и о том событии, о котором повествует рассказчик. Дистанцию между ним и автором устанавливает уже ненормативность речи рассказчика, которую автор, пользуясь чужим словом, сознательно утрирует. Диалектизмы, просторечье, жаргонизмы, особый синтаксис воспринимаются на фоне книжно-литературной речи. Сказовое повествование выдвигается в особый по отношению к литературному ряд также необычной техникой сцепления предложений и эпизодов, ассоциативными отклонениями от основной линии рассказа, т.е. имитацией речи, рождающейся в данный момент и обращенной к собеседнику. Не менее существенный момент – возможность несовпадения между точкой зрения рассказчика и объективной значимостью события, о котором он повествует.

Масштабы деформации картины мира, создаваемой с помощью чужого слова, в каждом конкретном случае определяются тем, насколько рассказчик социально и психологически близок автору (или удален от него). Так возникают однонаправленное двухголосое слово или разнонаправленное двухголосое слово: «...в одном случае

¹⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, М.: 1975. С.108–109.

¹⁶ Революция в деревне. Ч.1. М.;Л.: 1925; Старый и новый быт. Л.: 1924.

слово рассказчика непосредственно направлено на предмет и не подвергается явной экспрессивной переоценке. В другом случае оценки автора и рассказчика лежат в разных плоскостях, не совпадают. Это несовпадение всегда дает иронический эффект. Слово рассказчика смещает контуры объективного мира так, что истинный смысл рассказываемого как бы не попадает в фокус, не дан непосредственно в рассказе, но угадывается за ним. Лицо автора скрыто, и отношение автора к рассказчику вырастает из того, что и как рассказывает о себе он сам»¹⁷.

Для сказа 1920-х годов характерна гиперболизация комического начала, за которым может скрываться трагическое содержание, недоступное рассказчику (М.Зощенко, И.Бабель).

Реже в этот период используется фольклорный сказ (Л.Леонов «Бурьга»). Интересно сказовое повествование на фольклорной основе (С.Клычков «Чертухинский балакирь»).

Уже в прозе первой половины 1920-х годов сказ как способ раскрытия народного характера сочетается с иными типами повествования. В частности, у Шолохова сказовая новелла, включаясь в цикл «Донские рассказы», дополняется, корректируется и словом других рассказчиков, и словом автора. Аналогичная ситуация – в цикле Бабеля «Конармия».

Широко распространяется **сказовое повествование** – один из вариантов авторского повествования, но отклоняющееся от повествовательной нормы и отражающее словоупотребление изображаемой среды. Сказовое повествование роднит со сказом инверсированный порядок слов, в первую очередь препозиция сказуемого.

Нарушение традиционных речевых границ в повести первой половины 1920-х годов имело свои издержки. Но если оценивать процессы, происходившие в повествовательной манере с позиций дальнейшего развития литературы, очевидно, что в этот момент было много сделано для появления авторской речи, фундаментом которой стала речь народа. В литературе XIX века народная речь выступала «как специфическая, локальная сфера и чаще всего только как

¹⁷ Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М.: 1971. С.101.

средство изображения бытия и сознания крестьян или городского люда, а не как форма художественного воплощения жизни в ее целостности. Между тем в творчестве Горького, Есенина, Неверова, Зощенко, Шолохова, Платонова, Твардовского и других их современников речь народа становится основой, почвой художественной речи вообще... фундаментом не только для изображения диалогов людей из народа и их характеристик (в несобственно-прямых оборотах и т.д.), но и для всех форм авторской речи»¹⁸.

В 1930–1940-е годы процесс стабилизации языка был усилен директивными командами сверху. С удовлетворением встретили этот процесс представители литературной ориентации в построении художественной речи. Характерно суждение В.Каверина. «Талантливые беллетристы, – писал он, – считавшие еще так недавно шедевром выразительности такие фразы как «пóтом ржавым и душным преет пожня, пухнет отвалный колос и бую послушен мечет, высевая по нашему суглинку и плитняку, по каменистой нашей земле ветреные зерна», мучительно ищут теперь другие стилистические средства, справедливо считая пустой риторикой все эти рутинные эпитеты и всамделишные деревенские слова, взятые напрокат из словаря Даля»¹⁹. Очевидно, собственная позиция не позволила Каверину оценить, что вторжение официальной критики в литературный процесс чревато реальной угрозой закрыть путь во «внутреннее пространство» народного сознания, что и произошло в 1940–1950 годах, когда в литературе воцарилось нейтральное повествование.

Характеристика бытовой повести была бы неполна вне обращения к «Неделе» (1921) Ю.Либединского, повестям А.Аросева «Страда» (1921) и «Недавние дни» (1921), «Шоколаду» (1922) А.Тарасова-Родионова – повестям, где авансцену заняли герои пролетарского авангарда и был изображен так называемый партийный быт. Об этих произведениях речь пойдет во второй главе.

¹⁸ Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. Т.2. М.: Наука, 1971. С.195.

¹⁹ Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде. 1930. С.72.

Середина 1920 – начало 1930-х годов

Соцветие творческих сил; сосуществование и взаимодействие разных эстетических тенденций. Кульминация эстетической активности наследников «художественной революции». Укрепление позиций художников-реалистов. Формирование новой эстетической системы, ориентированной на мифологизацию действительности в целях воспитания масс. Время утверждения романа и его разных жанровых разновидностей.

Середина 1920 – начало 1930-х годов – время наибольшей творческой активности самых значительных, ярких представителей литературной эпохи. Это плодотворный момент в творчестве А.Белого, А.Толстого, М.Пришвина, А.Платонова, С.Клычкова, К.Федина, Л.Леонова, М.Зощенко, М.Горького, А.Малышкина, Ю.Олеши. В эти годы создает свой первый и начинает последний роман М.Булгаков, активно работает А.Грин.

Середина 1920 – начало 1930-х годов – время расцвета «неклассической» прозы с присущим ей универсальным типом обобщения, неомифологизмом, орнаментальностью, фантастикой и гротеском.

На фоне расцвета «неклассической» прозы отвоевывает свои позиции реалистическое направление. В русле взаимодействия модернистских и классических тенденций рождается «новый» Горький, появляются произведения К.Федина («Города и годы»), Л.Леонова («Вор»), Ю.Олеши («Зависть»), А.Малышкина («Севастополь»).

В атмосфере сосуществования многообразных эстетических устремлений происходит формирование новой эстетической системы, связавшей свою судьбу с социалистической идеей («Разгром» А.Фадеева, «Как закалялась сталь» Н.Островского).

В первой половине 1920-х годов, как уже говорилось выше, лидирующим жанром была повесть – героическая и бытовая. Ее особое положение и особая структура были, с

одной стороны, знаком возрождения традиций героического искусства и возникающей на этой основе героической жанровой тенденции, связанной с изображением общества в аспекте его становления, с другой стороны определялись интересом к «физиологии» общества, к процессу создания нового социального организма. Роман с его традиционным интересом к судьбе личности, ее самосознанию, ее идейно-нравственной позиции был оттеснен на второй план. Но исподволь назревала иная тенденция. Она была настолько очевидна, что современники обратили на нее внимание еще до фронтального «наступления» романа. «У нас, – писал известный критик этого периода Иван Лежнев, издатель журнала «Россия», где в 1925 году началась публикация романа «Белая гвардия», – у нас еще, правда, не перестают по инерции ворковать: «психологизм отжил свой век; роман – устаревшая форма», но из тучного чернозема, сквозь бурьян модничающего формализма уже пробивается к свету роман... Мы на всех парах идем к роману...» Определяя значение, смысл этой тенденции, критик утверждал: «Переход к роману в наших условиях знаменует вот что: «человек, его судьба, его внутренняя жизнь, его коллизии и драмы опять узакониваются в своих правах»²⁰.

В середине 1920-х годов роман был вновь востребован и обнаружил неисчерпаемость присущих ему возможностей, обрел доминирующее положение и сохранял его на протяжении десятилетия, когда были созданы такие шедевры романного искусства в его преображенном виде, как «Белая гвардия» (1925) М.Булгакова, лучшие романы К.Федина («Города и годы», 1924) и Л.Леонова («Вор», 1927), «Зависть» (1927) Ю.Олеши, романы А.Грина, «Дело Артамоновых» (1925) М.Горького, «Чертухинский балакирь» (1926) С.Клычкова, «Чевенгур» (1929) А.Платонова, «Севастополь» (1931) А.Мальшккина, маленькие романы К.Вагинова («Козлиная песнь», 1927; «Труды и дни Свистонова», 1929), О.Мандельштама («Шум времени», 1925; «Египетская марка», 1927); появились значительные произведения мемуарной и автобиографической

²⁰ Лежнев И. О романе и о Всеобуче. // Россия. 1923. № 7. С.10.

прозы; «**Кашеева цепь**» (первая редакция – 1928), роман-эссе «**Журавлиная родина**» (1929) М.Пришвина.

Самоутверждение романа явилось прежде всего ответом на необходимость эстетически осмыслить эпоху бурного разлома традиционного и становления нового общественного сознания, "драму идей", сопутствующую ломке традиционных форм и норм жизни. Романисты попытались воссоздать многообразное преломление этого процесса в сознании и судьбах людей разного происхождения, уровня развития, социальной и профессиональной принадлежности. Роман этого периода типизирует процессы, имеющие место как в народной среде ("Барсуки" Л.Леонова), так и в среде интеллигенции ("Города и годы" К.Федина, "Белая гвардия" М.Булгакова). При этом в поле зрения романистов попадают преимущественно драматические аспекты этого процесса, конфликтные моменты в отношениях личности и общества. Для судьбы романа важным оказался интерес к судьбе личности, чуждой уходящему миру или утрачивающей с ним связь, но вместе с тем стоящей "бокком" к рождающейся действительности.

Значительные произведения большой эпической формы тяготеют в этот момент к использованию схемы семейного романа или семейной хроники ("Хождение по мукам", "Кашеева цепь", "Белая гвардия", "Барсуки"), или любовного романа ("Города и годы", "Аэлита"). Однако структура нового романа, возникавшего в условиях доминирующего положения героической жанровой тенденции, испытала на себе ее воздействие. Необходимость выразить новое положение человека в этом мире, отразить выход частного человека в историю, усложнение причинно-следственных связей между ними, заставила романистов соотносить судьбу личности с эпохальными событиями, представив их многообразными лицами, событиями, сценами, использовать композицию экстенсивного типа.

За экстенсификацией художественного пространства и времени стояло представление о расширении обстоятельств, в которых отныне существует человек, о раздвижении границ его личного опыта и той сферы действительности, которая воздействует на формирование его характера. Эта тенденция наиболее последовательно проявляла себя во второй половине

1920-х годов в такой типологической разновидности героико-романной тенденции, как роман-эпопея. Завершение произведений этого типа приходится уже на конец 1930-х годов. Это **"Тихий Дон"** (1928–1940) М.Шолохова, **"Жизнь Клима Самгина"** (1927–1936) М.Горького, трилогия А.Толстого **"Хождение по мукам"**, вторая книга которой **"Восемнадцатый год"** появилась в 1928 году, а третья **"Хмурое утро"** – в 1941-м.

Экстенсификация художественного пространства примет во второй половине 1930-х и во второй половине 1940-х годов малопродуктивную форму панорамного романа понимаемого как решение проблемы объема и значительной временной протяженности (К.Федин **"Похищение Европы"**, А.Рыбаков **"Екатерина Воронина"**, Г.Коновалов **"Истоки"**, И.Эренбург **"Девятый вал"**).

Вместе с тем экстенсификации романного пространства сопутствует тенденция к его "стяжению", способному обеспечить личности "время и место" в новых обстоятельствах ее романного бытия, чем, кстати, и объясняется предрасположенность прозаиков к использованию традиционной схемы семейного или любовного романа, о которой только что шла речь.

Подлинным завоеванием того времени и стало создание романа "интенсивного" типа. Локализация действия, сужение круга действующих лиц поставили романистов перед необходимостью сообщить произведению, сосредоточенному на постижении противоречий в идейно-нравственном мире личности, тот внутренний объем, который соответствовал бы новым масштабам ее измерения, на этот раз не прибегая к непосредственному введению плана истории, но сводя историю и человека на платформе индивидуального сознания, прибегая к методу "рефлексивного" отражения реальности в событиях внутренней жизни персонажа, используя ассоциативно-лейтмотивный принцип развертывания и организации повествования.

В русле интенсификации художественного пространства появляются **"Вор"** Л.Леонова, **"Зависть"** Ю.Олеши, **"Севастополь"** А.Мальшкіна, рождается "маленький роман" о людях искусства: **"Скандалист, или**

Вечера на Васильевском острове" (1928) и "Художник неизвестен" (1930) В.Каверина, "Сумасшедший корабль" (1930) О.Форш, "Козлиная песнь" К.Вагинова, "Египетская марка" О.Мандельштама.

Тенденция к интенсификации художественного пространства и умению передать значимые конфликты, пользуясь "картой-двухверсткой", обнаружит себя в послевоенной литературе с появлением "Спутников" В.Пановой и книги В.Некрасова "В окопах Сталинграда".

Вместе с тем итоговые для периода 1920–1950-х годов романы "Русский лес" (1953) Л.Леонова и "Доктор Живаго" (1945–1955) Б.Пастернака синтезируют воссоздание широкой картины действительности с историей личности, сделав центром произведения постановку кардинальных философских проблем. "Стяжение" широкого исторического полотна будет достигнуто также мемуарной и автобиографической прозой.

Вторая половина 1920-х – начало 1930-х годов отмечены интенсивным обращением прозаиков к философской проблематике. Л.Леонов, М.Пришвин, А.Платонов, А.Грин продолжают разработку проблем, поднятых Евг.Замятым, расширяют и углубляют ее. Нравственные, конкретно-исторические проблемы в произведениях Леонова, Пришвина, Платонова, Грина включаются в круг "вечных" размышлений о предназначении человека, о его месте в социуме и Природе, понимаемой как Мироздание, Универсум²¹.

Резкое изменение условий бытования литературы в конце 1920-х годов. Прошедшая в 1929 году кампания по поводу публикации произведений Б.Пильняка и Евг.Замятина за рубежом открыла эпоху борьбы государства с инакомыслием.

Начало кампании положили в конце августа 1929 года одновременные выступления «Комсомольской правды», «Вечерней Москвы», «Литературной газеты» против Пильняка и Замятина, которые в этот момент были руководителями московского и ленинградского отделений Всероссийского

²¹ Философскому роману советской эпохи посвящены содержательные исследования В.В.Агеносова "Творчество М.Пришвина и советский философский роман" (1988); "Советский философский роман" (1989).

союза писателей, объединявшего в своих рядах писателей–«попутчиков».

Пильняк обвинялся в публикации в берлинском издательстве «Петрополис» повести «Красное дерево», Замятин – в том, что его роман «Мы» нашел свое пристанище (правда, со значительными искажениями и сокращениями) на страницах выходившего в Праге эмигрантского журнала «Воля России», а также в том, что Замятин не отмежевался от этого сотрудничества с «эмигрантской эсеровщиной» и не опротестовал издание своего романа за границей.

Непосредственное проведение кампании против Пильняка и Замятина было возложено на РАПП. Объектом критики были выбраны писатели и раньше представлявшие излюбленную мишень рапповских выступлений. На этот раз обращение к одиозным фигурам служило лишь прикрытием наступления на возможность независимого существования литературы вообще.

Проведение кампании совпало с коренными изменениями в жизни советской России. В апреле 1929 года был принят первый пятилетний план и провозглашена коллективизация деревни. Н.И. Бухарин и его группа потерпели поражение во внутрипартийной борьбе, была объявлена «чистка» в партии. Аналогичная «чистка» затронула и все области культурной жизни.

К концу 1929 года относится разгром формальной школы в русском литературоведении и прекращение выхода ее сборников «Поэтика». Представители «пролетарского фронта» активизируются в музыке и в изобразительном искусстве, но главной ареной идеологического фронта стала литература. Принципиально новым был размах наступления на инакомыслящих, а также никогда ранее не использовавшееся осуждение публикации литературных произведений за рубежом.

Писательские организации восприняли публикацию статей, направленных против Пильняка и Замятина, как приказ развернуть травлю «отщепенцев». Коллеги выразили удивительное единодушие не с жертвами, а с организаторами кампании, осудив попытку своих собратьев по перу уклониться от цензуры путем заграничных изданий своих произведений.

6 сентября правление Всероссийского союза писателей предложило Пильняку уйти с поста председателя московского отделения, а дело о Замятине передало «для детального разбора» ленинградскому отделению. 9 сентября исполнительное бюро Федерации объединений советских писателей вынесло решение по делу Пильняка и Замятина, где факт издания ими за границей своих произведений был расценен «как проявление вредительства интересам советской литературы и всей советской страны».

22 сентября ленинградское отделение правления ВСП вынесло резолюцию:

«Ленинградское отделение правления ВСП считает:

1. Безусловной политической ошибкой Евг.Замятина издание за границей переводов романа «Мы», запрещенного в СССР.

2. Констатирует, что в объяснении Евг.Замятина не содержится признание допущенной им ошибки в факте издания запрещенного романа «Мы».

3. Что в объяснениях Евг.Замятина нет также отказа от проводимых в романе идей, признанных нашей общественностью антисоветскими.

Ленинградское отделение правления ВСП считает, что опубликование писателями за пределами СССР произведений, не принятых в печать в СССР или отвергнутых советской общественностью, недопустимо и должно быть впредь категорически запрещено всем писателям»²².

В роли теоретического оправдания проработочной кампании использовался некий «литературный» вариант сталинской теории обострения классово-борьбы. Истинной же причиной травли, безусловно, явилась пугающая верхи относительная самостоятельность литературного объединения «Федерация», в которое вошли на правах равноправия Всероссийский союз писателей, Всероссийское общество крестьянских писателей, «Кузница», «Перевал», «Литературный центр конструктивистов».

Ситуация в литературном мире приобрела в 1929 году катастрофический характер. Травля набирала силу, все новые

²² ИМЛИ, 47, 2, 121.

голоса вливались в хор, осуждавший писателей, которые осмелились обойти цензуру. Так, счел необходимым откликнуться на «дело» Пильняка и Замятина В.Маяковский. На одной из последних репетиций «Бани» он сказал: «Я считаю себя работником партии, я принимаю для себя все указания партии. Если б партия мне сказала, что какое-либо произведение не отвечает партийной линии, не могло бы быть и речи о его напечатании... Я работаю для партии».

Травля была встречена в писательской среде с редким единодушием, что позволило русскому литературному Зарубежью расценить эту акцию как беспрецедентный случай признания писателями прав государства на цензуру.

Пильняк и Замятин стали обвиняемыми на своего рода «показательном процессе», однако у травли были и другие жертвы. Гонениям подверглись все сколько-нибудь независимо мыслящие писатели, среди них – Платонов, Булгаков, Артем Веселый. Когда в девятом номере «Октября» за 1929 год был опубликован рассказ А.Платонова «Усомнившийся Макар», где автор предупреждал о существовании драматического противоречия между претензиями заносчивого административного «разума» и «частными масштабами» обыкновенных Макаров, один из руководителей РАПП, Л.Авербах, немедленно произнес писателю приговор, не подлежащий обжалованию, осудив писателя за «нигилистическую распущенность и анархо-индивидуалистическую фронтду», не менее опасную для дела социализма, чем «прямая контрреволюция с фашистскими лозунгами».

Артем Веселый в рассказе «Босая правда», опубликованном в пятом номере «Молодой гвардии» за тот же 1929 год, подверг критике административно-командную систему управления. Ответ «сверху» пришел незамедлительно. «Комсомольская правда» 10 мая опубликовала постановление ЦК ВКП(б): «Объявить строгий выговор редакции «Молодой гвардии» за помещение в № 5 «Молодой гвардии» «полурассказа» Артема Веселого «Босая правда», представляющего однобокое, тенденциозное и в основном карикатурное изображение советской действительности, объективно выгодное лишь нашим классовым врагам».

«Дело» Пильняка и Замятина открыло новую эру в истории литературы в России – эру безоговорочного подчинения писателя государству. Критические статьи, направленные в адрес «неблагонадежных» писателей, через 17 лет обернутся печально известным постановлением о журналах «Звезда» и «Ленинград».

Удивительно, что среди законопослушных писателей все же нашлись «протестанты». Так, в отличие от Пильняка, выступившего с отказом от берлинской публикации «Красного дерева», Замятин занял независимую линию поведения. Ни в его публичных, ни в частных заявлениях не было и намека на раскаяние или сожаление о происшедшем. Не дожидаясь исключения, он сам заявил о выходе из Ленинградского отделения Союза писателей. Беспрецедентную по смелости поддержку он получил и на экстренном заседании ленинградского отделения Союза писателей в выступлении литературного критика А.А.Гизетти, о чем сообщалось в отчете «Литературной газеты»: «Антисоветский мракобесный характер носило выступление некоего А.Гизетти. Он говорил, что счастлив тем, что читал «замечательный» роман Замятина. Замятин правильно поступил, напечатав его за границей. В СССР цензура затыкает рот. Цензура посягает на священные права творца. Эти контрреволюционные вещания сопровождалась, правда, жидкими аплодисментами».

15 сентября 1929 года в «Известиях» появилась статья М.Горького «Трата энергии», в котором Горький выступил против травли писателей и сравнил ее с уличным террором первых месяцев революции. Вслед за Горьким свой протест в той или иной форме выразили Пастернак, Булгаков, Ахматова, Федин, Вересаев, Малышкин. Все они – одни чуть раньше, другие чуть позже – подали заявление о выходе из Всероссийского Союза писателей, из Правлений Ленинградского и Московского отделений Всероссийского СП (Федин, Баршев, Вересаев, Малышкин). Однако «переломить» ситуацию этим выступлениям не удалось.

Одновременно с расцветом «неклассической» прозы и утверждением позиций реализма с середины 1920-х годов идет процесс формирования литературы, ангажированной

социалистической идеей. Этой литературе будет принадлежать следующее десятилетие.

Начало 1930 – конец 1930-х годов

Смена эстетических приоритетов. Вытеснение наследников «художественной революции» в «катакомбы». Кульминационный момент в развитии прозы, ангажированной социалистической идеей. Мифы о «новой земле» и «новом небе», их создатели и адепты

К середине 1930-х годов из числа прозаиков, активно работавших в течение первого десятилетия, уходят А.Неверов (умирает в 1923), А.Грин (умирает в 1932), К.Вагинов (умирает в 1934), А.Белый (умирает в 1934), Евг. Замятин (покидает пределы СССР в ноябре 1931). Теряют право на выход к читателям (полностью или частично) А.Платонов, М.Булгаков, С.Клычков. Замолкают И.Бабель, О.Мандельштам, Л.Сейфуллина; меняют творческую ориентацию Б.Пильняк, И.Эренбург, М.Зощенко, Ю.Олеша, В.Каверин, В.Катаев.

К концу 1930-х годов уходят из жизни Ю.Тынянов, М.Горький, А.Малышкин, М.Булгаков; погибают Б.Пильняк, С.Клычков, И.Бабель, О.Мандельштам, И.Катаев, Н.Зарудин, Артем Веселый.

На протяжении 1930-х годов продолжают писать и печататься Л.Леонов, К.Федин, А.Толстой, М.Горький, М.Шолохов, М.Пришвин, Вс. Иванов, А.Малышкин, И.Эренбург.

С начала 1930-х годов давление официальной критики и власти приводит к тому, что «неклассическая» проза оказывается вытесненной в «катакомбы». Тем не менее именно в 1930-е годы созданы и ждут своего часа книги А.Платонова (полный текст **«Чевенгура»**, **«Котлован»**, **«Счастливая Москва»**), М.Булгакова (**«Записки покойника»** (1927), **«Мастер и Маргарита»** (1940)), Вс. Иванова (**«У»**, **«Ужгинский Кремль»**), рассказы Д.Хармса, Л.Добычина, С.Кржижановского. Публикуются **«Похождения факира»** (1934–1935) Вс. Иванова, **«Возмутитель спокойствия»** (1940) Л.Соловьева.

Реализм утверждает себя в эти годы появлением таких произведений, как «Тихий Дон» М.Шолохова, «Петр Первый» А.Толстого.

Складывающаяся с середины 1920-х годов эстетика социалистического реализма, принципы которой были сформулированы Первым съездом советских писателей (1934), не только предъявила литераторам особые требования (жизнеподобная поэтика, социально-политическая детерминация характера, четко определенные амплуа в системе персонажей, политическая проблематика, легко прочитываемая в развитии сюжета, предопределенного причинно-следственными отношениями, недоверие к гротескно-фантастическим формам художественной типизации, к мотивным принципам организации повествования), но и определила круг тем, обращение к которым санкционировалось. Вокруг указанных тем сформировались основные жанры соцреалистического романа.

Авансцену официальной литературной жизни в этот период занимают летописцы эпохи – очеркисты (Б.Горбатов, С.Диковский, И.Катаев, М.Ильин, М.Лоскутов), создатели производственной и колхозной прозы, авторы произведений о гражданской войне (А.Фадеев, Ф.Гладков, Ф.Панферов, А.Серрафимович, Н.Островский, А.Макаренко).

К концу 1930-х годов в русской прозе советской эпохи сформировался ряд художественных миров, обладающих известной целостностью. Наиболее значимы из них экзистенциальная модель мира, образ советского Космоса, образ крестьянского Космоса; художественный мир, выражающий "поющее и рыдающее славословие" бытию.

В творчестве Евг.Замятина, А.Платонова, Г.Газданова, Б.Поплавского, М.Булгакова, В.Набокова были определены контуры мира, отвечающего экзистенциалистской концепции бытия, позднее оформленной в философии экзистенциализма²³.

²³ Процесс возникновения и развития экзистенциального сознания как культурного и художественного феномена XX века впервые рассматривает В.В.Заманская в книге "Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания". Екатеринбург.: Изд-во Урал. ун-та. Магнитогорск, 1996.

Основой экзистенциальной модели мира становится ощущение кризиса, существование на границе жизни смерти, а объектом и субъектом художественного исследования становится жизнь человеческого сознания, противопоставляющего себя абсурдности и всеобщей относительности бытия.

1930-е годы – это десятилетие апофеоза советской идеомифологической системы, создавшей образ советского Космоса, путем перенесения исторической реальности во внеисторическое мифологизированное пространство, включающее в себя неотчужденное от него человеческое "я". В этом мире жизнь утверждается как самопожертвование. Одной из сверхзадач феномена советского Космоса заключалась в противостоянии экзистенциальной модели мира.

В творчестве Н.Клюева, С.Клычкова, С.Есенина десятилетием раньше была создана и оплакана архетипическая модель мира, восходящая к историко-культурной традиции, выросшей из поэтических воззрений древних землепашцев, на основе системы ценностей, созданной традиционным типом культуры. "Трагическая хвала всему сущему и своему в его лоне бытию" в творчестве писателей метрополии (М.Пришвин, Б.Пастернак) и диаспоры (И.Шмелев, И.Бунин) стала попыткой создания еще одного художественного мира, преодолевающего отчуждения.

1940-е – середина 1950-х годов

В сумерках рассвета

Общий спад, наступивший к концу 1930-х годов, прервет война и связанная с ней новая нравственная атмосфера, возникновение общественных надежд на духовное освобождение. Простая, но емкая формула этой трагической поры – поэтическая строка Д.Самойлова про «сороковые, роковые», про войну, которая «для поколенья // Что-то вроде искупленья / За себя и за страну». Годы испытаний и побед наполнят послевоенные годы «предвестием свободы», которое, по словам Пастернака, «носилось в воздухе...», составляя их единственное историческое содержание», и станут стимулом перемен в социокультурной ситуации, значение которых определится только со временем.

В военные годы и в послевоенное десятилетие в большую литературу входят или обретают известность: В.Гроссман, Б.Горбатов, Э.Казакевич, В.Панова, В.Некрасов, В.Тендряков, В.Овечкин. Получает новый импульс творчество писателей старшего поколения: Л.Леонова, К.Паустовского, А.Платонова, А.Фадеева.

Как и в начале литературной эпохи, в годы войны особое значение обретают **публицистика, очерки, рассказы**: сотни стремительных статей И. Эренбурга, сталинградские очерки В.Гроссмана, **«Письма к товарищу»** (1941–1944) Б.Горбатова, которые К.Симонов назвал «вершиной публицистики военных лет», рассказы А.Толстого, А.Платонова, Л.Соболева, М.Шолохова.

Прямым откликом на трагические события войны, «когда слово поэта было равносильно меткому выстрелу по врагу»²⁴, стала **героико-романтическая повесть**, создававшаяся по горячим следам событий. Роман **«Народ бессмертен»** (1942) В.Гроссман начал печатать в «Красной звезде» в июле 1942 года, в тот трагический момент, когда Красная Армия отступала к Дону, а затем к Волге. **«Непокоренные» Б.Горбатова**, повесть об оккупированном немцами Донбассе, появилась на страницах «Правды» уже в 1943 году.

Кладя в основу повествования событие, факт, не успевшие стать историей, авторы героической повести тем не менее стремились к обобщению большого масштаба, к созданию крупномасштабных образов, претендовали на «вселенский» охват событий, создавали синтез документальной летописи, героической эпопеи и лирической исповеди. В прозе военных лет возродились традиции героической повести начала 1920-х годов («Падение Даира» А.Малышкина, «Партизанские повести» Вс.Иванова, «Железный поток» А.Серафимовича).

Конкретные события обретали в героико-романтической повести характер схватки двух миров. На первый план выдвинулся обобщенный образ народа или конкретного лица, олицетворяющего народ. Приподнятость,

²⁴ История русского советского романа. Кн.2. М.:Л.: Наука, 1965. С.11.

отсутствие снижающей детализации в изображении обстоятельств, их романтическое пересоздание в духе народных сказаний придают конфликту эпический размах. Таково единоборство солдата Игнатьева с немецким танкистом («Народ бессмертен») или битва танкового экипажа Т-203 с врагом («Взятие Великошумска»).

Эпический размах повествования сочетается в героико-романтической повести с лирическим началом, превращающим повесть в лирическую эпопею, как это уже имело место в повести начала 1920-х годов, где, однако, народный характер предстал при всей его обобщенности исполненным парадоксальных противоречий.

Героико-романтическая трактовка событий военных лет нашла хрестоматийное воплощение в получившем широкое признание современников романе А.Фадеева **«Молодая гвардия»** (1-я ред. – 1945)²⁵. Героико-романтическая тенденция была характерна и для **«Звезды»** (1947) **Эммануила Генриховича Казакевича** (1913–1962).

Когда Казакевич написал свое первое произведение на русском языке – повесть «Звезда», которая сразу принесла ему широкую известность, за его плечами был большой житейский и духовный путь.

Писатель, родившийся в Кременчуге Полтавской области, в 1930 году окончил Харьковский машиностроительный техникум и в 1931–1938 годах работал в Биробиджане председателем колхоза, журналистом, директором театра. Писал стихи и поэмы на идиш. Начал войну солдатом, а закончил ее помощником начальника разведки в одной из армий, бравших Берлин. В рассказе о подвиге и гибели маленькой группы разведчиков, брошенных в далекий вражеский тыл, в повествовании о лейтенанте Травкине – «юном красавце-лешем, с большими жалостливыми и непреклонными глазами» – преобладает стремление воссоздать «внутреннее пространство» происходящего, соединив психологические потоки, принадлежащие разным лицам: Травкину, матери Травкина, старому разведчику Сербиченко, влюбленной радистке Кате Силиковой, лихому Мамочкину, и

²⁵ О «Молодой гвардии» А.Фадеева речь пойдет в гл. III.

взятому в плен наборщику из Лейпцига. Богатство подтекста, емкость и многозначность слова создают психологически объемный романтико-трагический образ подвига.

Повесть Э.Казакевича «Двое в степи» (1948), рассказывающая о советском офицере, приговоренном к смерти, и о его охраннике, погибающем в бою, ставила экзистенциальные проблемы вины, страха перед смертью и преодоления этого страха. Повесть не была принята официальной критикой и вышла в свет отдельным изданием только в 1962 году.

Написанные позднее романы «Весна на Одере» (1949) и «Дом на площади» (1956) были отступлением автора от его собственных завоеваний в пользу требований догматической критики. Написанные в годы оттепели повести «Синяя тетрадь» (1961), «При свете дня» (1961), «Приезд отца в гости к сыну» (1962) сыграли важную роль в процессе освобождения литературы от канонов в изображении человеческой психологии, показав путь от ограниченной социальной трактовки личности к постановке экзистенциальных проблем.

Рядом с героико-романтической повестью в годы войны появляется повесть аналитическая, социально-психологическая: «Дни и ночи» (1944) К.Симонова, «Волоколамское шоссе» (1944) А.Бека. Внимание этих авторов отдано исследованию социальной и психологической природы человеческих действий.

Эта линия была продолжена вскоре после войны повестями **Веры Федоровны Пановой** (1905–1973) «Спутники» (1946) и **Виктора Платоновича Некрасова** (1911–1987) «В окнах Сталинграда» (1946), открывшими дорогу так называемой «лейтенантской прозе» – одному из знаковых явлений следующей литературной эпохи. Повести В.Пановой и В.Некрасова воссоздали будни войны, облик ее рядовых участников, представив их сознание в объеме не только военного, но и всего многообразного нравственно-психологического опыта, введя его с помощью воспоминаний героев, их рефлексии.

Роман В.Пановой «**Времена года**» (1953) и повесть В.Некрасова «**В родном городе**» (1954) с характерным для них

беспощадным обнажением противоречий советской действительности были предвестьем оттепели, как и сама повесть **«Оттепель»** (1954) И.Эренбурга, появившаяся в 1954 году (до XX съезда партии) и предварившая «антикультовые» настроения.

Стремление к воссозданию «внутреннего пространства», к романтизации духовного облика человека было характерно и для главного произведения **Константина Георгиевича Паустовского** (1892–1968) – автобиографической **«Повести о жизни»** (1945–1963) (в шести томах), работа над которой была начата в 1945 году, а продолжена только в начале оттепели. Паустовский вернул в литературу жанр романа о романе, создав лирическое повествование о труде художника (**«Золотая роза. Повесть о литературе»**, 1955).

Перемены в духовной атмосфере общества готовила и проза **Василия Семеновича Гроссмана** (1905–1964).

Писатель родился в семье профессионального химика, социал-демократа по убеждениям. Закончил физико-математический факультет МГУ, профессиональную деятельность начал в Донбассе. Впервые выступил в жанре производственного романа («Глюкауф», 1934), создав повествование о жизни донецких шахтеров и интеллигенции. В рамках другого официально признанного жанра – романа воспитания – создал, используя биографическую канву рассказа о превращении шахтерского мальчика в профессионального революционера, эпически многоголосое повествование об истоках революционного движения в России («Степан Кольчугин», 1937–1940).

*На фоне приверженности писателя каноническим жанрам социалистического реализма неожиданным был первый опубликованный рассказ В.Гроссмана **«В городе Бердичеве»** (1934), где речь шла о женщине-комиссаре, вынужденной рожать в занятом белыми городе. Рассказ обнаружил склонность писателя, работавшего над историко-революционным или современным материалом, к постановке экзистенциальных проблем (столкновение революционного пафоса, материнского инстинкта и революционного долга), что в полной мере реализовалось в послевоенные годы. После*

выхода в 1942 году романа «Народ бессмертен» В.Гроссман начинает писать новое произведение о войне. В 1949 году сдает рукопись в журнал «Новый мир», где три года идет ее подготовка к печати. Роман публикуется в 1952 году под названием **«Правое дело»** и тут же получает критический «отлуп». Гроссман продолжает работать над романом, превращая его в дилогию. В 1960 году сдает рукопись второй части дилогии под названием **«Жизнь и судьба»** в журнал «Знамя». Рукопись была отвергнута, а роман конфискован (опубл. в 1980 г. в Швейцарии, а на родине – в 1988 г.).

Отдавая должное героизму народа, дилогия Гроссмана, как и роман Б.Пастернака «Доктор Живаго», явилась попыткой опровержения не только официальной трактовки советской истории, но и мифов, созданных писателями социалистического реализма, что не лишает эти мифы присущей им магической власти над сознанием современников.

Проза, ангажированная социалистической идеей, теряет авторитетность. Угасает жанр производственного романа. Такие произведения, как **«Кавалер Золотой звезды»** (1947-1948) С.Бабаевского, подрывают репутацию колхозного романа – процесс, который усугубляется появлением правдивых очерков В.Овечкина (**«Районные будни»**, 1952–1956) и Г.Троепольского (**«Из записок агронома»**, 1953).

Писатели старшего поколения возрождают жанр философского романа, подвергая проверку нравственную ориентацию современников. В 1944 году М.Пришвин пишет **«Повесть нашего времени»** (опубл. в 1957 г.) и продолжает работу над **«Осударевой дорогой»** (1906–1952), где исследует два пути русского человека в XX веке – религиозный и связанный с коммунистической идеей, т.е. путь духовный, ориентированный на христианскую традицию, и путь материального устройства человеческой жизни. В **«Русском лесе»** (1953) Л.Леонов возвращается к наиболее значительным завоеваниям «неклассической» прозы, демонстрируя как

преодоление, так и «наследование» эстетических канонов социалистического реализма²⁶.

К концу 1940-х годов **Б.Пастернак** начинает работу над «**Доктором Живаго**», где видимое внимание к живописному воссозданию нескольких десятилетий национальной истории «скрывает» истинную направленность на художественное постижение универсальных законов бытия.

Активное присутствие в прозе конца 1940-х – начала 1950-х годов таких значительных фигур, как Б.Пастернак, Л.Леонов, И.Эренбург, М.Пришвин, в поэзии – Анны Ахматовой, в драматургии – Евг.Шварца, писателей, биографически и творчески связанных с Серебряным веком, но официальной критикой отвергнутых (Б.Пастернак, А.Ахматова) или «канонизированных» на ложном основании (М.Пришвин, «детский» Евг. Шварц), дает право говорить о том, что наследие Серебряного века зримо присутствует на авансцене последнего десятилетия литературной эпохи. «Доктор Живаго» завершает художественную эпоху, а последовавший за «Доктором Живаго» активный процесс переизданий шедевров 1920-х, их возвращение, адекватное по значению второму рождению, вернет художественное развитие к временам его расцвета, обеспечив преемственность художественного развития и его новый виток.

* * *

В прозе конца 1910-х – начала 1950-х годов с известной долей условности можно выделить три направления, развитие каждого из которых обладает своей динамикой – «разбегом», «кульминацией», «торможением», «спадом». Это, во-первых, направление, связанное с наследованием и развитием завоеваний символизма и авангарда, многие представители которого, активно выступавшие в начале данной литературной эпохи, оказались оттеснены в «катакомбы». Во-вторых, мифотворчество советской эпохи – так называемая литература социалистического реализма. В ее создании принимали участие писатели, ангажированные социалистической идеей, взявшие

²⁶ О «Русском лесе» см. замечательный раздел, написанный Н.Л.Лейдерманом в книге: Н.Л.Лейдерман, М.Н.Липовецкий. Современная русская литература. Книга 1. Литература «Оттепели» (1953–1968). М.: 2001. С.23–35.

на себя миссию одухотворить повседневность, мифологизируя действительность, придавая ей черты осуществившегося будущего. И наконец, в-третьих, направление, представители которого, находясь во внутреннем родстве с создателями «потаенной» литературы, обладали такой стратегией художественного освоения и преобразования действительности, которое позволяло им иметь репутацию классиков советской литературы.

В принципе для эстетического движения 1920–1950-х годов характерна чрезвычайная амбивалентность художественных состояний, переплетенность художественных исканий. Как и в начале века, происходит «обмен» художественными ценностями, перемещение образных средств из одной художественной системы в другую. Тяготение наследников Серебряного века к постижению субстанциальных проблем бытия «откликается» в творчестве наиболее крупных художников реалистической ориентации смысловой емкостью образов, стремлением соединить бытовое и бытийное (Л.Леонов, М.Шолохов). В мифотворчестве принимали участие и писатели авангардной ориентации (В.Катаев), и писатели-реалисты (А.Толстой), и писатели, следовавшие в фарватере завоеваний Серебряного века (М.Пришвин).

Ниже рассматривается каждое из указанных направлений.

Глава первая. «Неклассическая» проза: наследование и развитие традиций символизма и авангарда

Наиболее значительное направление в эстетическом развитии конца 1910-х – середины 1950-х годов связано с освоением и творческим пересозданием художественных завоеваний символизма и авангарда. В этом процессе приняли участие представители трех разных культур. «Петербургская» культура тончайшего интеллигентского слоя, культура, аккумулировавшая традиции русской литературы XIX века, пережившая трансформацию в условиях «художественной революции», синтезировавшая наследие Серебряного века и авангарда, оказалась рядом с культурой громадного порубежья, возникшего на стыке деревни и города, – с культурой, порожденной миром ремесленной и торговой слободы, миром городских окраин. Эта культура обладала собственной эстетикой, складывавшейся на границах фольклора и профессиональной литературы. Третьей «составляющей» стала культура патриархального крестьянского мира. Представители трех культур в той или иной степени оказались втянуты в эстетическое развитие, истоки которого восходили к «художественной революции», определившей вектор эстетических перемен, отметивших «не календарный – Настоящий Двадцатый Век»²⁷, когда началась качественно новая эпоха, когда были заложены основы новой эстетической системы, выработан тот язык, который сохранял устойчивость на протяжении всего XX столетия: изменились координаты постижения мира, произошел переход с уровня социальной конкретики на уровень универсализации, центр тяжести оказался перенесенным на ощущение стиля, обновился словарь, произошло сближение прозы с поэзией, сюжетное движение уступило первенство мотивности, прихотливой игре стилистически контрастными планами.

²⁷ Ахматова А. Поэма без героя // Ахматова А. Сочинения. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 287.

Смена парадигм затронула в начале века прежде всего сферу художественного обобщения. Доминирующий в литературе XIX века принцип конкретно-исторического художественного изображения, постижение «социального человека», сохраняя в известной мере свою актуальность, уступил место видению человека не столько как социального феномена, но как «носителя души», живущего «лицом к лицу с вечным временем и бесконечностью Мироздания, со Смертью, Любовью как метафизическим преодолением бренности Бытия, с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта»²⁸. В условиях крушения традиционного мира и рождения дотоле неизвестного возник острый интерес к новой реальности и ее художественному постижению. Но этот интерес сопровождался в творчестве классиков XX века не отторжением от универсализации, но возникновением уникального синтеза точной социально-бытовой, историко-культурной и политической конкретики, тщательной прорисовки временных реалий с проникновением в Вечные, Вселенские смыслы, к изображению конфликтов универсального или сакрального содержания. Универсализации способствовали:

– использование мифа в качестве художественного кода;

– введение образности фантастического типа в ее разных видах (сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие) вплоть до создания вымышленного, «чудесного мира»;

– использование поэтики «сдвига», смыслового смещения;

– расширение смыслового поля образов, обретающих символический смысл благодаря использованию поэтической многозначности слова и «подстилающей» сюжет системы лейтмотивов.

Логика причинно-следственных сцеплений, тщательно прорисованных эпизодов, стабильность авторской позиции сменились в практике Ф.Сологуба, А.Белого, а потом и у их «наследников» (Б.Пильняка, Ю.Олеши, М.Булгакова, В.Набокова, Г.Газданова и др.) сюжетной недосказанностью,

²⁸ Эткинд Е. Там, внутри: о русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 12.

монтажной компоновкой разнохарактерных фрагментов, высокой «скоростью» чередования повествовательных планов – всем тем, что напоминало скорее о лирике, чем об эпическом повествовании.

Важнейшим средством создания смысловой зыбкости и неоднозначности сюжета стало последовательное использование системы лейтмотивов, которые строились не только на прямолинейном нагнетании сходных реалий или психологических состояний, сколько на неочевидных, проявляемых лишь в конкретной психологической ситуации переключках, сложных мотивных «узорах». Пунктирность сюжетных контуров, ассоциативная связь смежных картин стала своеобразной параллелью той поэзии намеков и недоговоренностей, что сложилась еще в начале века в творчестве символистов.

Переворот в структуре повествования дополнился колебанием между уровнями автора, повествователя и персонажей, введением различных точек зрения, стремлением пропустить действительность через несколько индивидуальных сознаний. Подобная структура текста не только позволяла создать стереофоническую панораму действительности, но и служила аналогом поэтике «недоговоренности» на речевом и композиционном уровне, приводя в итоге к вариативности модели мира, к ее глобальной релятивности, к впечатлению недостоверности всех точек зрения перед лицом невыразимой истины. Подобный вариант модели мира знаменовал отказ от характерной для классической модели мира системы бинарных оппозиций (добро – зло, свет – тьма, гармония – хаос), которые обеспечивали упорядоченность и устойчивость структуры, и установку на взаимопроникновение того, что в классической традиции трактовалось в качестве противоположностей. Отказ от бинарного типа мышления предопределил структуру ряда романов XX века (Евг. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова, Ю. Олеси и др.).

В этой ситуации возникли новые отношения в системе автор–читатель. «Классический тип» повествования был рассчитан на пассивное восприятие, тогда как искусство вариативной структуры потребовало от читателя сотворчества, что резко сузило круг читателей.

Литература, как никогда, оказалась связанной с философскими, социологическими концепциями времени (Ницше, Фрейд, Бергсон, марксистская философия, В.Соловьев, русский космизм, Н.Федоров, позднее – евразийство).

Так возникли контуры явления, которое можно назвать «неклассической» прозой.

Наиболее последовательным воплощением новых явлений в развитии прозы XX века стало творчество **Андрея Белого** (наст. фам., имя, отчество – Бугаев Борис Николаевич, 1880–1934).

Андрей Белый – один из самых значительных русских писателей XX века, «русский Джойс», по выражению Евгения Замятина²⁹, «писатель для писателей», и прежде всего мэтр, изобретатель, результатами экспериментов которого пользовались многие из русских романистов более поздних поколений.

Андрей Белый приветствовал Октябрь как «святое безумие», освобождение творческих начал, но его отталкивали кровь, насилие, бездуховность современности. В октябре 1921 года он уехал из России по личным делам и два года провел в Германии. Вернувшись в октябре 1923 года на родину, Белый отдался созданию художественной и мемуарной прозы, разработке проблем мелодизма, исследованию поэтики Гоголя («**Мастерство Гоголя. Исследование**», 1934).

По количеству созданных произведений 1917–1934 годы были для А.Белого едва ли не самыми продуктивными в его жизни. В эти годы были написаны «**Котик Летаев**» (1916–1918, отд. изд. – 1922), «**Записки чудака**» (1919–1921, отд. изд. – 1922), «**Преступление Николая Летаева**» («**Крещеный китаец**» – 1921, отд. изд. – 1927) – произведения, в которых Белый осуществил оказавшееся чрезвычайно важным для литературы XX века стремление придать литературный статус автобиографии, превратить память в основу психологического

²⁹ Замятин Евг. Андрей Белый // Замятин Евг. Я боюсь. М.: Наследие, 2000. С. 208. Широко распространенное ныне сравнение Андрея Белого с Джойсом принадлежит Замятину.

письма, который воссоздает мир подсознания и сознания, начиная от первых его проблесков.

Особое место в послеоктябрьском творчестве Белого занимают мемуарная проза (о которой речь пойдет далее) и роман в двух томах «Москва». В первый том вошли «Московский чудаки» (1926) и «Москва под ударом» (1926), второй вышел под названием «Маски» (1932).

Парадоксально, но последние полтора десятилетия напряженной творческой жизни А.Белого, наполненные попытками прорваться к современникам, оказались несопоставимыми по силе влияния на современную литературу с «Петербургом», ставшим действительно эпохальным событием в литературе XX века, а в литературе послеоктябрьской в особенности.

«Петербург» А.Белого был напечатан в сборниках издательства «Сирин» в канун и в начале первой мировой войны (1913–1914), а отдельное издание романа вышло в разгар европейской бойни – в 1916 году. Момент не благоприятствовал успеху ни в читательской, ни в литературной среде. Хотя «Петербург» явил собой новую эпоху в истории русской прозы еще в канун октябрьских событий, подлинную авторитетность открытия Белого получили у писателей новой эпохи, пытавшихся найти адекватный современности художественный язык. Этому, в частности, способствовал выход в 1922 году в берлинском издательстве «Эпоха» сокращенного варианта романа, в котором были достигнуты желанные автору «сухость, краткость и концентрированность изложения»³⁰. В этом варианте роман переиздавался в 1928, 1935, 1978, 1990 годах. Сокращенный вариант утратил достоинства первоисточника, но привлек к нему внимание, что во многом определило вектор эстетических исканий новой эпохи³¹.

Андрей Белый воплотил в своих романах стремление нового века к постижению коренных закономерностей бытия и

³⁰ Белый Андрей. Вместо предисловия // Белый Андрей Петербург. М.: Художественная литература, 1978. С.3.

³¹ Канонический текст «Петербурга» воспроизведен в издании: Андрей Белый. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М.: Наука, 1981.

– в связи с этим – к универсализации как способу обобщения. Чтобы преодолеть малый, локальный историзм и перейти к макроисторическим и метаисторическим масштабам, Белый осуществил мифологизацию городского пространства путем введения в текст романа о современности реминисценций, воссоздающих основной корпус произведений русской литературы XIX века, и историко-культурных мифологем человечества, превратив таким образом «Петербург» в исторический роман невиданного типа.

А.Белый оформил неомифологические тенденции, заявившие о себе в начале XX века, и тем проложил дорогу Евг. Замятину, М. Булгакову, А.Платонову, С.Клычкову и др. В частности миф о Петербурге, создававшийся на протяжении столетий и окончательно оформившийся в «Петербурге», стал основой трактовки петербургского пространства в произведениях Евг. Замятина, А.Толстого, О.Мандельштама, К.Вагинова, О.Форш и т.п. и продуцировал создание московского мифа, авторами которого стали сам А.Белый (роман «Москва») и его младшие современники: М.Булгаков (московские повести, «Мастер и Маргарита»), Л.Леонов («Вор»), А.Платонов («Счастливая Москва») и др.

Новации А.Белого также выразились в том, что он придал миру человеческого сознания статус самоценной реальности, введя в «Петербург» «второе пространство» - пространство человеческого духа³², и побудил писателей XX века к воссозданию внутренней реальности, воплощение которой потребовало синтеза прозы и музыки, прозы и поэзии, перевернуло иерархию семантических структур, выдвинув на первый план мотивную организацию повествования.

Сам Андрей Белый стремительно прошел путь от символизма к авангарду, что проницательно подметил еще Н.А.Бердяев в статье о «Петербурге», где обратил внимание на сходство приемов изображения мира и человека в романах Белого с техникой кубистической живописи: «Творчество А.Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе

³² – «...Весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм...» (Белый А. Р.В.Иванову-Разумнику // Белый А. Петербург. Указ. изд. С. 516).

равный живописному кубизму Пикассо, – писал философ. – И у А.Белого срываются цельные покровы мировой плоти, и для него нет уже цельных органических образов. Кубистический метод распластования всякого органического бытия применяет он к литературе»³³.

В «Петербург» Белый перешел к фрагментарно-эпизодическому типу повествования, стал передавать облик человека, предмет, мир с помощью отрывочных штрихов, схваченных наугад деталей, стал использовать мозаичную композиционную технику, создав гротескную картину мира, пребывающего в состоянии распада. Гротескные формы условной образности, характерные для прозы 1920–1930-х годов, сформировались не без влияния опытов Белого.

Вне полемики с воплотившейся в «Петербург» идеей распада жизни сложно понять как «Лето Господне» И. Шмелева – возникшую в русском зарубежье «эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия» (И. Ильин) – или «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, и прозвучавшее в этих произведениях славословие жизни, так и роман Б. Пастернака, завершающий эпоху, при начале которой осязаемо присутствует Андрей Белый. Роман Б.Пастернака воспринимается как воплощение идеи духовного единства мира, как «новая религия, полуязыческая по своей сути, новое христианство, найденное не на пути отрицания материальной стороны мира и плотских забот и всей вообще реально осязаемой плоти мира, а на пути проникновения в нее, возвышенного и одухотворенного ее восприятия, преображающего ее в мощное духовное начало»³⁴.

Вернемся, однако, к началу новой эстетической эпохи и попытаемся осмыслить ее в ракурсе художественной парадигмы, характерной для «неклассической» прозы, художественным воплощением которой стал «Петербург». Обратимся к анализу тех художественных слагаемых, которые легли в основу художественного языка «неклассической»

³³ Бердяев Н.А. Астральный роман (Размышления по поводу романа А.Белого «Петербург»).// Бердяев Н.А. О русских классиках. М.: Высшая школа. 1993. С. 314.

³⁴ Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988. С. 407.

прозы. Прежде всего – к новому типу художественного обобщения – универсализации, вступившей в конкурентные отношения с таким характерным для литературы XIX века типом обобщения, как типизация, далее – к новому типу субъектно-объектных отношений и жанровой реализации этих явлений. Итогом этого анализа будет разговор о явлении художественного синтеза – философском и онтологическом романе.

1. Универсальный тип обобщения. Пути художественной универсализации и ее жанровое выражение

Революция, перевернув национальный мир, сметая привычный порядок вещей, вновь привлекла внимание к социально-историческим конфликтам и ситуациям, к лицам, действующим на исторической сцене. Борьба революции и контрреволюции, судьбы целых классов и прослоек, ситуации, затрагивающие жизнь миллионов – гражданская война, коллективизация, индустриализация, Великая Отечественная война – вызвали своего рода «социализацию» литературы, в какой-то мере увели ее и от экзистенциальных проблем, и от частного человека, частных конфликтов. Позднее потребовались особые усилия, чтобы вернуть литературу в русло изображения частной жизни.

Молодые писатели, многие из которых еще вчера были достаточно далеки и от литературной среды, и от художественных завоеваний начала века, захваченные богатством жизненных впечатлений, устремились навстречу жизни, стремясь «зачерпнуть» ее как можно больше, но подчас игнорируя при этом необходимость ее эстетического претворения.

Стремление «записать» жизнь проявляло себя на разных уровнях: на уровне персонажа, конфликта, сюжета, детализации, речи. Проза брала на себя задачу напрямую показать, как действуют разные классы и социальные группы. В роли главного действующего лица выступала масса или персонаж, являвшийся своего рода алгебраическим знаком массы; конфликт художественный подменялся воссозданием главного социально-исторического конфликта. Таковы «Чапаев» Дм. Фурманова, «Железный поток» А.Серафимовича, рассказы А.Неверова и др. В основе многих произведений

лежал конкретно-исторический сюжет-прототип (отступление реальной Таманской армии в «Железном потоке», стройки пятилеток в производственных романах и т.д.), как, впрочем, существовал и персонаж-прототип (участники гражданской войны Ковтюх, Чапаев, Островский, педагог Макаренко). Не менее характерным было желание воспроизвести множество «чужих» точек зрения, записать, воспроизвести поток «чужой» речи.

Желание донести до читателя непосредственные впечатления от вздыбленной действительности выдвинуло круг авторов, названных «бытовиками». О них уже шла речь выше. Это Л.Сейфуллина, Ф.Гладков, А.Неверов, Ю.Либединский и другие, которые внесли свою лепту в копилку живых наблюдений над пореволюционным бытом. Но в массе своей писатели-бытовики не были способны справиться с тем, чем владели.

«Идет настоящее одичание. Новая литература тащится в унылую и дремотную беспросветную чащобу, в мрак и тьму, к развалившейся избушке на курьих ножках, к хлебанию литературных щей из свалявшегося лаптя ...на наших глазах происходит тихое, медленное, но явное угасание, – угасание творческого духа, фантазии, дерзости, мастерства, и все дальше и дальше отлетают прелесть фабулы, энергия интриги, золотая россыпь вымысла»³⁵, – писал критик русского зарубежья П.М.Пильский, характеризуя прозу начала 1920-х годов.

Характер возникшей в литературе ситуации блестяще охарактеризовал в статье «Восстание зрителя» Абрам Эфрос. Вспоминая «до-блокадное», довоенное время, первые десятилетия века, Эфрос напоминал, что «тогда искусство... мучилось жаждой», страдало от книжности. Когда же в момент революции «все расколдовалось», «искусство радостно вышло на улицу», то к нему «бросились слишком пламенно. Его заключили в объятия так тесно и так рьяно, что затискали его. Оно просило пить – в восторге молодой дружбы жизнь не просто дала ему ковш с водой, а с головкой окунула его в реку, как котенка озорные ребята, – и держит там. Жизнь уверена,

³⁵ Пильский П. М. Ирония и фантастика. О Михаиле Булгакове, «Роковых яйцах» и «Дьяволяде» // Булгаков М. Повести. Рига, 1928. С.17.

что искусство утоляет жажду. Но искусство захлебывается». Поэтому вопрос не в том, чтобы «сблизить искусство с жизнью», а в том, чтобы для искусства и для жизни «установить предел их сближению». В «назидание» Эфрос рассказывает историю о том, как в Италии молодого человека судили за то, что он приходил ночью на виллу Боргезе на свидание к статуе Полины Бонапарт и возлежал с ней. Его судили за оскорбление общественной нравственности. Преступление, полагает Эфрос, действительно имело место. Но его состав определен неверно. Оно состояло не в нарушении нравственности, а в забвении дистанции между искусством и жизнью, чем и грешит, по мнению критика, современная литература.

«Думали ли когда-нибудь перво-философы или эстетики мира, – писал Эфрос, – что Дурень-Бабень Истории заставит их потомков вновь возвращаться к основам художественного творчества и опять отстаивать аксиоматичность условности в искусстве. Но все Америки открываются заново, ибо каждое поколение упрямо тычет перстом в карту и спрашивает вслух, не здесь ли морской путь в Индию, хотя каждое поколение крепко сечено в школе, и обучено всем грамотам, и пред ним лежит научнейшая и точнейшая карта, на которой очерчены контуры всех материков и на всех языках крупно написано – «А-м-е-р-и-к-а»³⁶. Диагностируя состояние современной литературы, Эфрос призывал вернуться к первичной условности, к типизации в самом общем понимании этого слова.

Произведения, основанные на конкретно-историческом воссоздании действительности, произведения реалистического типа в этот период, в его начале и на протяжении последующих десятилетий продолжают появляться. Достаточно вспомнить А.Толстого, который в начале 1920-х годов создает роман «Хождение по мукам», повесть «Детство Никиты». Появляются произведения В.Вересаева («В тупике»), П.Романова (рассказы, роман «Товарищ Кисляков»), Л.Леорова, К.Федина. В русском зарубежье были крупные

³⁶ Эфрос А. Восстание зрителя // Русский современник. 1924. № 1. С. 274, 277, 278.

фигуры, представлявшие реалистическую традицию (Б.Зайцев, И.Шмелев). Но одной актуализации реалистической традиции было недостаточно для художественного освоения новой ситуации. Ввиду притягательной силы реальности и эстетической «непросвещенности» создателей массового потока литературы необходимо было напоминание о возможностях универсального типа обобщения.

Евг. Замятин, выступавший в начале 1920-х годов не только как писатель, но и как критик и теоретик искусства, настаивал на том, что основное качество «новой» литературы XX века, отличающее ее от классической прозы XIX века, – в стремлении к постижению *не быта, но бытия*. Перед новым искусством, по Замятину, не трехмерный, а по меньшей мере четырехмерный мир, который требует, чтобы к его постижению подходили со «сложным набором стекол»³⁷, где есть «и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма»³⁸. При этом Замятин не видел необходимости в том, чтобы отказываться от завоеваний реализма XIX века — «тонкой... живописи, быта, психологизма», но полагал необходимым стремиться к тому, чтобы за бытом просматривалось бытие. Подобное тяготение он отмечает у тех своих современников, которых называл «неореалистами». «Для сегодняшней литературы плоскость быта — то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега — чтобы потом вверх — *от быта к бытию, к философии, к фантастике*. По большакам, по шоссе – пусть скрипят вчерашние телеги. У живых хватает сил, – пишет Замятин, – отрубить свое вчерашнее...»³⁹

Метод искусства, позволяющий видеть за социальной конкретикой бытийную сущность, не *realia*, а *realioga*, Замятин в других статьях более удачно называет синтетизмом и обосновывает его в целом ряде статей, основываясь на опыте А.Белого, Ф.Сологуба и других современных писателей.

³⁷ Замятин Евг. О синтетизме // Замятин Евг. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С.77.

³⁸ Замятин Евг. Новая русская проза // Там же. С. 95.

³⁹ Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и о проч. // Там же. С. 99.

Так возникают модели идеального (А.Грин), трагического (Евг. Замятин), трагикомического (А.Платонов, М.Булгаков) миров.

Однако, отказываясь от традиционных повествовательных структур с присущей им причинно-временной последовательностью, линейностью, живописностью, преобладанием форм самой жизни, семантической определенностью, наиболее значительные писатели XX века тем не менее совместили интерес к художественному постижению универсального содержания бытия со вниманием к конкретно-историческим аспектам послереволюционной жизни или к связанной с ними проблематике, обогатив язык «неклассической» прозы.

Стремление к художественной универсализации опиралось на такие явления, как неомифологизм, орнаментализм, фантастика, деформация действительности. В произведениях «неклассической» прозы эти средства универсализации, как правило, использовались в совокупности, но в большинстве случаев та или иная тенденция могла оказаться доминирующей.

§ 1. Неомифологизм как средство универсализации

Стремление обнаружить универсальные начала в конкретно-исторической ситуации, открыть «символические соответствия» в искусстве и реальности, обнажить соположенность разных культурных эпох породило такой способ универсализации как неомифологизм.

Неомифологизм явился следствием общей неудовлетворенности конкретно-исторической, социальной детерминированностью поведения человека и желанием обнаружить в нем «архетипичное», а не типичное и таким образом создать новый миф о мире. «Миф, – писал Д.Максимов, – оказался для писателей XX века средством к тому, чтобы преодолеть малый, «локальный» историзм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам»⁴⁰, обнаружить в конкретно-исторической ситуации

⁴⁰ Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания): Блоковский сборник III// Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 8.

ту драму, которая на протяжении тысячелетий разыгрывается на всемирной арене.

Неомифологические тенденции зародились в русской литературе в начале столетия, а далее получили развитие в творчестве крупнейших писателей XX века: Евг. Замятина, Б. Пильняка, М. Булгакова, А. Платонова, А. Грина, С. Клычкова, М. Пришвина, Б. Пастернака, стремившихся к созданию универсальных психологических и философских моделей, удобных и для воплощения современной социальной и духовной проблематики, и для постижения глубинных особенностей человеческого духа вообще, и для постановки бытийных проблем.

В неомифологическом тексте художественное описание эпохи создается путем ее соотношения с мифологическим сюжетом, образом, деталью, которые служат «кодом», «шифром», проясняющим тайный смысл происходящего⁴¹.

В качестве мифологической основы повествования могут выступать как изначальные архетипы, фольклорные тексты, античные и библейские мифы, так и историко-культурные или историко-литературные мифы, т.е. сюжеты и образы истории и мировой литературы, ставшие в сознании современного человека универсальными обобщениями.

По отношению к символистской прозе и по отношению к прозе их наследников можно говорить как о «словаре» языка неомифологического искусства (З.Г. Минц), т.е. о наборе основных мифов эпохи, так и о «грамматике» неомифологизма, т.е. о типах введения «мифов» в художественное произведение.

Своеобразие мифологического словаря, использованного прозой 1920–1950-х годов, связано также с широким обращением к архетипическим образам и мотивам, несущим память нации, всего человечества и воплощающим таким образом коллективное бессознательное, глубинные, изначальные стороны действительности, универсальные ситуации человеческого бытия. Таковы архетипы мирового дерева («Общепролетарский дом» в «Котловане»

⁴¹ См.: Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сб. III // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 76–120; Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Там же. С. 3–33.

А.Платонова), архетип матери, сиротства (у того же Платонова), архетип мудрой старухи (у Евг.Замятина), архетип мудрого старика, лежащий в основе образа Емельяна Пчхова в леоновском «Воре», архетип братьев-врагов («Зависть» Олеси, «Барсуки» Л.Леонова), архетипы земли, дома, домашнего очага⁴².

К образам праславянской мифологии обращается Л.Леонов. Его рассказы «Бурыга», «Случай с Яковом Пигунком» ориентированы на хронотоп волшебной и бытовой сказки: свободно сопрягают реальное и фантастическое, включают персонажей из дохристианской низшей мифологии («окаяшки»: леший, Бурыга, Рогуля, Волосатик)⁴³.

Замечательный случай использования образа народной сказки и развертывания на его основе истории нравственной эволюции современного человека представляет собой роман М.Пришвина «Кашеева цепь».

К числу античных мифов, использованных Евг. Замятиным, М.Булгаковым, А.Платоновым, Ю.Олешей, Б.Пастернаком и др., относятся унаследованный от символистской эпохи мотив борьбы хаоса и Космоса, Диониса и Аполлона, трансформированный в противостояние стихии и организации. Широко распространено введение ветхозаветных мифов: о грехопадении человечества («Мы» Замятина, «Вор» Леонова), поисках земли обетованной, строительстве Вавилонской башни («Легенда про неистового Калафата» Л.Леонова, «Котлован» А.Платонова), история Каина и Авеля («Зависть» Олеси, «Барсуки» Л.Леонова и т.д.), всемирного потопа («Уход Хама» Л.Леонова), библейский миф об исходе, обретении земли обетованной (Л.Лунц «В пустыне», А.Малышкин «Падение Даира», А.Платонов «Джан»), мотив строительной жертвы («Соть» Л.Леонова, «Котлован» и сюжет

⁴² Термин «архетип» введен в широкий культурный обиход швейцарским психоаналитиком К.Г.Юнгом. Архетип в понимании Юнга – основное, хотя и бессознательное средство передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта, мудрости человечества. («Об архетипах», 1937). См. также: Эсалнек А.Я. Архетип // Русская словесность. 1997. № 5. С.90–93.

⁴³ См.: Батурина Н.В. Народно-поэтические истоки творчества Л.Леонова 20-х годов. Челябинск, 2000.

счастливой Москвы Ивановны в романе А.Платонова, «Башня» А.Гастева и др.).

Широкое распространение получают разные вариации мотива блудного сына: герои многих романов выступают как блудные сыновья своей страны, стремящиеся к истине, но плохо представляющие себе путь к ней, ищущие утраченный рай на сатанинских путях; мотив блудного сына лежит в основе сюжета «Кашеевой цепи» М.Пришвина – повествовании о «возвращении интеллигенции к себе»; тот же мотив «просвечивает» сквозь повествование о молодом поколении в «Счастливой Москве» А.Платонова; судьбу блудного сына напоминает история Ивана Бездомного у М.Булгакова и т.д.

Эстетический мир наиболее значительных романов первой половины XX века в конечном счете организован вокруг фигуры Христа и новозаветного сюжета Голгофы и Спасения, сопряженного с мифологизированным материалом личной судьбы (образ и судьба Д-503 и I у Замятина, мотив Спасения – у А.Платонова и М.Булгакова, судьба Живаго в соотношении со Страстями Господними и мотивом Воскресения). Характерен также общий для эпохи язык апокалиптической образности, мифологема конца истории.

К особому типу мифологических источников можно отнести также идеологемы, созданные в контексте русской философии и историософской мысли о России, в частности русской эсхатологической мысли конца XIX – начала XX столетия (софиология В.Соловьева и утопия Н.Федорова о воскрешении мертвых, философия В.Розанова), а также марксистско-ленинские стратегии исторического развития.

Русскую литературу советской эпохи питают также историко-культурные мифы, в том числе блоковский миф о спасительном варварстве масс («Падение Дaira» А.Мальшикина). Среди культурно-исторических мифов необходимо также назвать миф о Петербурге, лежащий в основе петербургского текста русской литературы⁴⁴. Этот текст оказался не только мифологической подпочвой ряда

⁴⁴ См.: Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: 1995.

«петербургских» («ленинградских») произведений («Египетская марка» О.Мандельштама, «Козлиная песня» К.Вагинова, «Сумасшедший корабль» О.Форш, новеллика А.Грина, первые два романа трилогии А.Толстого и т.д.), условного романа Евг.Замятина, но и основой создания «московского текста» русской литературы.

Течение художественной эпохи отмечено попыткой создания текста, аналогичного петербургскому мифу. Разные стратегии создания «московского текста» русской литературы, московского мифа заданы **И.Буниным** («**Чистый понедельник**» – 1943), **И.Шмелевым** («**Лето Господне**» – 1927–1948), **М.Булгаковым** («**Мастер и Маргарита**» – 1929–1940), **Б.Пастернаком** («**Доктор Живаго**» – 1946–1955). «Московский текст» создают романы **А.Белого**, повести **Чаянова**, «московские повести» **М.Булгакова**, «**Зависть**» **Ю.Олеши**, «**Вор**» **Л.Леонова** и другие произведения, которые восприняли у петербургского текста мифологию городского пространства в его амбивалентной сущности с характерными для него темами маленького человека, непризнанного гения, осмеянного пророка, мотивами двойничества, безумия, снов, кошмаров, хронотопом пустого места, воссозданием пограничной ситуации между жизнью и смертью и устремлением к спасению, прорыву в другую реальность, воплощением духовности (И.Шмелев).

Московское пространство не исчерпывается вещно-объективным уровнем, но обладает сверхреальным смыслом, выступает как символ русского национального самосознания, символ «Святой Руси» (Шмелев «Лето Господне») или как символ советской страны, воплощение советских ценностей (комедии Г.Александрова, песни В.Лебедева-Кумача, Б.Корнилов с его «Песней о встречном»).

Если вернуться к истокам неомифологизма советской эпохи, необходимо обратить внимание на одну из первых попыток мифологизировать материал современности.

Мифологический первоисточник может не только иметь локальный характер, но и лечь в основу сквозного сюжета, превращающего проведение, творчество какого-либо автора в некий единый метатекст, выражающий целостное

мирочувствование писателя. Таков мотив спасения у М.Булгакова и А. Платонова.

Одной из первых попыток описать современность на языке историко-культурного и библейского мифа стала лирическая эпопея А.Мальшикина, которая на фоне произведений о гражданской войне, рожденных прямыми, неопосредованными культурой впечатлениями реальности выделяется своей подчеркнутой историко-культурной ориентированностью.

Александр Георгиевич Малышкин (1892-1938) – автор оригинального мифа о революции как о преображении мира и торжестве отверженных – родился и провел детство в глухом уездном городе Пензенской губернии – Моршанске. «Уезд – черноземный, крестьянский. Базары, ярмарки, церкви, сплетни, кабаки, урядники»⁴⁵ – эти детские впечатления от уездной жизни легли в основу первых рассказов писателя: «Полевой праздник» (1914), «Сутуловские святки» (1914), «Уездная любовь» (1915).

В 1916 году Малышкин оканчивает филологический факультет Петроградского университета. В том же 1916 году он зачислен в школу прапорщиков, а весной 1917 уже служит на корабле Черноморского флота в качестве вахтенного офицера «первого революционного выпуска». Демобилизовавшись, Малышкин повторяет судьбу многих своих современников: «Я был фельетонистом губернских «Известий», писал раешники, рассказы и стихи в пензенской «Бедноте», организовывал уездную газету... писал авантурный роман, преподавал в реальном училище и в женской гимназии, читал лекции по истории философии и преподавал грамоту в красноармейской казарме»⁴⁶.

С 1919 года будущий писатель опять в рядах Красной Армии – теперь он историограф в штабе М.В.Фрунзе, участвует в итурме Перекопа. Именно это событие и послужило прообразом ситуации, использованной в «Падении Даира», – произведении, принесшем Малышкину писательскую

⁴⁵ Малышкин А. Пережитое // Никитина Е.Ф. В мастерской современной художественной прозы. Т. 2. М.: 1931. С. 5.

⁴⁶ Указ. соч. С. 6.

известность. Малышкину принадлежат также два романа: «Севастополь» (1922-1924) и «Люди из захолустья» (1937-1938) и ряд рассказов, вошедших в золотой фонд русской новеллистики («Поезд на юг» и др.).

Искусство в этот период не могло не откликнуться на события, перевернувшие мир, – его преобразование, если говорить с позиций писателей, переживающих и отражающих взрыв исторического оптимизма, или погружение мира во тьму, если встать на позиции тех, кого ужасает «восстание масс» и сопряженное с ним падение культуры. Наиболее ярким художественным откликом на «десять дней, которые потрясли мир» (Джон Рид), и последовавший за ним трагический раскол национального мира становится появление произведений высокого уровня художественного обобщения, своего рода мифов о состоянии русской жизни в эпоху исторического катаклизма, таких как «Падение Даира» А.Малышкина и «Солнце мертвых» И.Шмелева, которые предлагают две взаимоисключающие трактовки того, что происходит в России – революции как преобразования мира и революции как нисхождения во тьму.

«Падение Даира» (1921, опубл. 1923) было написано, по словам автора, «в 1921 году в Таврии, на не остывшей еще от боев земле»⁴⁷. Опубликована была эпопея позднее, в 1923 году, но она отразила дух первых лет революции – этой краткой, но яркой полосы революционной эпохи.

Автор "Падения Даира" использует конкретно-историческую ситуацию – штурм Перекопа – как внешнюю канву для развертывания обобщенной картины, точной в деталях, но условной по содержательному наполнению, мифа о надеждах на преобразование мира, о торжестве отверженных.

Смысл происходящих событий, каким он мог быть увиден в контексте мироздания, в свете универсальных категорий бытия – жизни и смерти, истории человечества и судеб культуры, автор героической эпопеи не мог передать одним лишь изображением хода исторических событий, хотя

⁴⁷ Малышкин А. Пережитое // В кн.: Никитина Е.Ф.. В мастерской современной художественной прозы. Т.2. М.: Никитинские субботники, 1931. С.6.

такое изображение и играло важную роль в качестве опоры повествовательной структуры. Поэтому внутри этого изображения или параллельно с ним возникает иной способ сопряжения событий, деталей, персонажей. Увеличению смыслового объема способствуют культурологические реминисценции (библейский и историко-культурный праимф), повтор и поэтическое слово с его полисемантической структурой.

В изображении главных действующих сил современности Малышкин опирался на традицию, связанную с именами Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого, для которых было характерно предчувствие грандиозных событий, призванных потрясти до основания не только Россию, но и весь мир. Три революции в России, последняя из которых, не успев положить конец одной войне, ознаменовала начало другой, в сознании символистов – по крайней мере тех, кто дожил до этих событий, – явились подтверждением их очистительных или катастрофических событий космических масштабов.

Так, А.Блоку революция представлялась началом новой эры, нового мира, нового Космоса и, если воспользоваться его образом, – новой музыки, провозвестниками которой стали массы, вышедшие на историческую арену, массы, подобные диким варварским племенам первых веков нашей эры. Аналогия с дикими варварскими племенами была навеяна учением Владимира Соловьева, который в конце жизни предчувствовал крушение земного мира, гибнущего под натиском азиатских орд, сатанинских сил Панмонголизма, сил разрушительных и тем не менее благих, поскольку сам факт их появления в мире означал собой близость Страшного суда, а значит и Второго пришествия. Поэтому «дикое имя» «Панмонголизм» «ласкало слух» как Соловьеву, так и Блоку.

Очевидно, что автор «Падения Даира» был знаком с этими концепциями исторического развития. В произведении есть не только сравнение современных Малышкину событий гражданской войны с давно ушедшей в прошлое эпохой («в улицах топало, гудело железом, людьми, телегами, скотом, как в далеком столетии»), но и прямое использование образов и даже слов, характерных для концепции Блока («это было

становые орд, идущих завоевывать прекрасные века»). «Варвары» в «Падении Даира» так же многочисленны, как и блоковские скифы. Малышкин при их характеристике постоянно называет слово «множества» или «тьмы тем» (у Блока: «Мильоны – вас, нас – тьмы, и тьмы, и тьмы»). Малышкин близок Блоку и в оценке старого мира, который Блок сравнивал с умирающей Римской империей, подвергавшейся непрерывным набегам варваров.

Но «ужасающему разврату» Римской империи Блок противопоставляет не столько жизненную силу диких племен, сколько связанный с ними «дух музыки» – воплощение некоего нового духовного начала, о котором Блоку известно самое главное: могучее влияние новой духовности будет во многом равносильно тому, что в свое время принесло в мир христианство. И подобно христианству, провозгласившему равенство всех народов перед лицом единого Бога, революция как духовное начало пренебрегает, в частности, стремлением к узконациональному обособлению, начертав на своем знамени слово «Интернационал». И в этом еще одна очень важная для Блока аналогия с началом христианской эры.

У Малышкина мир «уходящих веков» и мир грядущих «прекрасных веков» также соотнесены друг с другом. С одной стороны, старому миру противостоит здоровое, полное жизни «варварство» Микешина, с другой – бездомное, нищее, но полное духовной силы, надежды и веры в грядущие «прекрасные века» «христианство» Юзефа – красноармейца в австрийской шинели, которому принадлежат знаменательные слова: «У бедных дома нема. Една семья, една хата – интернационал». «Интернационал» здесь – не марксистское понятие. Самого Юзефа если и можно назвать пролетарием, то только в древнем значении этого слова. Для Юзефа интернационал – символ «прекрасных веков», неведомой новой эры.

Есть в «Падении Даира» образы или символы, восходящие непосредственно к библейским текстам. Так, более чем многозначительна сцена, напоминающая о свершившейся некогда казни, положившей начало христианской вере: «Никла вселенская ночь. В мутной обреченности площадей, на

фонарях висели трое с покорными понурыми головами, глядя в грудь черными впадинами глазниц...»

В VII главу введен эпизод, зависимость которого от Библии – образная и стилистическая – очевидна. Микешин, как все скопище, все «тьмы тем», переходящие через Сиваш, жаждет, он хочет пить. Когда же последняя крымская военная операция победно завершилась, «Микешин лег на живот, пробил прикладом ледешок и пил, а потом камнем уснул тут же на берегу, и легли еще множества и спали». Здесь важно не только почти буквальное стилистическое совпадение фрагмента («и легли еще множества и спали») с библейским текстом, важен сам образ жажды и ее утоления, который в этом эпизоде не только воспринимается как реальная физическая потребность, но служит метафорой, связанной с библейскими источниками. В частности, упоминание о том, что «множества» «шли прорвать дорогу в кочевья», «где молоко, мясо и мед», вызывает в памяти один из эпизодов Ветхого Завета – мучительный переход еврейского народа через безводную пустыню, чтобы достичь наконец «земли обетованной».

Насыщенность «Падения Даира» многочисленными литературно-историческими ассоциациями, начиная от ветхозаветных, евангельских и кончая статьями Блока, придает «Падению Даира» подчеркнутую литературность, что отличает ее от повестей Вс. Иванова или, например, от романа Дм.Фурманова «Чапаев», где реальный исторический материал не «подпитывается» культурно-историческими ассоциациями.

Культурологический план придает изображаемому особый масштаб, укрупняет не только фигуры действующих лиц, но и конфликт, сюжет повести, выводит его за рамки лежащего в его основе хроникального материала. Так представитель нового поколения прозаиков, вписав современность в историко-культурный контекст, подхватывает эстафету тяготения ближайших предшественников к «реконструкции» тех или иных форм культуры, ориентации на некие культурные прототипы, установку на диалог культур, которому принадлежало в русской литературе XX века большое будущее.

Картина мира в «Падении Даира» строится на противопоставлении дня и ночи, рассвета и заката, севера и

юга, живого и мертвого, простора и тесноты, бытия и небытия, естественного и неестественного и совпадает с основной историко-социальной оппозицией: революция – контрреволюция. На этих полюсах концентрируются не только социальные, но и природные силы, и напряжение между ними определяет динамику и направление развития всех событий.

Один из полюсов – Даир – предельно обобщенный символ «старого мира». Поэтому он описывается не как город, местность или страна, а как «мир», «вселенная». Даир – это «глыбы черных этажей, пылающих изнутри»; «зеркальные зевы гостиниц»; «алебастровые химеры небоскребов»; «озера окон, разливающихся ввысь»; «арки громадных молочно-голубых сияющих шаров»; «кипящие ночным полднем пространства»; «хрустальные глаза машин»; «сонмы низких солнц»; «малиновое неземное сияние». Детали такого рода кажутся выхваченными из научно-фантастического романа, автор которого напрягает фантазию в стремлении представить инопланетную цивилизацию с формами жизни, враждебными и чуждыми земным, что превращает Даир в средоточие всего призрачного, химерического, противоестественного.

Описание Даира оставляет ощущение переполненности и тесноты – как бы за недостатком жизненного пространства вещи проникают друг в друга, совмещаются, скрещиваются. Тесноте, сопутствующей изображению вещей, противостоит разъединенность собравшихся в нем людей – «последних». В этом мире действуют и живут судорожной жизнью только вещи.

На другом полюсе художественного пространства картины – революционная армия, предстающая как монументальный символический образ новой силы, вступающей на историческую арену. Это «множества» – орды потных, огрубевших от боев и походов, чуждых уюту и быту, идущих завоевывать «прекрасные века». В характеристике «множеств» преобладает мотив слитности: «зыбкий океан тысячеголовья», «тысячи горящих глаз», «огрубевшие от боев и походов глаза», «тысячи ног», «подошвами американских ботев истоптавшие Россию». Впечатление слитности усиливается экспрессивной обрисовкой общего накала чувств, охватывающих массу в ее неудержимом стремлении к

твердыне «последних». Но не только единство порыва обеспечивает массе победу. Не менее важен в характеристике «множеств» мотив варварской нерастраченности.

С Армией ассоциируются день («бескрайний ветреный день», «день... дикий, бездонный, незаконченный»), простор («бескрайние степи», «безграничные поля», «бесконечная лава»), динамика и устремленность («красные клокочущие лавы», «глухая сила хлестала через мост») и все земляное, нутряное («земля гудела от шагов, от гнета обозов», «эшелоны, грузные от кишашего живья», «дышало гулом, дрожанием недр»).

В облике штурмующих Даир подчеркивается земное, плотское, даже физиологическое. Обветренные, «распоясанные, засиженные копотью», «потные, хрипящие, злобные от жажды», они изображены не только в момент героического сражения, но и в сфере обыденных, даже низменных отправлений. Но физиологические детали не снижают образа «множеств». Напротив, соединяясь с деталями иного плана: ржанье коней, скрип телег, костры, кочевья, бездомность, – они пробуждают в сознании ассоциации со скифами, гуннами, с началом начал исторической жизни.

В этом контексте сюжет, основанный на реальном историческом событии (взятие Перекопа, заключительный момент гражданской войны), обретает символический смысл.

Между двумя полюсами создается поле наивысшей напряженности. Географически это бездонные степи, терраса, горы – «темный от века поднятый массив, лютый и колючий». Но это не просто степи и горы, разделяющие два враждебных стана, но граница двух миров – «жуткая, лютая грань, оплаканная матерями», таящая в себе «безглазое и поджидающее». Это грань, которую надлежит перейти, и все действие повести разворачивается как пересечение этой черты. И если в картине мира, созданной стилем штабного донесения, «Армия, командарм вступали в Даир», то в глобальной системе отсчета преодолеваются пространственные («горизонт») и временные («рубеж времен») препятствия, а поход к морю, к Даиру – оплоту «последних» – оказывается одновременно движением в бесконечность (пространство) и в вечность (время). Сосредоточенное на одной цели, перелитое в единое

волевое усилие («Дашь Даир!»), движение «множеств» вместе с тем разомкнуто в космическое пространство, в будущее: обозы и батальоны идут «в дáли, в горизонты, в серую бескрайнюю безвестность», «в даль, в пыль, в навсегда», из смрадных кочевий, из небытия – в светлы культур, в большую Историю.

В ходе развития повествования происходит не только «физическое» пересечение границы, завершающее повесть. Даир с самого начала присутствует в повествовании как одна из движущих сил истории, как притягательная сила мечты, сказки. Сквозь громады гор и ошестинившихся укреплений видятся «синие туманы долин»; цветущие города, звездное море, «ярь-пески, туманны горы»; «синие блаженные островные туманы». В свою очередь и Армия вторгается в Даир раньше, чем завершается битва, – «щемью», страхом. Взаимопроникновение планов предвосхищает исход событий и смещает временную перспективу.

Жанровая специфика повести связана с актуализацией архаического жанра эпопеи и ориентированностью на лирические принципы типизации при сохранении общей эпической основы повествования.

Максимальная сжатость, концентрированность художественного пространства повести взрывается изнутри стилистической экспрессией, поэтической сгущенностью и напряженностью каждой детали, каждого образа. Тропы придают тексту особую смысловую многомерность, возникает совмещение двух начал: документально-фактографического и возвышенно-риторического, позиции автора штабного донесения и точки зрения романтически настроенного свидетеля поворота в истории человечества. На уровне «штабного донесения» перед нами Армия: пехота, конно-партизанские дивизии, танки, на уровне возвышенно-риторическом: «становье орд, идущих завоевывать прекрасные века», «множества» – символический образ новой силы, вступающей на историческую арену. «Штабист» рассматривает все происходящее в картографически-плоскостной перспективе «север – юг». Время для него отмеряется календарем. Потрясенный свидетель, Поэт предлагает глобальный вариант пространства и времени: действие выносится в космический

пейзаж, во вселенскую ночь, в сумерки и брезжущие рассветы бытия.

Как и в поэтическом тексте, смысловая многомерность повествования питается также сложностью, необычностью синтаксических конструкций, фонетической инструментовкой, ритмизацией.

Сближение с поэзией происходит и на уровне организации повествования. Обычное для прозы сюжетное развитие, связанное с непосредственным изображением решающих звеньев исторического процесса, вступает в союз с таким конструктивным принципом, как повтор и возникающий на его основе лейтмотив. Ритмическое повторение слов, абзацев, образов, сцен и даже планов изображения символически укрупняет их. Так, общему плану – изображению движения «множеств» – сопутствует ритмически повторяющийся крупный план, вводящий фигуры двух участников похода – Юзефа и Микешина. Их облик персонифицирует представление автора о мотивах, которые движут «множествами». Это и стремление «прорвать дорогу в кочевья, где молоко, мясо и мед», и готовность бороться за идеалы добра и красоты («шли упоенные – на крыльях сказок о прекрасных веках»).

Своего рода лейтмотивом становятся также сцены, вводящие еще одну фигуру, представляющую если не сознание, то волю Республики, – фигуру Командарма. Как и Юзеф с Микешиним, он обрисован в высшей степени условно – как «памятник», а не как живое лицо: «каменный торжественный Командарм»; «каменная черта на лбу таяла – в жесткую, ироническую улыбку»; «он встал каменный, чужой мирным сумеркам избы».

Сознательное сближение прозаического «языка» со стихотворным, существующее на фоне намеренного сближения с действительностью, на фоне «документализма», уравнивает вторжение «факта» в художественную реальность. Энергия поэтической речи раздвигает рамки изображения, сообщает ему смысловую емкость. Благодаря этому один из эпизодов гражданской войны предстает в «Падении Даира» не только как момент классовой битвы, не только как решающая фаза вековой борьбы угнетенных за

счастье, но как поэтическая формула революционного состояния мира.

В конце 1920-х годов воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия и сознания, где еще оставались живы элементы мифологического мирозерцания, стали основой явления, которое можно назвать **«магическим реализмом»**.

Термин «магический реализм» принадлежит Францу Роо, который выдвинул его в книге «Постэкспрессионизм. Магический реализм» (1925) для характеристики постэкспрессионистской живописи ⁴⁸. Термин получил известность главным образом в связи с успехом латиноамериканского романа 1960–1970-х годов (М.Астуриас, Г. Гарсиа Маркес, А.Карпентьер)⁴⁹.

Опыт латиноамериканского «магического реализма», явившийся способом утверждения самобытности латиноамериканской культуры, позволяет по-новому взглянуть на предшествовавший ему во времени сходный порыв к самоутверждению, возникший у писателей, вышедших из недр русской народной культуры.

Истоки русского неомифологизма «магического» типа восходят к процессам, имевшим место в литературе начала века, когда в среде символистов возникает стремление обрести «нравственную связь с родиной» (А.Белый) и формируются условия для «пробуждения национальной идеи»⁵⁰. Вопросы такого рода поднимаются в статьях и выступлениях А.Блока («Народ и интеллигенция», «Стихия и культура»), Андрея Белого («Луг зеленый», «Настоящее и будущее русской литературы»). Символисты испытывают притяжение к «стародавней старине», интерес к славянскому язычеству, к национальному фольклору. В этот момент как бы навстречу устремлениям символистской интеллигенции из глубин самой народной жизни поднимается плеяда творцов (Н.Клюев,

⁴⁸ Книга Ф.Роо была переведена на испанский язык известным испанским философом и культурологом Хосе Ортега-И-Гасетом.

⁴⁹ Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе//Современный роман: опыт исследования. М., 1990.

⁵⁰ Городецкий С. Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. 1909. № 4. С. 75.

С.Клычков, С.Есенин), которые впишут замечательную главу в историю отечественной литературы, выразив судьбы, чаяния русского крестьянства, воссоздав образ крестьянского мира, крестьянской культуры, которой предстояло уйти в небытие.

Крестьянская поэзия существовала и до «новокрестьянских» поэтов. Известны имена Кольцова, Дрожжина, Сурикова. Но Клюев, Есенин, Клычков и другие члены крестьянской «купницы», пришедшие в литературу начала века на волне подъема экономики и просвещения, имели иное, отличное от своих предшественников лицо. Если Дрожжин и Суриков, войдя в литературу, болезненно ощущали свое крестьянское происхождение, признавали превосходство городской культуры над деревенской, то Клюев и другие крестьянские поэты гордились своим происхождением, претендовали на роль «посвященных от народа», чувствовали себя создателями мифа о крестьянском Космосе.

В свое время Петр Первый рассек русский народ на две нации, а русскую культуру - на две культуры. Вследствие петровской «революции сверху» культура допетровской Руси, хранимая в крестьянской среде, на многие десятилетия погрузилась в небытие. Появление «новокрестьянской» литературы с ее образами, почерпнутыми из народной мифологии, из древних преданий, из быта старообрядцев, поэтизация мужика, мужицкого царства, «избяного рая» стали знаком того, что «петербургский» период в русской культуре закончился, а «спящая» культура очнулась от своего многовекового сна.

Появление крестьянской творческой интеллигенции на социокультурной арене оказалось, по словам И.Роднянской, подобным культурному «восстанию» интеллигенции покоренных наций, представители которой вынуждены были в целях самозащиты противопоставить себя интеллигенции и культуре «метрополии». Исследовательница приводит в пример Йейтса, ирландского поэта, творчество которого питалось родным фольклором и кельтской древностью. «Это

был крупнейший поэт английского языка, но поэт своего народа, своей почвы...»⁵¹

Посланцами «своего народа, своей почвы» – крестьянской России – ощущали себя Н.Клюев, С.Клычков, С.Есенин. Так, Клюев, этот, по образному выражению поэта Н.Тряпкина, Аввакум XX столетия, считал, что он принес с собой в литературу древнее представление о красоте. Поэт считал себя наследником старообрядческого Севера, Андрея Рублева, Киевской Руси, Византии, обладателем наследства, которое он должен теперь предъявить миру. Поэт настаивал на праве славянской мифологии занять место рядом с мифологией скандинавской и древнегреческой. «Если Средиземные арфы живут в веках, если песни бедной, занесенной снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, – вопрошал он, – то почему же русский берестяной Сирий должен быть ошипан и казнен за свои многопестрые колдовские свирели – только лишь потому, что серые, с невоспитанным для музыки слухом обмолвятся люди, второпях и опрометью утверждая, что товарищ Маузер сладкоречивее хоровода муз?»⁵²

Крестьянские поэты встретили Октябрь как весть о возрождении родины, как надежду на особую нравственно-эстетическую роль русского крестьянства – хранителя самобытных национальных начал, выразили убеждение, что своеобразие исторических судеб родины связано с жизнью деревни. Ответом на эти ожидания явилось истребление крестьянской культуры, необратимая деформация традиционного деревенского уклада с присущим ему типом хозяйствования, быта и чувствования.

Известный этнограф и политолог К.Мяло сопоставляет катастрофу, пережитую русской патриархальной деревней, с культурными катастрофами, которые происходили при столкновении несовместимых друг с другом цивилизаций – несовместимых либо этнически, либо религиозно, либо по своему основополагающему коду, а нередко – при совокупном

⁵¹ Поэзия и судьба Николая Клюева // Литературная газета. 1989. 17 мая. № 20.

⁵² Цит. по: Базанов В.Г. Поэма о древнем Выге // Русская литература. 1979. № 1. С. 94.

действии всех этих и еще ряда других частных причин. Таковы Конкиста, истребление альбигойцев в Провансе в XIII веке, избиение гугенотов, истребление североамериканских индейцев.

«Но даже на таком впечатляющем фоне, – пишет К.Мяло, – катастрофа, пережитая традиционной культурой в годы коллективизации, за которой последовало разрушение в 60-70-х годах самой деревни, сохраняет свою масштабность и значение проблемы с еще не найденными для ее решения ключами»⁵³.

Стремившаяся отвоевать славянской мифологии достойное место в контексте мировой мифологии, «новокрестьянская» литература создала плач по родине, которая уходит в небытие. Защитники традиционной национальной красоты попытались сохранить в памяти людей фантастический крестьянский Космос, где Бог, природа, люди, жнецы, пахари и скотоводы живут в согласии друг с другом. Поэтизируя красоту народного обряда и весенних проталин, сказок, былин и преданий, восславив нетронутую человеком красоту природы, выразили боль «пролома», которую переживала деревенская Россия, вступившая в эпоху новых скоростей исторического развития. В обращении к «младенческому древнему миру» воплотилось желание крестьянских писателей указать в размывающемся, меняющемся на глазах бытии некие духовные ориентиры, за которыми стоит незыблемость традиции.

В этом контексте особый интерес представляет созданный в 1920-е годы уникальный неомифологический роман, который опирается на праславянскую мифологию. Его сближает с латиноамериканским «магическим реализмом» стремление к утверждению национальной самобытности, которая мыслится как обращение к древнейшим пластам культуры, в их противостоянии культуре «метрополии», их роднит желание восстановить в правах коллективное мифически-магическое мировидение, позволяющее представить мир как космический круговорот в его загадочной, необъяснимой сущности. Воссоздать этот Космос

⁵³ Мяло К. Оборванная нить // Новый мир. 1989. № 8. С. 247.

художник должен «реалистически», не нарушая принципов правдоподобия, но прорываясь сквозь обманно-очевидную реальность и с помощью мифов и легенд моделируя магически-мифический мир, являющий собой чудо, тайну, допускающий сны, перепутанные с явью, галлюцинации, вторжение сверхъестественных сил.

Наиболее яркое явление в этом контексте – **«Чертухинский балакирь»** (1926) **Сергея Антоновича Клычкова** (1889-1937), роман-миф о «младенческом древнем мире» и о его гибели.

Родился будущий писатель в деревне Дубровка, недалеко от города Талдома Тверской губернии в семье крестьянина-старовера – мастера, который зарабатывал на жизнь обувным промыслом. Трудом родителей был построен на окраине деревни двухэтажный каменный дом. «Лес у нас в ту пору стоял почти у окон заповедный, мимо крыльца лоси ходили в метели, в лесу водилась разная диковина, и вообще было все, если теперь вспомнить, как выдуманное...»⁵⁴ – писал Клычков в автобиографии (1926). И далее: «...языком обязан лесной бабке Авдоть, речистой матке Фекле Алексеевне и нередко мудрому в своих косноязычных построениях отцу моему..., а больше всего нашему полю за околицей и чертухинскому лесу, в малиннике которого меня мать скинула, спутавши по молодости сроки»⁵⁵. Бабка Авдотья научила внука понимать лес, его обитателей, передала ему свое знание обрядов, ввела в мир леших, русалок, оборотней.

Учился Клычков в сельской школе, потом в Москве, в реальном училище, посещал занятия на естественном, историко-филологическом, юридическом факультетах Московского университета, не закончив ни одного из них.

Клычков стал одним из создателей неокрестьянской поэзии, возрождавшей русскую песенно-мифологическую стихию. В 1911 году увидел свет его первый поэтический сборник «Песни: Печаль-радость. Лада. Бова», в 1913 году – второй («Потаенный сад»). Стихи открывали читателю мир народных легенд, заговоров, песен. После революции выходят

⁵⁴ Клычков С. Автобиография // Литературное обозрение. 1987. № 5. С. 106.

⁵⁵ Там же. С. 107.

поэтические сборники «Дубравна» (1918), «Домашние песни» и «Гость чудесный» (оба – 1923), «В гостях у журавлей» (1930). Уже в «Дубравне», первом после революции сборнике поэта, прозвучала тема прощания с уходящей Русью.

Середина 1920-х годов для С.Клычкова – время творческого взлета, попыток исторического, философского осмысления судьбы России. Он начинает писать прозу, задумывает создать девять книг про «жизнь и смерть» русского крестьянина, пропеть ему эпитафию, распрощаться с крестьянской Россией.

Из девяти книг были написаны три: «Сахарный немец» (1925), в изд. 1932 г. – «Последний Лель»; «Чертухинский балакирь» (1926), «Князь мира» (1927). Осуществить замысел помешала травля, начавшаяся в середине 1920-х годов, а потом и гибель художника. Он был атакован партийной критикой, обвинявшей его в консерватизме, отщепенстве, кулачестве и национализме. Писатель был расстрелян по ложному обвинению в контрреволюционной борьбе, в антисоветской деятельности «на идеологическом фронте».

«Чертухинский балакирь» – лучшее в прозе С.Клычкова.

Подобно Гоголю с его Диканькой – моделью идеального народного мироустройства, – Клычков, используя творческий опыт Н.Гоголя, А.Белого, А.Ремизова, а главное, опираясь на собственную причастность к миру народных легенд, преданий, сказок, песен, создает Чертухино – свой миф о «младенческом древнем мире»⁵⁶ и о его гибели. «В книге «Балакирь», – писал Н.Клюев, – вся чарь и сладость Лескова, и чего Лесков не досказал и не высказал, что только в совестливые минуты чуялось Мельникову-Печерскому от купальского кореня, от Дионисиевской вапы, от меча-кладенца, что под главой Ивана-богатыря, – все в «Балакире» сказалось, ажно терпкий пот прошибает»⁵⁷.

Деревня Чертухино напоминает родную деревню Клычкова. Но сквозь обманно-очевидную реальность территориально малого географического пространства проступает образ целостного Космоса, исполненного чудес и

⁵⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46. Ч. I. С. 476.

⁵⁷ Цит. по: Азадовский К. Николай Клюев. Л.: 1990. С. 272.

тайны. Благодаря обращению к «чудесной реальности» народной мифологии происходит фантастическое преобразование действительности. Оно мотивируется фигурой главного персонажа романа, воплощающего поэтическую ипостась национальной жизни, – балакиря, мечтателя Петра Кирилыча Пенкина, «у которого все в жизни было так же, как и у всех, только ему казалось иначе, как, может, никогда и ни у кого не бывает», который саму действительность воспринимает сквозь призму с детства знакомых фантастических сказок, чьи персонажи для него столь же реальны, как и его односельчане. Тип восприятия, присущий балакирю, позволяет писателю, мешая сон и явь, ввести в свой магический роман как действующих лиц, принадлежащих реальности (мельник Спиридон, его дочери, чертухинские крестьяне и крестьянки), так и колдунью Ульяну, чьи домогательства отвергает Петр Кирилыч, и лешего Антютика, который становится сватом героя и его собеседником, и водяных, и месяц, и деревья, а повествование перевести из бытового в философский план, заявить о существовании крестьянского Космоса с присущими ему законами, рассказать о происхождении этого Космоса и о гибели, которую несет ему «железный черт» цивилизации.

Особое место в системе персонажей занимает Антютик – леший, существо, наделенное свойствами и человека, и зверя, и растения, олицетворяющее мысль писателя о единстве всего сущего во Вселенной.

Фантастический колорит в повествовании создается не столько введением леших и ведьм, сколько одушевлением быта и природы, становящейся таким же участником событий, как и люди: березки у Клычкова ходят в гости друг к другу, ель «шумит, как регент посреди церковного хора», у звезд пред утром слипаются веки от сладкого сна; ветки кустов и деревьев вытягивают «зеленые ушки и слушают и дивятся и ни наслушаться, ни надивиться, видно, не могут».

Главным одушевленным лицом крестьянского Космоса становится месяц. А.К.Воронский, написавший о романе статью с подзаголовком «Лунные туманы», посвятил месяцу у Клычкова целый поэтический пассаж. «Роман называется «Чертухинский балакирь», – писал он, – но не балакирь Петр

Кирилыч является главным героем и не мельник Спиридон Емельяныч, – главный герой в романе – месяц – цыганское солнышко. Ему писатель посвятил лучшие свои страницы, и, пожалуй, о месяце – подсчитайте – их больше, чем о других действующих лицах. Месяц у Клычкова гордится, что светел и высок, во всю мочь он обливает еловые ветви... Но больше всего он колдует, ворожит, усыпляет... и в этих лунных чарах странно преобразается жизнь: простое, трудовое деревенское житье-бытье в лесной сторонке разворачивается в чудесную древнюю сагу, теряет ясную дневную видимость, небывалые приключения происходят с балакирем, со Спиридоном, с Машей, все становится как бы вверх ногами, оборачивается новым, незримым, потусторонним ликом, – полуночная лунная явь уводит в царство теней, призраков, раскрывается невиданная, сверхчувственная тайнопись вещей, и в колдовских лунных полуснах сладостно бродит писатель, держа за руку читателя, забывая о дневном свете, о настоящей, неприкрашенной правде, и, чтобы лучше не видеть ее, он лукаво мешает быль с новыми и новыми вымыслами»⁵⁸.

Клычков создает оригинальный вариант лунарного мифа о происхождении месяца (луны), создавая вставную новеллу об Иване Ленивом, который – «мужик не мужик, а на печке лежит, ничего не делает, только пьет чай да обедает». Попав в ад, мужик просит у чертей «послабления», и те отпускают его «проветриваться на вольный дух... каждый день с вечера до утра.

– Оторви-ка ему башку, все равно ни к чему она у него, так, больше ради прилику болтается, да выкати ее за ворота: пусть блудливых баб стережет да на мужиков, дураков, дразнится».

Введенное в книгу народное предание, воссоздающее картину сотворения мира и небесных светил, выражает свойственное крестьянскому мироощущению представление о Космосе как родственной человеку стихии, где в едином хороводе сходятся мужичья жизнь и небесный порядок.

⁵⁸ Воронский А. Сергей Клычков (Лунные туманы) // Воронский А.К. Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1982. С. 219.

Картины жизни природы смыкаются с крестьянским бытом, который рассматривается как естественное «продолжение» природы, как неотъемлемый священный атрибут бытия. Поданные сквозь призму сознания рассказчика предметы быта одушевляются, и кажется, что в «поминальном обеде» по уходящей крестьянской Руси принимают участие не только односельчане балакиря, но и предметы крестьянского обихода: «ухваты и клюшки широко разинули рты», прислушивается «большая лохань», а «молочная шайка в углу, над которой нагнулся неразумный телок, выпятила настороженное ухо».

Деревенская изба, ее убранство, утварь, хозяйственный инвентарь, домашние животные, предметы религиозного культа, как и в поэзии Клюева, включаются в жизнь природы и образуют единый мир – «избяной Космос».

Примечательна в этом отношении вставная новелла об избе, о венцах – рядах бревен в срубе. «Что мужики в избе называют венцом? – каждый ряд бревен в срубе. Прозвание пошло с того незапамятного срока, когда первый мужик вздумал перебраться из землянки в избу... И так ему хорошо показалось в первой избе после пещеры, что и впрямь иначе нельзя было сказать: мужик стал жить в сосновых венцах... Воля, звездный венец, остались по-прежнему дереву, зверю и птице!..»

Образ скачущего конька, влекущего избу в Космос, словно пришел в роман из трактата Есенина «Ключи Марии», где поэт, рассматривая символику крестьянского обихода, усматривает в коньке на крыше крестьянской избы выражение философских представлений крестьянства, его отношение к вечности. «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья. Это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподоблял свою хату под ним колеснице... Это чистая черта Скифии с мистерией вечного кочевья. «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища», – говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо. Такое отношение к вечности как к

родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях»⁵⁹.

В создании мифа о «младенческом древнем мире» примечательна роль национально-этнографической живописи: изображение обрядов (девичника, свадьбы, похорон), введение в текст свадебных песен.

Клычков создает модель архаичного народного сознания, в котором языческие представления уживаются с христианскими, объединяясь верой в Добро и Чудо.

Природно-бытовой Космос населяется персонажами христианской и языческой мифологии – русалками, домовыми, чертями, лешими; судьбы персонажей растворяются в судьбе народа, а она в свою очередь – в истории земли и Космоса

«Простое, трудовое деревенское житье-бытье в лесной сторонке развертывается в чудесную древнюю сагу»⁶⁰, но она повествует о прекрасном, но гибнущем мире, находящемся под властью рока. Рок персонифицирован в облике одного из чертей, приставленных к человеку, – железного черта, который ждет, «когда человек из лесу всех зверей передушит, из рек выморит рыбу, в воздухе птиц переловит и все деревья заставит целовать себе ноги... Тогда-то железный черт... привертит человеку на место души какую-нибудь шестерню или гайку с машины... С этой-то гайкой заместо души человек, сам того не замечая и ничуть не тужа, будет жить и жить до скончания века!..»

Нельзя не сказать, что поэтизируя Чертухино, Клычков сознает, что угрозу «младенческому древнему миру» несет не только «железный гость» (С.Есенин) или «железный черт». В глубинах самого крестьянского Космоса С.Клычков обнаруживает внутреннюю неслаженность. Неразрешимые расхождения между языческими представлениями и христианскими: «крестьянский дуализм», поиски «народного православия», опасные игры с Дьяволом, приводящие к гибели искателя мужицкого Бога, - все это само по себе чревато у Клыčkова трагическим исходом.

⁵⁹ Есенин С. Ключи Марии // Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: 1966. С. 179.

⁶⁰ Воронский А.К. Сергей Клычков (Лунные туманы) // Указ. соч. С. 219.

Повествователь принадлежит миру, о котором повествует, и вместе с тем дистанцируется от него, добродушно посмеивается над его представлениями и скорбит о его гибели, стремясь «навек закрепить» – запечатлеть в слове уходящее Чертухино – «все то, чего нет и чего скоро не будет: «...и мельницы нет, и плотины после нее не осталось, от большого леса на берегу торчат только пни да коряги, и сам Боровой Плес теперь похож на большой и нескладный мешок с прорехой в том месте, где раньше с запруды вода выгибала крутую лебединую шею». И только слово, мифологизирующее уходящий мир, способно преодолеть гибель и забвение.

Действительность предстает в романе в формах мышления и речи, свойственных народу. Введение народной речи в литературу было, как признают исследователи, наиболее очевидной новаторской чертой послеоктябрьской литературы. Чаще всего это введение народной речи осуществлялось с помощью сказа. Существовали разные типы сказа – гротескный сказ И.Бабеля, М.Зощенко («снял своего верного винта», «это, брат, гроб, утопия», «ведет себя индифферентно – ваньку ломает», «развернула всю свою идеологию в полном объеме») и фольклорный, основанный на воссоздании архаично-разговорной фольклорной стихии. Клычков в своем романе обращается к фольклорному сказу, с помощью которого воспроизводит «девственное» сознание рассказчика, ощущающего свою связь с землей и миром, мыслящего космическими категориями. В сфере сознания рассказчика происходит встреча неизменных жизненных начал: Добра и Зла, жизни и смерти, веры и безверия, происходит мифологизация действительности. Ориентация повествования на законы поэтической речи, обилие тропов, ритмичность прозы служат цели магического воздействия на читателя, напоминают о древнем волшебстве, о власти слова над сверхчеловеческими силами.

Н.Клюев писал Клычкову: «Низко тебе кланяюсь за твою прекрасную книгу Балакирь. После запечатленного

ангела это первое писание – и меч словесный за русскую красоту. Радуюсь и величаюсь тобой!»⁶¹

Революция сообщила стремлению к моделированию магическо-мифической модели мира особый пафос, связанный с надеждами на крестьянский путь возрождения России. Эти надежды вскоре были развеяны, что придало русскому национальному варианту «магического реализма» особый масштаб, сообщило мифу о Китеже, крестьянской Инонии трагедийное звучание. К концу 1920-х годов русский «магический реализм» был уничтожен ортодоксальной критикой⁶². О богатстве возможностей русского «магического реализма» говорит крестьянская поэзия и проза Сергея Клычкова. В 1970-е годы эта тенденция в известной степени возродилась в творчестве писателей-«деревенщиков».

К концу 1930-х годов, в условиях фактического запрета на публикацию произведений М.Булгакова и А.Платонова, в контексте неомифологических устремлений прозы возникают два варианта единого художественного текста на неомифологической основе.

Особый случай создания современного мифа представляет собой единый текст М.Булгакова, формирующийся на протяжении 1920–1930-х годов и представляющий собой, по выражению Б.М.Гаспарова «Евангелие от Булгакова», в котором «Мастер и Маргарита» являют собой кульминационный эпизод⁶³.

К моменту, когда булгаковский неомифологический текст близится к завершению, т.е. к середине 1930-х годов на основе сопряжения библейских понятий и мотивов с архетипическими образами и мифологемами советской эпохи возникает (скрыто от глаз читателей) еще одно художественное единство – неомифологический текст А.Платонова..

⁶¹ Цит. по: Солнцева Н. Китежский павлин. Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992. С. 368.

⁶² См.: Солнцева Н. Китежский павлин.

⁶³ «Евангелие от Булгакова» Б.Гаспаров детально рассматривает в статье «Новый Завет в произведениях М.А.Булгакова» (Гаспаров Б.М. Литературные мотивы. М.: Наука, 1994. С.83–123).

Как пронизательно отмечает Ю.Пастушенко, «писатель улавливает смену парадигм мировой цивилизации, когда на смену христианскому миропониманию, казалось, уже полностью вытеснившему языческое, приходит ситуация напряженного диалога с вновь активизирующимися архаическими формами мышления, выступающими теперь уже в виде новейших идей времени»⁶⁴. Роль таких идей играет коммунистический миф, в котором автор «Чевенгура», «Котлована», «Счастливой Москвы» усматривает его первичный смысл – бессознательное стремление человека, человечества к первобытному состоянию единства с миром, к достижению всеединства. Эти интенции автор кладет в основу мифа о Спасении, о надежде на Спасение, на возможность преодолеть трагизм человеческой судьбы и тщетности этой надежды.

Неомифологизм и неомифологические тенденции, обретя широкое распространение в литературе 1920–1930-х годов (последним ярчайшим выражением этой тенденции стал роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»), были вытеснены из литературной жизни, чтобы вновь заявить о себе в «Докторе Живаго» и обрести второе дыхание в литературе 1960–1970-х годов.

§ 2. Орнаментализм и мотивная организация повествования

Продуктивным способом перехода от изображения конкретно-исторического облика ситуации к постижению ее глобального смысла, ее глубинной сущности, которая была с невыразимой на языке классической прозы, стал орнаментализм – знаковое явление «неклассической» прозы.

Орнаментализм связан с особым словоупотреблением, подобным поэтическому (многозначность слова, насыщенность текста тропами), а также с особым типом построения произведения, для которого характерны редукция сюжета и ведущая композиционная роль лейтмотивов. В преображенном

⁶⁴ См.: Пастушенко Ю. О мифологической природе образа у Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып.4. М.: Наследие, 2000. С.344.

виде орнаментализм сохраняет продуктивность на протяжении всего XX века. Ему так или иначе отдают дань практически все значительные прозаики эпохи.

Слово, а также персонаж и сюжет (действие) в классической прозе XIX века главенствовали в структуре текста, а мотив как устойчивый формально-содержательный компонент произведения имел значение частного приема. Повышение смысловой значимости слова и лейтмотивов назревало на протяжении всего XIX века и получило выражение в эксперименте, который был осуществлен в четырех «Симфониях» Андрея Белого в виде опыта организации повествования по принципу музыкально-симфонического контрапункта⁶⁵. Мотивный тип повествования выводил изображаемое из сферы конкретно-исторического обобщения. Он открывал возможности эстетического освоения глубинных сфер бытия и создавал основу для мифотворчества. В прозе XX века мотивная структура повествования обрела особый размах, стала важнейшим конструктивным принципом организации текста.

Явление, обозначаемое с помощью термина «орнаментализм/орнаментальность», предполагает комплекс составляющих элементов, каждый из которых при анализе может выдвигаться на первый план.

Когда в понятии «орнаментализм» акцентируется представление об орнаменте как об украшении, речь идет о дополнительной нагрузке на речь, об особом поэтическом языке, о стирании привычных границ между родами литературы, о влиянии поэзии, стихотворной речи на прозу, что проявляется прежде всего в сфере словоупотребления и связано с повышением многозначности слова, возникающем в результате использования большинства приемов, разработанных поэзией, особенно символистской, т.е. введения в текст системы тропов (метафора, ее реализация, метонимия, оксюмороны, катахреза), создания сложных, необычных синтаксических конструкций, а также фонетической

⁶⁵ Авраменко А.П. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX в (дооктябрьский период). Сб. 9. Тула, 1977. С.52-57.

инструментовки, нередко даже ритмического построения текста и т.д.⁶⁶ Обращение к поэтическому языку способствует преодолению узкоинформативной функции слова, отвлекает от непосредственного восприятия персонажей и событий, переносит внимание на более глубокие смысловые уровни. Такое явление можно назвать орнаментализмом в узком смысле слова.

Но идея орнамента подразумевает не только “украшенность” речи, но и намеренную повторяемость структурных элементов–мотивов, в роли которых может выступать любой элемент текста – слово, фраза, деталь, сцена и т.д. Мотив, «раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д., единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...»⁶⁷.

На основе насыщения текста повторами–перекличками, мотивами-двойниками, сплетениями мотивов, их соотношениями друг с другом, смысловыми рифмами возникает особая структура повествования, ориентированная на законы музыкально-симфонической композиции. Именно в этом качестве орнаментализм – уже под другим именем (мотивная организация повествования) – получил мощное выражение в шедеврах литературной эпохи, в пространстве которых «протекающие» словесно-образные обороты либо полностью вытесняют персонажно-сюжетные связи, либо оказываются семантически более важными.

Можно выделить два полюса, к которым тяготеют произведения, основанные на мотивном типе организации повествования. Во-первых, это случаи, когда сюжетные связи совсем замирают или по крайней мере отходят на второй план, не играя главенствующей роли. Лейтмотивы играют в

⁶⁶ О языке символистов см. классическую работу В.Гофмана «Язык символистов» (Литературное наследство. Т. 27-28. М.: 1937. С.54–105).

⁶⁷ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: 1993. С.30.

подобном тексте ведущую композиционно-структурную роль, требуя от читателя мысленного движения от конца к началу, как того требует прочтение лирических текстов. Во-вторых, это сосуществование сюжета в традиционном понимании и мотива. В таком случае мотивная и сюжетная структуры (в пределах текста) «накладываются» друг на друга. Семантическая перекличка словесно-смысловых мотивов, их повторение и варьирование образуют «скрытую автономную систему, подстилающую внешнее движение сюжета, вступающую с ним в смысловые отношения и придающую ему в конечном итоге символическую многослойность и многозначность»⁶⁸. Обе эти тенденции часто совмещаются в пределах одного произведения, так что можно говорить лишь о преобладании одной из них.

Эволюция орнаментальных тенденций. Орнаментализм как одно из явлений поэтического мышления, характерного для прозы 1920–1950-х годов, переживает несколько этапов в своем развитии, не только следуя закономерностям внутриэстетического порядка, но и «подчиняясь» директивам партийно-литературной политики.

Орнаментальные тенденции были характерны для значительной части прозаических произведений первой половины 1920-х годов («Падение Даира» А.Малышкина, «Партизанские повести» Вс. Иванова, цикл И.Бабеля «Конармия», романы Б.Пильняка и Евг. Замятина). Они сохранили свое значение для романов середины и второй половины 1920-х годов («Белая гвардия» М.Булгакова, «Города и годы» К.Федина, «Зависть» Ю. Олеши, поэтическая проза О.Мандельштама, «Кашеева цепь» М.Пришвина, «Дело Артамоновых» М.Горького, «Севастополь» А.Малышкина). Поэтическое слово и мотивная организация повествования стали важным структурным принципом в произведениях А.Платонова, в романах М.Булгакова, в «Жизни Клима Самгина» М.Горького. После длительного перерыва мотивная структура повествования вновь заявила о себе в «Докторе Живаго» Б.Пастернака. В прозе русского зарубежья

⁶⁸ Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века // Hungaro-Slavica/ Budapest, 1983. С. 297.

мотивность определила своеобразный облик прозы В.Набокова и Г.Газданова, отчасти И.Бунина.

Орнаментализм в узком значении; орнаментальная проза, момент ее расцвета. Начало художественной эпохи 1920–1950-х годов прошло под знаком орнаментализма как “особого интереса к языку, семантической, эмоциональной, ритмической напряженности речи, упорных речевых, стилевых исканий, имеющих целью стать ближе к предмету, перенести в творчество все речевое богатство революционной эпохи, непосредственно “перелить” все многообразие ее проявлений в речь и стиль”⁶⁹.

Наиболее яркими явлениями орнаментальной прозы такого типа стали “Падение Даира” А.Мальшкина, “Партизанские повести” Вс. Иванова, “Конармия” И.Бабея, “Железный поток” А.Серафимовича, романтические повести Б.Лавренева, и в первую очередь “Сорок первый”. Это были произведения небольшого объема, которые можно назвать “лирическими эпопеями”, предлагавшими героико-трагическую модель революционного состояния мира. Созданию такой модели в этих произведениях, где центром изображения была гражданская война, способствовало поэтическое словоупотребление, которое оттесняло объективное изображение событий на второй план, придавало изображаемому обобщенный характер.

В ряду произведений орнаментальной прозы особое место принадлежит “Падению Даира” А.Мальшкина. Это произведение уже рассматривалось в контексте неомифологических устремлений прозы новой эстетической эпохи. Необходимо добавить, что мифологизация действительности в “Падении Даира” осуществляется во многом за счет поэтического слова, словесно-смысловых рядов, позволяющих преодолеть пространственно-временную ограниченность фактографического описания. Система тропов, прием катахрезы “выбрасывает” происходящее в воющий ветер, в ночь, скачущую черным хаосом, вовлекает природу и

⁶⁹ Драгомирецкая Н.В. Силевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. М.: 1965. С.132.

людей в единый бешеный вихрь. Действие оказывается вынесенным в космический пейзаж: во вселенскую ночь, в сумерки и в ранние рассветы бытия. Писатель напоминает о глобальных масштабах происходящего, постоянно вводя в авторскую речь мотив времени, сопоставляя данный конкретный момент с будущим, с бесконечностью.

В контексте орнаментальной прозы особое место принадлежит «Конармии» И.Бабея, о которой пойдет речь во втором разделе первой главы.

1920–1923 годы стали пиком в развитии собственно орнаментальной прозы. В последующем возникает решительное недовольство этим явлением, происходит самоизживание “самовитого” образа, отказ от него. Однако в недрах орнаментальной прозы уже после того, когда выявилась временность этой тенденции, родилось гениальное явление, продлившее и оправдавшее ее.

Слово А.Платонова в контексте орнаментальной прозы. Знаменитое слово Платонова, функции которого далеки, если не прямо противоположны задачам, решавшимся А.Малышкиным, типологически родственно космической образности “Падения Даира”.

В контекст “орнаментальной” и – шире – поэтической прозы творчество Платонова (в частности его повесть “Котлован”) впервые включил Ю.Левин в замечательной статье “От синтаксиса к смыслу (“Котлован” А.Платонова)”⁷⁰. Исследователь рассматривает присущие платоновской прозе нарушения грамматических, семантических и вообще коммуникативных норм, исходя из предположения, что “Котлован” строится не по законам повествовательной нормы, а по законам лирики. Согласно принятым в прозе правилам “выходы в метафизику и этику” допустимы либо в размышлениях и разговорах персонажей, либо в откровенных авторских отступлениях, которые не смешиваются с основным повествованием. У Платонова же, как в лирике, “все разрешено”: фабульное, психологическое, метафорическое могут объединяться до неразличимости.

⁷⁰ Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. Школа “Языки русской культуры”. М.: 1998.

Ненормативное использование валентностей слова (“музыка уносилась ветром в природу”, “бедные и средние странники пошли в свой путь и скрылись вдаль”; “в постороннем пространстве”), использование абстрактной лексики, переносящей действие в Пространство, Мир, Природу, Космос придают эмпирическому описанию метафизический и/или экзистенциальный смысл. Ощущению трансцендентности способствует также широкое использование тропов и фигур, многозначность слова, его деавтоматизация за счет остранения, достигаемого, в частности, парадоксальным сочетанием лирического начала с “научностью” (типа замены словосочетания “детский дом” таким определением – “усадьба, в которой приучали бессемейных детей к труду и пользе”).

В результате платоновская проза становится, подобно лирическому тексту, суггестивной, что позволяет ей воздействовать на читателя “не столько своим информационным содержанием (и не прямо через это содержание), сколько способом высказывания, через язык, стиль, даже синтаксис, что парадоксальным образом сочетается с тенденцией к дискурсивной убедительности и даже к “научной” доказательности⁷¹.

Достижимый с помощью лиризации переход с поверхности эмпирической действительности в сверхэмпирическое бытие имеет целью не только выход в физический Космос, в пространство-время, но и попытку выхода в “царство целей”: в “даль жизни”, к “смыслу жизни”, “всемирному уставу”, “общей грусти жизни”. Жажда проникнуть в скрытую сущность мира, согласно наблюдениям Ю.Левина, пронизывает платоновский текст экзистенциальными категориями (“смысл”, “истина”, “смысл жизни”, “смысл существования”) в сопряжении с категориями ментальными (“понять”, “знать”) и выражает платоновскую убежденность в том, что “все пути трансцендирования, хотя бы ментального, оказываются тупиковыми, человек терпит крушение и обретает лишь Ничто”⁷². Ю.Левин справедливо

⁷¹ Указ. соч. С.412.

⁷² Там же. С. 412.

усматривает близость подобного мироощущения к экзистенциалистскому, которое “рождается в момент тех исторических катастроф, которые подрывают самые основы установившегося человеческого существования и не указывают никакого выхода, или в предощущении таких катастроф”⁷³.

Эстетически значимое слово как способ универсализации картины мира и жизни человеческого сознания, как способ выхода из эмпирической реальности в высшую стало основой художественных открытий такого великого писателя, как Платонов. Но не столько поэтическое словоупотребление, сколько новые – мотивные – принципы создания романного целого обрели в XX веке особую продуктивность, в том числе и в творчестве А.Платонова.

Орнаментализм и большая эпическая форма.

Структурные тенденции, выразившиеся в глубинном проникновении лейтмотивности на уровень композиции, в ассоциативно-лейтмотивном принципе развертывания повествования, укореняются, оттесняя или усложняя традиционный персонажно-сюжетный тип.

Б.Пильняк был одним из первых в послеоктябрьской прозе, кто положил в основу большой эпической формы лейтмотивный принцип организации повествования, основанный на ряде сквозных мотивов, выражающих историософскую концепцию писателя. В его первом произведении лейтмотивная структура повествования вытеснила традиционную сюжетно-персонажную композицию. «Голый год» явился выражением «чистой орнаментальности».

В творчестве Б.Пильняка орнаментализм неотделим от другой тенденции, характерной для «неклассической» прозы, – от авангардистских экспериментов писателя, от предпринятого им разрушения классической композиции и отказа от характера. В связи с возникшим в творчестве Пильняка явлением художественного синтеза созданный писателем «Голый год» и его творчество в целом будут рассматриваться в разделе «Авангардизм в контексте художественных исканий эпохи».

⁷³ Там же.

Поэтическое слово и мотивная организация повествования в период интенсивного развития большой эпической формы (середина 1920 – начало 1930-х годов).

После краткого преобладания повести, заставившей забыть о появившихся в начале десятилетия «Голом годе», «Хождении по мукам» и тем более о так и не пробившемся к читателям романе Евг.Замятина «Мы», в середине 1920-х годов почти одновременно появляются «Города и годы» (1924) **К.Федина**, «Барсуки» (1924) **Л.Леонова**, «Белая гвардия» (1925) **М.Булгакова**, «Кашеева цепь» (1922–1928) **М.Пришвина**, «Дело Артамоновых» (1925) **М.Горького**, тем самым заявляя о новом витке в развитии большой эпической формы. Авторы этих произведений с разной степенью интенсивности возвращают в произведения большого эпического объема традиционную сюжетно-персонажную структуру. Вновь на авансцену выходят герои, поданные в психологической традиции романной классики XIX века, что должно настроить читателей на восприятие сюжетных перипетий и участвующих в них героев как верного подобия жизни. Но в этих романах введение полноценного сюжета не означало отказа от лейтмотивного принципа повествования, которое становится настолько семантически нагруженным, что движение его элементов оказывается не менее значимо, чем романские судьбы персонажей.

Особый интерес в этом отношении представляет роман М.Горького «Дело Артамоновых» (1925), который свидетельствует о воздействии на писателя «неклассической» прозы⁷⁴. «Традиционное», «классическое» в горьковском повествовании только на первый взгляд кажется самодостаточным и полностью выражающим авторскую позицию. Система лейтмотивов не просто вносит лепту в создание художественной целостности, но, накладываясь на сюжетно выраженную концепцию исторически прогрессивной смены общественных формаций, обнаруживает трагичность представлений Горького о продуктивности активного вторжения в жизнь, присущее ему ощущение неизбежной

⁷⁴ Анализ мотивной структуры в романе М.Горького «Дело Артамоновых» см. в третьей главе.

конечной обреченности любой пассионарности на ее исчерпание, сознание бесплодности человеческих усилий изменить что-либо в этом мире.

Лейтмотивный принцип организации повествования (мотивная структура) как основа создания метароманного единства. Мотивный характер повествования позволил прозаикам выразить представление об иррациональном характере мироздания, не поддающегося «организации». В 1930-е годы, когда официальная критика, начиная с предсъездовских дискуссий о творческом методе, Дос-Пассосе и Джойсе и завершая дискуссией о формализме, стремилась утвердить рационалистическое толкование бытия, орнаментализм с точки зрения утверждавшихся канонов оказался незаконным явлением. Однако в 1920–1930-е годы произведения А.Платонова, М.Булгакова, М.Пришвина продемонстрировали новые возможности мотивной структуры повествования.

Как раз к концу 1930-х годов творчество Булгакова, Платонова, Пришвина, Набокова, Газданова достигло той меры завершенности, которая позволяет осознать созданное каждым из этих писателей как внефабульное образно-символическое единство не только в рамках одного произведения, но и в контексте всего творчества писателя, где отдельные произведения оказываются формой воплощения инвариантного художественного мира – метатекста⁷⁵.

Тенденция к созданию метароманного единства, целостной художественной системы оказалась характерной как для литературы «метрополии», так и для литературы «диаспоры» (творчество В.Набокова и Г.Газданова).

Метатекстуальность как качество каждого из художественных миров, созданных Булгаковым, Платоновым, Пришвиным, Набоковым, Газдановым была порождена воздействием на этих писателей символизма. Булгаков, Набоков, Платонов, Пришвин унаследовали такие принципиальные аспекты символистской художественной системы, как эстетическое двоемирие, идея сверхискусства,

⁷⁵ О появлении такого явления, как метатекст, в литературе XX века речь идет в работах М.Мальгиной, Е.Яблокова, В.Химич и др.

образ художника-демиурга⁷⁶, а также присущий символистской поэтике принцип организации поэтического текста с помощью системы внутренних корреспондентий, т.е. разных видов повтора и варьирования семантического материала.

Произведения Булгакова, Набокова, Бунина, Платонова, Газданова, в известной степени, Пришвина сохраняют «прагматику сюжета». Мало того, Набоков, Булгаков, Газданов владеют искусством построения занимательного сюжета, изобилующего эффектными ходами, подчас используют сублитературные виды действия (детективные, мелодраматические), но при этом у этих авторов мотивная структура оказывается семантически более нагруженной, чем романские судьбы персонажей. Развитая мотивная структура и способствует преодолению дискретности повествования как в рамках одного произведения, так и в контексте всего творчества.

Явление метатекста у В.Набокова. Неким эталоном метатекстуального единства можно считать творчество Набокова⁷⁷.

В основе единства художественного мира Набокова лежит противостояние родного/чужого, родины/чужбины. Эта оппозиция значима не только для романов так называемого «русского цикла», но и для произведений, где «русская» тема вообще отсутствует, что свидетельствует о том, что противопоставление «родины» и «чужбины» может иметь у Набокова не только реально-биографический, но и метафизический смысл. Изгнанничество героя – это не только эмиграция, но и утрата метафизической гармонии, а иная, совершенная реальность, о которой помнит и тоскует герой, – это не только детство и юность, проведенные в России, но и некий «высший» мир, с которым он неуловимым образом связан.

⁷⁶ См.: Сконечная О.Ю. Традиции символизма в прозе В.В.Набокова 1920–1930 годов. М.: 1994. С.4–5.

⁷⁷ См.: Ерофеев Вик. Русский роман Владимира Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10.

Этот метафизический вариант темы «потерянного рая» присутствует в тексте в «зашифрованном» виде. Роль сигналов об этом мире и выполняет мотивная структура.

Исследователи отмечают, что набоковская трактовка темы «потерянного рая» перекликается с философией гностицизма: стоящая перед набоковскими героями задача устройства их вселенной и своего назначения воспроизводит элементы гностического мифа. Избранным героям Набокова дано осознать свою изначальную принадлежность к высшей инстанции, осмыслить свою земную жизнь как изгнание, а свое предназначение – как поиск возможности воссоединения с «духовной родиной». Постигание героем этой истины соответствует обретению мистиком истинного знания, которое является условием его возвращения в «родной мир». Герою доступно и понимание смерти, соответствующее гностической философии, согласно которой смерть освобождает душу из заточения⁷⁸.

А глобальным «метасюжетом» произведений Набокова становится поиск героем возможностей обретения утраченной духовной родины, проникновения в «иное» пространство. Этот сюжет реализуют пронизывающие творчество писателя мотивы *пути, путешествия, возвращения, пересечения границы* между двумя мирами и такие ключевые категории набоковского универсума, как *память, воображение, творчество*, которые выступают как средства преодоления границы и обретения утраченного «рая». Единый внутренний сюжет и повторяемость воплощающих его мотивов, охватывающая всю прозу Набокова, позволяют рассматривать ее как единый текст и свидетельствуют о целостности набоковского художественного мира.

Мотивная структура повествования и явление метатекста в творчестве М.Булгакова. В творчестве М.Булгакова уже в начале 1920-х годов появляются устойчивые словообразы, ключевые слова, персонажи и событийные ходы, которые по мере развертывания творческой

⁷⁸ Давыдов С. Гносеологическая гнусность Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В.В.Набоков: pro et contra. СПб., 1999. С.483.

биографии М.Булгакова приобретают качества повторяемости и вариативности и формируют единую мотивную структуру – булгаковский метатекст.

В основе булгаковской модели художественного мира лежит, как и у В. Набокова, унаследованная от символизма идея эстетического двоemiрия, оппозиция свое/чужое. Каждый из миров характеризуется устойчивым набором признаков, переходящих из произведения в произведение, изображение этих миров сопровождается рядом постоянных мотивов.

Воплощением «своего» мира в творчестве писателя выступает прошлое. Булгаков и его персонажи черпают в прошлом «опору для жизнеспособности, а не сознание обреченности»⁷⁹.

Мотив прошлого выступает инвариантом по отношению к мотиву Дома и его атрибутам (книги, печка, стол, скатерть, икона, музыка, бой часов) и противостоящему ему мотиву ложного дома (коммунальная квартира, дом Грибоедова, «нехорошая квартира», временный дом).

Мотиву Дома сопутствует мотив ухода людей (смерть матери, бегство Тальберга), вещей (разбитый сервиз, исчезновение надписей с печки), мотив вторжения знаков «чужого» пространства (холод, оружие – mortar в спальне, превращение Дома в своего рода постоялый двор).

Большинство булгаковских произведений связывает попытка обрести «свое» пространство в мире литературы, в мире театра, оборачивающаяся катастрофой.

Оппозиция свое/чужое выражена в тексте повторяющейся ситуацией своего рода изгнанничества: герой вынужден находиться в «чужом» пространстве, каким для него является Москва, мир псевдолитературы, заколдованный для него мир театра, ставшая чужой страна. Мир же, в котором сосредоточено все самое ценное для него, недостижим в принципе, так как в своем изначальном виде существует только в его воображении.

Пребывание в чужом мире порождает мотив одиночества, преследования толпой, враждебной творцу, мотив болезни, безумия, вины, связанной с недостойным творца

⁷⁹ См. комментарий М.С.Чудаковой: Булгаков М. Собр. соч. Т.1. С.600.

желанием найти себе место на духовной чужбине, мотив плена и попыток бегства из него, мотив творческого дара и его невозможности его реализовать, мотив ускользающей славы.

По мере «развертывания» череды булгаковских романов и их завершения «Мастером и Маргаритой», по мере того, как творчество Булгакова предстает в его системной целостности противопоставление свое/чужое обретает метафизическое содержание. Духовная родина меняет свои обличья: прошлое сменяется миром литературы, театра, а далее – независимым от реального пространства миром творчества, любви, пока не принимает форму противостояния метафизической чужбины, профанной современности «духовной родине», «иному пространству», с которым герои связаны неуловимым образом.

Преодоление границы между мирами может осуществляться с помощью воображения, воспоминания, сна, которые способны представлять в тексте «вторую реальность», «другой мир», противостоящий «реальной» жизни (сон Алексея Турбина о встрече с Най-Турсом в раю: молитвенное состояние Елены, видящей того, к кому взывала «через заступничество смуглой девы», – «совершенно воскресший, и благостный, и босой», воображение Мастера, позволившее ему «угадать» события, послужившие началом новой эры в истории человечества)⁸⁰. «Искусство, сон и смерть оказываются такими каналами «коммуникаций» между посюсторонней и потусторонней реальностью, между временем и вечностью, в которых информация не искажается. Человек в искусстве, во сне и в смерти равно причастен обеим сферам бытия»⁸¹. Но именно творчество в мире Булгакова является тем универсальным средством, которое позволяет преодолеть границу двух миров и удовлетворяет тягу героя к «другому» миру; именно творчество является достойной сферой

⁸⁰ См. о разных типах снов как средстве создания «второго пространства» у М.Булгакова: Спендель де Варда. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М.Булгакова //М.А.Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

⁸¹ Яблоков Е. А. Проза Михаила Булгакова: структура художественного мира. М., 1997. С.21.

применения тайного знания об «ином». Творчество позволяет обрести духовную родину, примиряет воображение и реальность. Но в мире, где существует булгаковский герой, роман-прозрение становится источником травли героя, его духовной гибели и его отречения от своего детища. Поэтому единственным способом возвращения на духовную родину оказывается смерть.

Мотивная структура творчества Булгакова позволяет прочесть его как метатекст о метафизическом изгнаничестве и возвращении поэта на его духовную родину, туда, где «романтический мастер», отринувший повседневные заботы людей толпы, будет «днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта».

Значение орнаментализма и мотивной структуры повествования в формировании поэтического типа художественного мышления. Орнаментализм и возникающая на его основе мотивная структура повествования основаны не столько на логических, предметно-понятийных связях, сколько на связях ассоциативных, плетении музыкально-словесной, музыкально-образной вязи, создающих то качество текста, которое принято называть суггестивностью. Суггестивность позволяет подключиться непосредственно к эмоциональной сфере читателя, к его подсознанию и выразить то, что не поддается логической и понятийной характеристике.

Орнаментальная проза и укрепившаяся на ее почве мотивная структура повествования явились опытом выражения поэтического типа мышления, утвердившегося в искусстве XX века.

Поэтическое мышление как эстетическое и философское понятие выступило как альтернатива естественнонаучному рационализму. Оно подразумевает отказ от ложно-рационального языка, претендующего на семантическую завершенность модели мира, и способствует – наряду с ориентацией повествования на систему разных точек зрения – созданию вариативной модели мира.

В 1940–1950-х годах орнаментализм и мотивная организация повествования сходят на нет. В официально признанной литературе происходит возвращение к

традиционному типу повествования. Тем не менее наиболее значимые прозаические произведения послеоктябрьского периода отмечены тенденцией к мотивной структуре повествования

§ 3. Фантастика как способ художественной универсализации

Чрезвычайно продуктивным способом универсализации оказался такой тип условности, как фантастика, т.е. специфический способ отображения жизни, при котором элементы реальности, участвующие в создании топоса, ситуации, образа, детали, комбинируются таким образом, что границы правдоподобия оказываются нарушенными.

Начало новой эстетической эпохи отмечено зарождением и бурным развитием разных модификаций фантастической литературы: научной фантастики, фантастики социальной и фантастики философской. К фантастике обращаются Евг. Замятин, М. Булгаков, К. Вагинов, И. Эренбург, А. Толстой, В. Каверин, С. Клычков, В. Катаев, Л. Леонов («Дорога на Океан»), М. Шагинян и др. В большей или меньшей степени фантастика у этих писателей служит обобщению, укрупнению важнейших тенденций действительности, демонстрирует ее скрытые возможности.

На возникновение и развитие фантастической литературы – и шире – на формирование художественного сознания эпохи в целом оказали влияние идеи русского космизма, среди представителей которого были Н. Федоров, К. Циолковский, В. Вернадский, А. Горский, а также близкие идеям русского космизма мыслители русского религиозного возрождения – В. Соловьев, П. Флоренский, С. Булгаков, Н. Бердяев. Космическая экспансия была лишь одной из граней грандиозной программы русских космистов, в основе которой лежало представление о расширении прав сознательно духовных сил, об одухотворении мира и человека, о преодолении смерти и достижении бессмертия⁸². Идеи русского космизма во многом определили философский

⁸² См.: Русский космизм. Антология философской мысли. М.: Педагогика-Пресс, 1993. См. также: Семенова С.Г. Судьба идеи // Семенова Н.Г. Николай Федоров. М.: Советский писатель, 1990. С. 304–381.

характер фантастического начала в творчестве Евг.Замятина, А.Платонова, В.Маяковского, Л.Леорова.

Бурно развивается в первые два десятилетия новой художественной эпохи **научная фантастика**. В русле научной фантастики появляются «**Плутония**» (1924) **В.Обручева** и до сих пор пользующиеся широкой популярностью романы выдающегося русского фантаста **Александра Романовича Беляева** (1884-1942), создателя замечательных романов «**Голова профессора Доуэля**» (рассказ 1925 года переработан в 1937 году в одноименный роман), «**Человек-амфибия**» (1928), «**Прыжок в ничто**» (1933), «**Продавец воздуха**» (1929), «**Звезда КЭЦ**» (1936; КЭЦ – К.Э.Циолковский), «**Ариэль**» (1941), повествующих в захватывающей авантюрно-приключенческой форме о реализации фантастических научных гипотез. С 1915 года будучи прикован к постели костным туберкулезом позвоночника, Александр Беляев посвятил свою жизнь утверждению мысли о способности человека преодолеть границы, поставленные ему природой.

Известность приобрели также научно-фантастические романы **Г.Адамова** («**Тайна двух океанов**», 1939), **А.Казанцева** («**Пылающий остров**», 1940), а также послевоенный роман **Л.Лагина** («**Патент АБ**», 1947). Правда, в отличие от романов А.Беляева эти произведения, сохраняя связи с научной фантастикой и обладая интригующим сюжетом, слишком очевидно приобрели форму социального памфлета, обличающего капитализм, международных авантюристов, шпионов, и оказались далеки от синтеза естественнонаучной и философской фантастики.

Наиболее распространенным и продуктивным оказался в 1920-е годы другой вид фантастики – **фантастика социальная**, где некая научная посылка хотя и сохраняла свое значение, но все же играла вспомогательную роль.

Выдающимся явлением социальной фантастики стал роман **А.Толстого** «**Аэлита**» («**Закат Марса**», отд. изд. под названием «**Аэлита**» – 1923). Толстой, собственно, и стал основателем социальной фантастики в России. Научная мотивировка – изобретение летательного аппарата, способного достичь Марса, не играет определяющей роли в произведении,

поскольку у Толстого научная фантастика служит лишь трамплином для выхода в сферу социально-философскую.

Перенесение действия на Марс, легенды об атлантах, сынах земной Атлантиды, вливших свою кровь в угасающее марсианское человечество, ныне вновь оказавшееся на грани заката, появление на Марсе Гусева, который переполнен могучими соками земли,- все эти повороты фантастического сюжета служат способом выразить суждение автора о судьбах человечества, о «закате Европы», о необходимости притока живой крови в дряхлеющую цивилизацию. Создав трагикомическое повествование о бесшабашной, разудалой русской душе, вознамерившейся одним махом перевернуть устои умирающей технократической цивилизации, А.Толстой «весело, как бы резвяся и играя», по словам К.Чуковского перефразирующего Ф.Тютчева, «воплотил в образе Гусева всю талантливость и прелесть безымянной революционной России. ...Не замечаешь ни фабулы, ни остальных персонажей, – писал критик, – видишь только эту монументальную огромную фигуру, заслоняющую весь горизонт. Гусев – образ широчайше обобщенный, доведенный до размеров национального типа. Если иностранец захочет понять, какие люди сделали у нас революцию, ему раньше всего нужно будет дать эту книгу. Миллионы русских рядовых делателей революции воплотились в этом одном человеке. И благодаря этому одному человеку будет жить весь роман...»⁸³.

Но роман обрел долгую жизнь не только благодаря фигуре Гусева, безусловной удаче Толстого на пути постижения русского национального характера, но и благодаря тому, что в романе Толстого сошлись две не просто противоположные, но враждебные друг другу концепции бытия, которые в русской пореволюционной литературе находились в состоянии конфронтации. В основе одной из них лежало утверждение верховной значимости человеческой личности, прав отдельного человеческого сердца, созерцательности как жизненной позиции, в основе другой – идея всечеловеческой справедливости, идея

⁸³ Чуковский К. Портреты современных писателей // Русский современник. 1924. С.269, 271.

самопожертвования, активного вмешательства в жизнь. А.Толстой выразил сочувствие и Гусеву, и его антиподу, инженеру Лосю, нашедшему и утратившему любовь Аэлиты, личности, воплощающей идею вечного духовного поиска. Своим романом писатель признал право на существование разных жизненных устремлений.

Роман А.Толстого обрел долгую жизнь благодаря тому, что проложил дорогу отечественной социальной фантастике, указал пути использования фантастической ситуации для острания, заострения, универсализации социокультурных и психологических противоречий, для моделирования разных концепций бытия, для укрупнения типов, представляющих Россию.

Рождается любопытный жанр **авантюрно-фантастического памфлета**: «Хулио Хуренито» (1921) **И.Эренбурга**, «Мисс-Менд, или Янки в Петрограде» (1922) **М.Шагинян**, «Остров Эрендорф» (1924) **В.Катаева**, «Крушение республики Итль» (1925) **Б.Лавренева**.

Характерным для эпохи видом социальной фантастики становится также **утопия/антиутопия** – тип произведения, представляющего собой анализ гипотетической социальной структуры, фантастической реальности как реализованной мечты человечества о счастье⁸⁴.

Утопия и антиутопия оказались знаковыми для жанровой ситуации 1920-х годов, когда революционная идея стала фактом общественного сознания, – и мечтой, и великой целью, и программой действия. В сознании части интеллигенции и в сознании огромных масс народа жила надежда на создание «нового мира» как мира, способного осуществить вековую мечту человечества о счастье, как воплощение эу-топии – «блаженной страны», идеального общественного мироустройства, лишённого эксплуатации, социального неравенства и бездуховности. Не только А.Блоку виделась в революции возможность «устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная

⁸⁴ Утопия – (от греч. *υ* – нет и *τοπος* – место) – место, которого нет; по другой версии (*от ευ* – благо и *τοπος* – место) – благословенная страна.

наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»⁸⁵.

Литература и общество первых послереволюционных лет грезят грядущим, торопят бег времени, живут верой в историческую «удачу», в осуществимость «земного града», в преобразование мира. Утопия в те годы становится не просто одним из жанров, утопизмом проникнуты поэзия и проза, манифесты литературных группировок, размышления философов и публицистов.

Романтические мечты первых лет революции принимают разные обличья, открыто конфронтируют друг с другом. Так, значительным фактом социокультурной ситуации стало противостояние крестьянской, «машиноборческой» утопии, воплощенной в творчестве новокрестьянских писателей (роман-миф о «младенческом древнем мире» и о его гибели создал Сергей Клычков), и пролеткультовской (А.Гастев и др.). Это противостояние предшествовало грядущему столкновению «города» и «деревни» в реальном пространстве российской истории, предвещало 1929 год – поход «города» на «деревню», «год великого перелома».

Пролеткультовская и крестьянская утопии представляют два характерных для эпохи подхода к оценке состояния мира – отрицание мировой данности, претензию на преобразование действительности, с одной стороны, и утверждение насущного бытия, стремление сохранить сформировавшиеся формы и нормы жизни – с другой.

Пролеткультовскую утопию представляет не только поэзия Пролеткульта, но и манифесты этого движения, поскольку литературные манифесты в 1920-е годы были своеобразными художественно-публицистическими утопиями, а поэтические произведения – манифестами, предлагавшими свой образ грядущего.

Как и другие литературные организации, Пролеткульт выдвинул не только свою идею построения культуры, но и свою концепцию «нового мира» и «нового человека» – комплекс социально-политических, нравственных и

⁸⁵ Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Собр. соч. : В 6 т. Т.6. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С.12.

эстетических принципов грандиозного переустройства действительности, основу которого составляли культ Машины, культ индустриального производства и рожденного им «нового человека».

Теоретиком движения был известный оппонент Ленина по партии **Александр Богданов** (1873-1928, наст. фам. и имя – **Малиновский Александр Александрович**), автор «Тектологии. Всеобщей организационной науки», которую ныне рассматривают как предшественницу кибернетики. Богданов стремился познать общие принципы, общие законы, которым подчиняется мир, чтобы перестроить его.

И в своей научной теории, и в литературе, и в жизни Богданов был настоящим утопистом. Врач по образованию, вдохновленный идеями Н.Федорова, он мечтал о всемирном обмене кровью, чтобы сроднить человечество, победить болезни и старость. Ради осуществления своей мечты он организовал первый в России Институт по переливанию крови, а опыты ставил на себе. Один из них привел к смерти Богданова.

Пролеткульт воспринял у Богданова идею преобразования действительности, выдвинув в качестве нового культурного героя – Преобразователя мира – Пролетария. Но поэтов Пролеткульта воодушевлял не тот реальный российский пролетариат, который сформировался в стране с отсталой индустрией, а сама идея Пролетариата. Они создали миф о Пролетарии, которому в детстве, вероятно, пели колыбельные песни в духе стихов, сочиненных пролеткультовским поэтом П.Герасимовым:

Спи, мой мальчик,
Спи, мой свет,
Сон твой охранит Совет.
Спи, мой дизель,
Спи, силач,
Баю-баюшки, не плачь!⁸⁶

Под звуки подобных колыбельных песен мифологический Пролетарий должен был научиться «понимать язык железный», чувствовать поэзию машин и превратиться в

⁸⁶ Герасимов П.М. Железные цветы. Самара, 1919. С.20.

Железного Мессию. Именно так называется стихотворение В.Кириллова (1918) – гимн в честь нового Творца Мира:

Вот он – спаситель, земли властелин,
Владыка сил титанических,
В шуме приводов, в блеске машин,
В сиянии солнц электрических.
Думали – явится в солнечных ризах,
В ореоле божественных тайн,
А он пришел к нам в дымах сизых
С фабрик, заводов, окраин.
Вот он шагает через бездны морей,
Непобедимый, стремительный,
Искры бросает мятежных идей,
Пламень струит очистительный.
Где прозвонит его властный крик –
Недра земные вскрываются,
Горы пред ним расступаются вмиг,
Полюсы мира сближаются.
Где пройдет – оставляет след
Гулких железных линий,
Всем несет он радость и свет,
Цветы насаждает в пустыне.
Новое солнце миру несет,
Рушит троны, темницы,
К вечному братству народы зовет,
Стирает черты и границы.
Знак его алый – символ борьбы –
Угнетенных маяк спасительный;
С ним победим мы иго судьбы,
Мир завоюем пленительный⁸⁷.

Новый Мессия, объединившись с Машиной, должен переместить орбиты планет, погасить старое и зажечь новое солнце – перестроить мир на новых началах.

Более конкретное представление об утопии Пролеткульта дают выступления Алексея Гастева, который, как и другие поэты Пролеткульта, восславлял идеального Пролетария, работника, становящегося машиноравным. В

⁸⁷ Кириллов В. Стихотворения. Книга первая (1913–1923). М.: 1924. С.56.

условиях машинного производства с его динамичностью, рациональностью, организованностью, анонимностью Пролетарий, по мысли Гастева, преодолевает в себе несовершенство естества, превращается в социальный автомат, «каждую деталь которого, вчера имевшую лицо и имя, можно квалифицировать как А, В, С или как 326, 075 и 0 и т.д.»⁸⁸.

Так, уже с начала 1920-х годов параллельно действиям репрессивного аппарата создавалось теоретическое обоснование тоталитарной системы организации общества, якобы отвечающей сущностным особенностям «восходящей культуры пролетариата» и способной противостоять крестьянской косности, пассивности, добиться истребления нашей российской «вши»⁸⁹, интеллигентской обломовщины, рефлексии, созерцательности.

Свою утопию создали крестьянские писатели (Н.Клюев, С.Есенин, С.Клычков и др.), встретившие Октябрь как весть о возрождении родины, как надежду на особую нравственно-эстетическую роль, которую русское крестьянство, хранитель самобытных национальных начал, сыграет в преображении мира. Крестьянские писатели выразили убеждение, что своеобразие исторических судеб России связано с жизнью деревни. Их мечтам не суждено было осуществиться. Но прежде чем началось истребление крестьянской культуры, культуры, обладавшей своим языком, своими смыслами и ценностями, раньше чем произошла необратимая деформация исторически сложившегося уклада со своим типом хозяйствования, чувствования, мышления, быта, раньше, чем одичала земля, опустели дома, заросли мелколесьем тысячи гектаров плодородной земли, новокрестьянская литература успела создать образ стихийной, псалтырной Руси Н.Клюева, березовой родины С.Есенина, населенной лешими и домовыми языческой страны С.Клычкова.

Иной тип крестьянской утопии был предложен в первые послереволюционные годы в **«Путешествии моего брата**

⁸⁸ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9/10. С.45.

⁸⁹ Таково более позднее определение объекта «уничтожения» (Зелинский К. Идеи и вши // Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М.: Федерация, 1929. С. 32-46)

Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) Ив. Кремнева.

Ив. Кремнев – псевдоним Александра Васильевича Чаянова (1888-1939). Чаянов был одним из наиболее оригинальных и разносторонних деятелей русской культуры начала века: искусствоведом, собирателем гравюр, икон, старинных картин, уникальным историком и топографом Москвы (издал план Москвы XVII века, составил учебные курсы истории и топографии Москвы). В советской тюрьме начал работу о европейской средневековой гравюре.

Под псевдонимом «Московский ботаник X» Чаянов издал пять романтических повестей в духе Гофмана: «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора» (1918), «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1923), «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям» (1924) и «Юлия, или Встречи под Новодевичем» (1928).

М. Чудакова указывает, что среди книг булгаковской библиотеки был чаяновский «Венедиктов», который и пользовался, по словам жены писателя, особенной его любовью. Описания «клуба дьяволов», сцена игры дьяволов на человеческие души, выигранные героем золотые треугольники, давшие ему дьявольскую власть над людьми, наконец, фамилия рассказчика – Булгаков позволяют представить, каким могучим творческим импульсом могла стать повесть Чаянова в истории «Мастера и Маргариты».

Главной сферой деятельности Чаянова являлись аграрно-экономические труды, посвященные кооперации и признанные всем миром. При советской власти он работал в сфере сельскохозяйственной кооперации, был членом коллегии Наркомзема, директором Научно-исследовательского института сельскохозяйственной экономики, сотрудником Конъюнктурного института. Много раз бывал за границей, где зарубежные друзья предлагали ему остаться. Но Чаянов ощущал себя деятелем культурно-организационного процесса, у истоков которого стоял А.Энгельгардт с его «Письмами из

деревни» (1887) – человек, пытавшийся распознать устойчивый крестьянский мир России и найти силы, которые могли бы вытащить деревню из голода. Он видел выход в артели, в совместной обработке земли. Идея кооперации вдохновляла и Чаянова.

На рабочем столе Чаянова всегда находился портрет Фридриха Вильгельма Райзенфена, провинциального бургомистра, который в середине прошлого столетия спас от голода и ростовщиков крестьян Рейнской Пруссии, объединив их в кооперативы. Умер он в 1888 году в уважении и славе, когда его крестьянские товарищества распространились далеко за пределы Германии и даже в России, в каком-нибудь Знаменском или Бузаеве, точно так же, как полвека назад в Вейербуше и Фламмерсфельде, спасали мужика от голода и мироеда.

К концу 1928 года разные виды кооперации охватили в СССР около 28 миллионов человек, т. е. каждое третье хозяйство. Для Чаянова это было несомненной победой движения, которому он посвятил себя еще до революции. От успехов агрикультуры и земледельческой кооперации он ждал социального обновления всей России, которая, опираясь на крестьянский мир, станет страной социализма. Но в конце 1920–1930-х годов сельский мир перестал быть миром, его провозгласили фронтом классовой борьбы в деревне. Чаянов был арестован в 1930 году. Роковую роль в его судьбе сыграла изданная им в 1920 году книга «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». В 1930 году была сделана попытка на основе этой книжки «раздуть» процесс так называемой Трудовой крестьянской партии. Чаянову не удалось закончить свою утопию. Известна только первая ее часть («Появление»).

Действие повести начинается в октябре 1920 года, когда Алексей Кремнев, старый социалист, крупный советский работник, зав. одним из отделов Мирсовнархоза, выходит из здания Политехнического института, а в его сознании проносятся только что услышанные слова: «Разрушая семейный очаг, мы тем самым наносим последний удар буржуазному строю» и «Наш декрет, запрещающий домашнее питание, выбрасывает из нашего бытия радостный яд

буржуазной семьи и до скончания веков укрепляет социалистическое начало».

Перенесенный на несколько десятилетий вперед, Алексей Кремнев узнает о крестьянской революции 1934 года, о подавлении в 1937 году технократической оппозиции, о рассредоточении городов. В пантоптикуме он обнаруживает свой восковой образ с таким «лестным» комментарием: «Алексей Васильевич Кремнев, член коллегии Мирсовнархоза, душитель крестьянского движения России. По определению врачей, по всей вероятности, страдал манией преследования, дегенерация ясно выражена в асимметрии лица и строении черепа».

В фантастической реальности сна реализуется архаическая земледельческая утопия. Нет кулаков-мироедов, нет безлошадной голи, все семейные хозяйства процветают. Города превратились в культурные и исторические центры, в которых творят художники – наследники передвижников, композиторы – преемники «Могучей кучки» и литераторы-деревенщички. По праздникам, в том числе революционным, водят хороводы с переплясом и служат благодарственные молебны во всех церквях. В быту воскрешены национальные традиции: на столах расстегаи, кулебяки, яблоки, капуста, пряники; звучат частушки, играют в бабки, устраивают ярмарки, слушают романс Александрова на слова державинского «Приглашения к обеду»:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят...

Крестьяне ходят по ржаным полям в сарафанах и косоворотках. «В сущности, – говорит Алексею гид, – нам были не нужны какие-либо новые начала, наша задача состояла в утверждении старых вековых начал, испокон веков бывших основой крестьянского хозяйства.

Мы стремились к тому, чтобы утвердить эти великие извечные начала, углубить их культурную ценность, духовно преобразить их и придать их воплощению такую социально-техническую организацию, при которой они бы проявили не только исключительную пассивную сопротивляемость, извечно

им свойственную, но имели бы активную мощь, гибкость и, если хотите, ударную силу.

В основе нашего хозяйственного строя, так же как и в основе античной Руси, лежит индивидуальное крестьянское хозяйство. Мы считали и считаем его совершенным типом хозяйственной деятельности. В нем человек противопоставлен природе, в нем труд приходит в творческое соприкосновение со всеми силами Космоса и создает новые формы бытия. Каждый работник – творец, каждое проявление его индивидуальности – искусство труда».

Стремление сохранить устои крестьянской Руси не мешает существованию высших форм культурной жизни. В доме, огражденном тыном, в кабинете хозяина висят владимирско-суздальские иконы, в Архангельском создан светский монастырь людей искусства и науки («Братство святого Флора и Лавра»). Государственным гимном стал «Прометей» Скрябина.

Люди живут, не вспоминая, что существует государство как принудительная власть; в стране царствует идеологическая терпимость, о чем свидетельствует памятник в сквере, разбитом на месте «Метрополя» (город превращен в парк). Монументальное изваяние изображает дружески взявшихся за руки Ленина, Керенского, Милюкова – «товарищей по одной революционной работе». Однако проводник Кремлева по «стране крестьянской утопии» замечает, что «в случае необходимости пулеметы наши работали не хуже большевистских».

Утопия Чаянова, цель которой – в изложении социальной доктрины автора, была реакцией на технократические тенденции в развитии общества. Характерны суждения критика А.К.Воронского, далекого от какого-либо утопизма: «Велика положительная сила города, нашего железного века. Пусть скрежет и лязг больших городов уничтожают одурь, застой и печаль наших полей, но и в железной нашей эпохе есть искривленное, однобокое, угрожающее, темное и зловещее. И вот бывает так: мы, дети города и века, как птицы, время от времени жадно стремимся покинуть «изогнутые улицы», не слышать трамвайного лязга, мы ищем забраться подальше в глубь, в глушь, в тишь наших

полей, зеленей, лугов и лесов. ...Честь и место, особенно у нас в России, чугуны и стали, пару и электричеству, но никогда не следует забывать, что это не цель, а лишь средство, не человек для субботы, а суббота для человека. Есть первозданное, неоспоримое, непреложное-основное – могучие инстинкты и соки жизни. Они трансформируются, изменяются с каждой эпохой, но горе тому, кто посягнет на их права и законы»⁹⁰.

Размышления А.Воронского, высказанные в час гибели Есенина, дают представление о том, что в общественном сознании существовала и тенденция к примирению технократической и машиноборческой, пролетарской и крестьянской утопий, жила вера в недопустимость отвержения «первозданного, неоспоримого, непреложного».

В пору бытования утопического сознания родились и тревожные сомнения в праве человека вмешиваться в естественный ход жизни, подчинять ее прихотливое течение умозрительной идее человеческого счастья. Среди первых, кто довел до абсурда возможные результаты героического «штурма небес», был Замятин, обнаруживший трагические стороны «взрачивания» всеобщего счастья инкубаторским путем, – вопреки законам органического развития, на основе рационалистического знания о нуждах человечества.

«Строители людского блага» предстали у таких, казалось бы, далеких друг от друга писателей, как М.Булгаков («Роковые яйца», «Собачье сердце»), Л.Леонов («Вор»), Л.Лунц («Исходящая № 37»), В.Каверин («Инженер Шварц»), Б.Пильняк («Красное дерево»), А.Платонов («Чевенгур»), в трагическом, комическом, ироническом освещении.

Фантастическая мотивировка, пародирующая возможности губительного для человечества самовластья Разума, лежит в основе «московских повестей» **М.Булгакова** «**Роковые яйца**» (1925) и «**Собачье сердце**» (1925), где научно-фантастическая идея, реализуясь, вызывает драматические последствия.

В этом контексте свое место занимает научно-фантастический цикл **А.Платонова** «**В звездной пустыне**»

⁹⁰ Воронский А.К. Памяти Есенина (Из воспоминаний) // Красная новь. 1926. № 2. С. 213–214.

(1921), «Маркун» (1921), «Потомки Солнца» (1922), «Рассказ о многих интересных вещах» (1922), «Лунная бомба» (1926), «Эфирный тракт» (1926-1927, опубл. в 1968). Основу сюжета этих произведений составляют приключения технической идеи. «Маркун» рассказывает об изобретении вечного двигателя, «Эфирный тракт» – об открытии законов «выращивания» вещества, «Рассказ о многих интересных вещах» – об изобретении способа получать воду в пустыне с помощью электричества. Герои этих произведений служат науке, не останавливаясь ни перед какими жертвами. Но научные открытия, оплаченные колоссальными жертвами, вольными и невольными преступлениями, не только не способствуют гармонизации жизни, но усугубляют ее катастрофичность. К этому выводу приходит Петер Крейцкопф, строитель космического корабля (символично, что в заглавии произведения он назван «лунной бомбой»), который, прежде чем выйти в открытый Космос и там свести счеты с жизнью, потерявшей для него всякий смысл и ставшей сплошной мукой совести, пошлет на землю радиограмму-предупреждение: «Скажите им, скажите всем, что люди ошибаются. Мир не совпадает с их знаниями». Так, итогом научно-фантастических опытов у Платонова становится серьезное сомнение в состоятельности модернизаторских технических проектов.

Таким образом, в произведениях М.Булгакова и А.Платонова фантастические научные изобретения и открытия служат способом постановки глобальных проблем, касающихся судеб человечества.

В творчестве А.Грина фантастика, соприкасающаяся с утопией, становится основой созданного им оригинального топоса – его Гринландии.

Александр Грин (Александр Степанович Гриневский, 1880-1932) родился в 1880 году в уездном городе Вятской губернии, в семье сосланного участника польского восстания. Мечтал о море. В 16 лет отправился в Одессу, где долго не мог найти работу, голодал, спал в ночлежках, а когда обрел место матроса на каком-то судне, столкнулся с тем, что труд в море будничен и тяжел. Затем Грин был маркировщиком, пекарем, переписчиком, банищиком, нищим, актером,

грузчиком. Он часто терял работу. Устав от неустроенности, Грин добровольно стал солдатом. В 1902 году он сблизился с социалистами-революционерами, вступил в эсеровскую партию и бежал из полка, перейдя на нелегальное положение. Его революционная биография вместила в себя и тюрьму, и попытки побега из нее, и ссылку, и побег из ссылки, и разрыв с любимой женщиной. Обезумев от горя, он стрелял в нее. Бежав из ссылки, живя в Петербурге под чужим именем, Грин отошел от революции и начал всерьез писать. В 1909 году в «Новом журнале для всех» появляется его рассказ «Остров Рено», который писатель признавал началом своего творческого пути.

Февральскую революцию Грин встретил в финском местечке Лоунатиокки, куда он был сослан. Он спешно возвращается в Петербург, но не разделяет энтузиазма приверженцев Октябрьской революции.

Во время гражданской войны Грин был призван в Красную Армию, недолго служил связным, но заболел брюшинным тифом и был отослан в Петроград. Несколько дней, уже в бреду и лихорадке, он скитался по знакомым, а затем благодаря вмешательству Горького его поместили в больницу. Когда Грин выздоровел, ему дали комнату в знаменитом Доме Искусств. Соседи запомнили его как неразговорчивого, нелюдимого человека. Вскоре он был выселен из Дома Искусств «за грубость». К счастью, в это же время Грин счастливо женился на Нине Николаевне Мироновой, ставшей его верной помощницей и другом.

Позиция Грина, как и внешние приметы его творчества, были благодатной мишенью для критики. Человек того же поколения, что Куприн и Бунин, эмигрировавшие из Советской России, сдержанный, «чопорный», как вспоминает М.Слонимский, он являл собой полную противоположность тому морю энтузиазма и доверия к жизни, которое царило вокруг него. При этом он отличался феноменальным неумением «устраиваться» в жизни. Критик К.Зелинский с недоумением и насмешкой пишет, что Грин проявлял

инфантильную беззащитность, «сам открывал грудь всем упрекам, идя им навстречу»⁹¹.

Ему не прощали «социальной пассивности», отказа от выполнения «социального заказа». Он подвергался непрерывным нападениям деятелей РАПП, но упорно отказывался писать по их рецептам. Уехав из столицы, Грин жил на отшибе, в Старом Крыму, новых друзей не приобрел и самозабвенно писал о Зурбагане, Лиссе, сльвя далеким от литературной борьбы, сторонящимся политики беллетристом энного разряда, «раздраженного» своим временем.

Последние годы его жизни прошли в бедности. Жена писателя просила знакомых о помощи, и смертельно больной Грин приписывал дрожащей рукой: «Без денег и чаю». Грин просил о пенсии, а затем просто о выдаче 200 рублей⁹², но писательские организации молчали. Осип Манделъштам, хлопоча о Грине, звонил секретарю Горького, но ничего не добился. Когда поэт сообщил тогдашнему председателю Литфонда о смерти писателя, тот ответил: «Умер? Хорошо сделал!»⁹³

В одной из первых статей, появившихся после смерти писателя и пытавшихся дать оценку его месту в литературе, утверждалось, что «несчастье и беда Грина в том, что он развил и воплотил свою тему не на материале живой действительности»⁹⁴

Со второй половины 1930-х годов Грина перестают издавать. Непонимание достигает пика уже после смерти писателя, в середине 1940-х, в годы борьбы с космополитизмом, когда пускается в ход еще дореволюционного производства легенда об «иностранце русской литературы». Наиболее последовательным выражением подобного подхода к творчеству писателя явилась статья знатока и ценителя поэзии Серебряного века

⁹¹ Зелинский К. Грин // Красная новь. 1934. № 4. С. 200–201.

⁹² Строки из письма А.С.Грина: «...обращаюсь с покорнейшей просьбой выдать мне 200 рублей, которые выведут меня из безусловно трагического положения» (Воспоминания об Александре Грине. Л.: 1972. С. 564).

⁹³ Манделъштам Н.Я. Книга третья. Париж, 1987. С. 183.

⁹⁴ Шагинян М. А.С.Грин // Красная новь. 1933. № 5. С. 172.

критика А. Тарасенкова «О национальных традициях и буржуазном космополитизме», в которой он писал, что «творчество Грина представляет собой архиреакционное явление», а в основе созданной им фантастической реальности лежит «продуманное презрение ко всему русскому и национальному»⁹⁵. Другими словами, присущая Грину свобода в обращении с пространством и временем, с ситуациями и персонажами объявлялась уже не просто просчетом писателя, а сознательной идеологической «диверсией».

Лишь в 1960-е годы, когда Грин был «открыт» массовым читателем, когда завоевал его, новое поколение исследователей заявило, что его романтика – «не уход от жизни», а «приход к ней – со всем очарованием веры в добро и красоту людей»⁹⁶. Повороту в отношении к писателю положила начало великолепная статья Марка Щеглова «Корабли Александра Грина» (1956), полная доброжелательности, любви и непредвзятых оценок гриновской прозы, «художественная прелесть» которой «не может быть оспорена»⁹⁷.

Художественная система Грина формировалась в русле неоромантизма, испытавшего сильнейшее влияние реалистического психологического романа XIX века, а также воздействие символизма и «художественной революции». Сам писатель, начав свой путь как «бытовик», отдав дань переполнявшим его жизненным впечатлениям, ушел от бытописания, «заговорил» на языке «неклассической» прозы.

Создавая пространственно-временные координаты своей вселенной, Грин отказался от реальных параметров и перенес действие в вымышленную страну.

По мнению исследователей, контуры Гринландии стали вырисовываться постепенно. Первой «клеточкой» Гринландии стал Зурбаган («Зурбаганский стрелок»), а окончательно облик страны Грина сформировался в послеоктябрьском творчестве Грина, прежде всего в его романах.

⁹⁵ Тарасенков А.К. О советской литературе. М.: 1952. С. 81–82.

⁹⁶ Щеглов М. Корабли Александра Грина // Щеглов М. Литературная критика. М.: 1971. С. 412.

⁹⁷ Там же.

1920-е годы стали для А.Грина временем расцвета его романного дарования. В этот период один за другим выходят «Алые паруса» (1916-1922, опубл. в 1923), «Блистающий мир» (1923), «Золотая цепь» (1925), «Бегущая по волнам» (1928), «Джесси и Моргиана» (1929), «Дорога никуда» (1930). Появление этих произведений позволяет говорить о том, что русская романистика обогатилась своеобразной жанровой разновидностью философского романа. Роман этот формировался еще в лоне дореволюционной новеллистики писателя. Его появление не вытеснило из творчества Грина «малую форму». Роман вместе с ней составил единую художественную систему, своего рода метатекст, родственные метатекстам, которые представляют собой произведения А.Платонова, М.Булгакова, В.Набокова, Г.Газданова. У А.Грина существование метатекста, может быть, более очевидно в силу особой структурной четкости созданной им художественной модели мира, которая обладает условными пространственно-временными параметрами, постоянным и характерным кругом героев, коллизиями авантюрного типа, парадоксально сочетающимися с мастерски разработанным психологическим анализом. Гринковский метатекст создается единством ситуации, основанной на испытании возможностей романтического сознания, духовных устремлений человека, который оказался в мире, где он подвержен натиску толпы, соблазну власти и богатства, искушению обрести материальное самоустраение – «еду» в метафизическом смысле слова.

Каждый элемент гриновского метатекста, будь то новелла или роман, существует не только сам по себе, но и в контексте целого, в соотношении с созданной средствами фантастики условной вселенной. Согласно законам, действующим в ее пространстве, метатекст создается благодаря варьированию устойчивого круга философско-психологических идей, коллизий и мотивов. Вкупе с фантастикой, гротеском, метафорой, ассоциативным подтекстом, общей суггестивностью повествования они выводят событийный план на уровень философского обобщения.

Фантастика служит Грину прежде всего способом вырваться из-под власти земного притяжения, создать свою

страну – Гринландию, по давнему удачному определению К.Зелинского.

В стране Грина свои моря, которых не найти ни на одной карте мира, свои проливы, пустыни, горы с каменоломнями, рудники, степи, ущелья, равнины, долины, поселки и города.

Свобода Грина в обращении с реальностью не столь абсолютна, когда речь идет о временных параметрах. В описаниях есть указания на время действия, хотя это не делает время менее обобщенным, чем пространство: в сущности во всех романах Грина происходящее отнесено к некоему времени кардинальных перемен, времени вторжения в жизнь человечества механических (кинематограф, автомобили, телефон) и политических «чудес».

Географическая «изоляция», воображаемый характер созданного Грином мира и тенденция к реализации идеала делают Гринландию похожей на утопию. Грин жил в утопическую эпоху, в эпоху массовых деяний, рассчитанных на рациональную перестройку мира, в эпоху создания художественных утопий (пролеткультовской, крестьянской, чаяновской и т.д.), но не верил ни в Разум, ни в Технику, ни в массы и полагался лишь на духовные возможности человека, энергию человеческой души, которая для Грина, если воспользоваться удачным суждением писательницы М.Шагинян, была «единственной в мире энергией, могущей действовать разумно и целенаправленно»⁹⁸. В отличие от статичного мира утопии, где время остановлено, ибо кем-то для всех найдено «прекрасное мгновенье», мир Гринландии динамичен, а предпочитаемые Грином ценности (духовная близость, чудо, открытость друг другу) должны быть обретены усилиями самих людей.

Существо Гринландии определяется не столько вымышленностью пространственно-временных параметров, которые, если отвлечься от поэтики имен и названий, не столь уж далеки от реальности, сколько характером присущей ей атмосферы, в условиях которой утверждаются в качестве

⁹⁸ Шагинян М. А. С.Грин // Красная новь. 1933. № 5. С. 172.

реальнейшей реальности духовные возможности, скрытые в глубинах человеческой психики.

Мир Гринландии исполнен удивительного, чудесного, которое прорывается сквозь оболочку обыденного существования. Верховные силы этого мира наделены сверхъестественными возможностями. Это величественная и таинственная Фрэзи Грант, это Бам-Гран – имя, которое «не зовет, но сзывает», – веселый шутник из Зурбагана, поднявшийся на вершину могущества и одухотворенности, верховная сила гриновской вселенной, властвующая над временем и пространством на всех широтах – от Ахуан-Скапа до Петрограда, определившая судьбу всех, кому приходится с ней столкнуться, – от угольщика из Каперны, которому померещились розы на прутьях его старой корзины, до петроградского жителя Александра Каура. Это Друд – человек, способный летать.

Сверхъестественным, чудесным наполняет Гринландию музыка, этот синоним вихревой стихии и творческого начала. Будь то незатейливая песенка, звуки симфонического оркестра или одинокой скрипки гениального скрипача, музыка звучит почти в каждом произведении Грина – на площадях, в голодной толпе, заполнившей канцелярский зал, на корабле под алыми парусами, в заброшенном мрачном доме. Музыка у Грина представляет от мира неосуществленных возможностей, неоткрытых тайн и утверждает, что возможности могут осуществиться, тайны будут разгаданы, если герой готов ответить на дальний зов, услышать, понять, рассмотреть «венки событий», «рисунок или арабеск», начертанный рукой Несбывшегося.

Как ни плотно заселен гриновский материк, любимых Грином героев можно условно отнести к нескольким типам. Прежде всего это охотники за «таинственным чудным оленем» – Несбывшимся: Грэй («Алые паруса»), Гарвей («Бегущая по волнам»), Дюрок («Золотая цепь»), капитан Дюк («Корабли в Лиссе»). Это люди, способные откликаться на загадочное, сверхъестественное, это мечтатели, одержимые стремлением к идеалу, способные творить чудесное своими руками.

Каждый из этих героев выступает не только как центр сюжетно-композиционной структуры произведения, но и как

носитель романтического сознания, которое является у Грина главным объектом исследования и утверждения.

После длительной тяжбы русской реалистической литературы с романтическим типом сознания и его носителем (Ленский, Александр Адуев, герой романа Гончарова «Обыкновенная история», и т.д.) герой-романтик у Грина окружен ореолом поэзии, поставлен в особые отношения с действительностью, способен творить ее согласно образу, живущему в его душе. Характерный пример подобной ситуации – рассказ «Сердце пустыни», в котором исходным мотивом развития действия становится злой розыгрыш, а его объектом – наивный мечтатель, которому рассказывают красивую сказку о том, что якобы за сотни верст, где-то за пустынным плоскогорьем, существует крошечный оазис человеческой цивилизации – несколько домов, ставших лицом друг к другу, цветы, балконы, музыка. Мечтатель устремляется на поиски земли обетованной, несколько раз оказывается на краю гибели, приходит на указанное место, понимает, что его обманули, но вместо того, чтобы отчаяться, сам осуществляет вдохновенный замысел шутников.

Судьбы и характеры Друда («Блистающий мир»), Давенанта («Дорога никуда»), героев новелл «Канат», «Серый автомобиль», «Безногий», «Крысолов», «Убийство в Кунст-Фише», «Фанданго» близки ряду Гарвея – Грэя, но ранены «придирками момента», склонны к болезненному самоанализу, их облик окрашен трагически. Само их существование, ситуации, в которых они оказываются, лишают атмосферу Гринландии идилличности.

Два других ряда персонажей представляют собой, условно говоря, варианты основного типа – травестирированный и трагический. «Веселые нищие», родные братья Диделя и Уленшпигеля – Билль Железный Крючок, Горький Сироп, матерый морской волк, страшила и добряк дядюшка Гро.

Есть еще группа героев, близких «охотникам за таинственным чудным оленем», – Даниэль, Хортон, Нэд, Рэг, Ральф. Это молодые люди, немногословные, грубоватые, «с тяжелой челюстью», но «с возвышенным челом» – отшельники, испытывающие свою «идею» в непроходимых

джунглях, в зачумленном городе, на необитаемых плоскогорьях, на морских просторах.

Возможности человека, одухотворенного идеалом, у Грина беспредельны. Любящее сердце способно отнять любимого у смерти («Пьер и Суринэ»). Чувство сострадания позволяет йогу вопреки запрету, грозящему ему гибелью, силой воли вмешаться в «материальную связь явлений» – предотвратить бомбардировку города, во время которой должен погибнуть человек, чья душа мертва, а значит, будет лишена способности к воскресению («Преступление Отпавшего листа»).

Страну Грина невозможно представить и без героини, одаривающей радостью, одухотворяющей все вокруг, бессознательно диктующей героям их поведение, – без Ассоль («Алые паруса»), Тави Тум («Блистающий мир»), Дэзи («Бегущая по волнам»).

Особой восприимчивостью Грина к противоречиям своего времени обусловлено существование в Гринландии не только «алой», возвышенной стихии, но и низменной, не только возносящей человека на высоту, но и мстящей ему за его одухотворенность, не только доброй, но и беспощадной к нему.

Черная стихия, вьюга, способная закружить человека до смерти, – это те экстремальные обстоятельства, в которых возможности романтического сознания проверяются с особым пристрастием. Ради такой проверки герой выводится из-под покровительства верховного владыки Гринландии – Бам-Грана или ее доброго гения – Фрэзи Грант. Герой оказывается в ситуации преследования, попадает в зависимость от рока, принимающего разные обличья. Это может быть общая разлаженность жизни, символом которой становится лабиринт коридоров в умершем здании. Это могут быть крысы, серый автомобиль, восковая кукла, толпа, жаждущая кровавого зрелища.

Для героев Грина нет большего счастья, чем обрести духовную сопряженность с другим человеческим существом, с другими людьми. Но в произведениях трагического плана попытка разорвать круг одиночества чаще всего оканчивается неудачей: толпа отвергает незаурядность. Таковы судьбы

Друда, Тиррея Давенанта. Таков исход ситуации «Каната», обретающей символический смысл.

Канатоходец Марч, человек, до странности похожий на рассказчика, провоцирует его пройти вместо себя по канату. Как оказывается впоследствии, Марч застраховал свою жизнь, и гибель безумца, внешне похожего на него, была бы ему выгодна. Амивелех принимает предложение Марча и идет по канату над площадью. Идет вопреки расчету Марча – удивительно ловко, удачливо. Его неожиданный успех рождается совпадением двух несовместимых сил. Его действия бессознательно точны, так как он в припадке безумия, т.е. вне нормы, вне родства с другими людьми. Но его поддерживает и толпа, собравшаяся на площади, – как раз обычные, нормальные люди. Герой ощущает исходящий от толпы «подмывающий, как стремительная волна, род нервной насыщенности». Он чувствует, что движется «в невесомой плотности, став частью среды, однородно слитой и напряженной». Но это равновесие обычного и необычного, подчеркнута индивидуального и массового не может, согласно концепции Грина, быть устойчивым. Толпа там, внизу, быстро распознает странное в канатоходце. Настроение ее меняется. Она уже не чувствует общности с непохожим на нее человеком и посылает ему иные, не поддерживающие, а уничтожающие его «токи»: «Почему ты не падаешь?.. Все мы можем упасть с каната, но ты не падаешь, а нужно, чтобы упал ты. Ты становишься против всех. Мы хотим тебя на земле, в крови, без дыхания. Надо бы тебе зашататься, перевернуться и грохнуться... Падай! Падай! Падай! Ну же... ну! ... Падай, а не ходи! Падай!»

Ситуация, созданная Грином, исполнена символического смысла, она выражает мысль о трагическом положении человека, стремящегося к людям, но не желающего отказаться от своего «я». Такой человек вечно один, без поддержки, неумелый, на канате, натянутом над площадью, над толпой, балансирует в небе под крики «Падай!».

В рассказах трагического плана, а также в романах «Блистающий мир», «Дорога в никуда» носители того «фермента» одухотворенности, который, будучи введенным в

жизнь, мог бы преобразить ее, если не побеждены, то уж во всяком случае и не победители.

С точки зрения характерной для Грина художественной проблематики «Фанданго» (1927) своего рода микрокосм Гринландии.

Сюжет «Фанданго» связан с ситуацией голодного и промерзшего Петрограда 1920 года, изображение которого напоминает «петербургскую трилогию» Евг. Замятина, где персонажи ввергнуты в пещерное бытие, обречены на борьбу со стихиями Холода и Голода. В аналогичном положении оказывается гриновский герой, который в поисках хлеба насущного в согласии с реалиями времени попадает на Миллионную, в КУБУ (Комитет Устройства Быта Ученых), чтобы узнать, не зачислен ли он «на паек», «о чем подавал прошение».

Повествование ведется от лица Александра Каура, принадлежащего к ряду любимых гриновских персонажей, и представляет собой поток его сознания, коллизии которого воспроизведены Грином с мастерством наследника психологического романа XIX века и художника, использующего достижения романтизма с его вниманием к жизни человеческого духа. Во внутреннем монологе персонажа и заключен главный интерес произведения, смысл которого в том, чтобы воссоздать образ романтического сознания в момент, когда оно испытывает беспредельно сильное давление реальности в облике гротескно поданного пореволюционного быта, приобретающего у Грина метафизические очертания.

В «Фанданго» черный карнавал романов Грина предстает в формах самой действительности с ее драмой «сердце разрывавших мелочей» – с необходимостью вести ежечасную борьбу за щепотку соли, за щепки, чтобы разжечь печку, за грошовый заработок, за «паек».

Образ голода, оранжированный подробностями чудовищного быта пореволюционных лет, символизирует в «Фанданго» элементарные потребности, предъявляющие свои права на человеческую душу. Голод превращается в знак универсальной неустроенности Жизни, которая не создана для того, чтобы удовлетворять претензии духа, а напротив, всегда готова низвести усилия личности до ежечасной борьбы за

выживание. Коллизия «Фанданго» выступает, таким образом, инвариантом типичного для Гринландии спора Мечты и Прозы Тела и Духа, Красоты и Пользы.

В «Фанданго» носитель духовности не только сталкивается с бездуховностью и ее носителями, но и испытывает ее агрессию в сфере собственного сознания: герой должен доказать свою способность противостоять соблазну самоустроения, соблазну принять быт за Бытие, соблазну тем более сильному, чем более неустроена и нестабильна жизнь.

С первой же фразы возникает контраст двух тем: юга, тепла, приветливости, общности с людьми и холода, отчуждения («Зимой, когда от холода тускнеет лицо и, засунув руки в рукава, дико бегают по комнате человек, взглядывая на холодную печь, хорошо думать о лете, потому что летом тепло»). Темам юга/севера, тепла/холода в дальнейшем дано расширяться, наполниться мощным реальным и символическим звучанием, достигнуть кульминации и разрешения.

На протяжении всего повествования периодически появляются описания парализованного разрухой города. С определенной последовательностью, с нарастающей остротой и напряженностью подчеркивается жестокость распавшегося быта, разобщенность людей, одиночество. Герой размышляет о своем бедственном положении, о «сапогах с проношенными подошвами», о заработках, которых не стоит гнушаться, хотя их и предлагают снисходительно, как «добродушный подарок», о кастрюлях, сковородах, которые «пахли голодом».

Параллельно развивается южная тема: мотив тепла, жары, лета, юга, тропиков, мелодия «Фанданго». В виде вариации среди морозной улицы возникает «ералаш», производимый группой цыган (живописные одежды, золотая серьга, шали, гитары). Тему продолжает образ юга на картине, купленной Брокком, где зной предстает как «нечто ошеломляющее».

Но мороз и общая разъединенность готовы поглотить воспоминания о юге, цыганах, «Фанданго». Сознание заполняется хаосом чужих голосов. Состояние Александра Каура подобно тому, какое испытывает герой «Крысолова», когда по наитию подымает трубку телефона, – и вдруг аппарат,

до того глухо молчавший, оживает и хаос голосов, более чужих, чем голоса с других планет, вливается в уши героя: концы фраз, вопросы, восклицания.

В критической точке, которой достигает мотив холода и одиночества, в КУБУ появляется делегация испанцев, которые привезли голодающим подарки. В чисто карнавальных тонах дается явление Бам-Грана («высокий человек в черном берете со страусиным пером, с шейной золотой цепью поверх бархатного черного плаща, подбитого горностаем...»), и возникает владеющий Кауром мотив испанского танца, «стремительного, как ветер, звучного, как град, и мелодичного, как глубокий контральто».

Во время раздачи подарков, когда Каур случайно оказывается в роли переводчика, испанский профессор Бам-Гран и Александр Каур «узнают» друг друга, как могут узнать друг друга люди, принадлежащие к единой духовной реальности.

Бам-Гран – иностранец со свитой, профессор, у которого «проверили полномочия, а печать-то не та» (своего рода предшественник Воланда) – символизирует сверхъестественный, чудесный порядок вещей, истинное лицо действительности, скрытое повседневностью. О ложности ее облика, о скрытом за ней мире призваны напоминать посредники Бам-Грана – цыгане, идущие «мимо автомобилей и газовых фонарей, подобно коту Киплинга», «бродяги с магическими глазами, которых увидит этот же город в 2021 году, когда наш потомок, одетый в каучук и искусственный шелк, выйдет из кабины воздушного электромоторана на площадку алюминиевой воздушной улицы». Их вечное присутствие – знак того, что Бам-Гран был, есть и будет, как был, есть и будет булгаковский Воланд.

Столкновение мотивов юга, тепла, музыки, карнавала и холода, отчуждения достигает кульминации в канцелярском зале КУБУ, где собирается пайковая публика, когда перед загипнотизированной толпой, ждущей «еды», испанцы разворачивают тюки «бесстыдно прекрасных» и «бесполезных» вещей: гитары из драгоценных древесных пород и перламутра, апельсины, ароматические свечи, бархатные плащи. И все это – на канцелярских столах, среди

пишущих машинок, телефонов, валенок, в канцелярии «общественного снабжения». «Главным блюдом» пиршества становится огромный свиток шелка, появление которого наконец прорывает пелену отчуждения. Людей охватывает общая страсть, наступает момент духовной общности, карнавальное празднество с сюрпризами, костюмами, скандалом – прорывом черной стихии, приобретающей гротескные очертания. За бунтом статистика Ершова, отвергающего «бесполезные» для него дары, видится бесконечный тупик ежедневности со стиркой белья, чисткой картошки и шкапом, сломанным на дрова. Вынужденный принять правила игры, продиктованные ему жизнью, Ершов проклинает недоступный ему мир духовности. Накал его ярости выражается нарочитым сопряжением предельно сниженных и возвышенных деталей: «Я в океан ваш плюю! Я из розы папироску сверну! Я вашим шелком законопачу оконные рамы. Я гитару продам, я сапоги куплю! Я вас, заморские птицы, на вертел посажу и, не ощипав, испеку! Я ... эх! Вас нет, так как я не позволю...»

«Безумный! – говорит Ершову Бам-Гран. – Безумный! Так будет тебе то, чем взорвано твое сердце: дрова и картофель, масло и мясо, белье и жена, но более – ничего! ... И мы уходим, уходим, кабалеро Ершов, в страну, где вы не будете никогда!»

В качестве заключительного аккорда сцены звучит «Фанданго», за которым следует исчезновение гостей и повтор ряда ситуаций (встреча с цыганами, новое описание промерзшего Петрограда, возвращение к Броку и «южной» картине). Повторы эмоционально нагнетают ожидание чуда – перемещение Каура в Зурбаган и его возвращение в Петроград.

Главный герой «Фанданго», Александр Каур принадлежит обычной реальности, а условное пространство и время являют собой реализацию его мечты, воплощение того мира, что живет в его сознании, т.е. фантастическое выступает как инобытие духовного пространства.

Чтобы передать момент высшего эмоционального напряжения, Грин, как и во многих других случаях, обращается к образу музыки: звучит «Фанданго» и устанавливает тот «беспорядок удовольствия», который есть «истинный порядок

естества нашего». «Фанданго» становится воплощением напряженной эмоциональной приподнятости, символом особого состояния мира. Грин «записывает» эту музыку так, что происходит эффект, подобный впечатлению от картины Чурлениса: мы слышим музыку, мы проникаемся ею. Музыка пронизывает саму художественную ткань гриновской прозы, начиная с композиции и кончая ритмикой каждой отдельной фразы.

Развитие действия обнаруживает способность героя остаться верным самому себе, не позволить «загримированной кукле» овладеть его душой, его готовность заплатить жизнью за возможность прорвать блокаду отчужденности, пережить момент духовной общности, потерять ее, но, получив знание о существовании прекрасного мира, найти в себе силы жить.

«Фанданго» представляется произведением, в котором проблема романтического сознания ставится и решается особенно остро, поскольку две стихии – низменная, черная стихия отчуждения и алая стихия одухотворенности, празднества – присутствуют в произведении более или менее равновесно, борьба их идет с переменным успехом, не разрешаясь окончательно победой той или иной стороны. Могущество Бам-Грана оказывается по-своему ограниченным, а общая атмосфера – трагической.

Поэтизация духовно прекрасной личности потребовала от Грина создания условных (фантастически) обстоятельств – Гринландии с характерной для нее борьбой черной и алой стихий. Создание условного мира обнаружило возможность постановки экзистенциальных проблем, связанных с постижением романтического сознания и судеб личности романтического типа в катастрофических обстоятельствах XX века.

Внутренние ресурсы одухотворенного сознания, его способность к сопротивлению – вот что обнаруживает и утверждает Грин в «Фанданго» – в этой «поэме экстаза» русской литературы, символизирующей победу красоты над пользой, духа над бытом, победу радостного карнавала над бескрылым здравым смыслом.

В своем творчестве Грин предпринимает генеральное расследование всего, что касается Мечты: ожидание...

неудовлетворенность... мучения... искушения... испытание жизнью и смертью... От полного крушения идеального, возвышенного под давлением низменного («Дорога в никуда») до полного торжества идеального – прекрасной метаморфозы всего мира («Алые паруса»).

Фантастика в различных ее ипостасях присутствует в романах М.Булгакова, А.Платонова, Б.Пастернака и служит свидетельством неисчерпаемой сложности жизни, предполагающей возможность сверхъестественного загадочного, таинственного и чудесного⁹⁹.

Не менее интересна «нефантастическая фантастика» (Ю.Манн о Гоголе), которая возникает в русле произведений второго извода русского авангарда.

§ 4. Авангард в контексте художественных исканий эпохи: идеи художественной деформации действительности

Неомифологизм, орнаментализм, фантастика не были единственными способами создания условной реальности. Выражением стремления прорваться к обобщениям большого масштаба, к извлечению некоего общего смысла, присущего времени, стала также ориентация на интенсификацию художественного языка, характерную для авангарда 1910-х годов¹⁰⁰.

Авангард и представляющие его школы и движения (кубизм, футуризм, сюрреализм, экспрессионизм) возникли на почве модернизма, с которым были связаны неприятием реалистической эстетики, но от которого отличались более жесткой установкой на художественный эксперимент, бóльшим радикализмом в стремлении изменить художественный язык, с тем чтобы он стал адекватен реальности XX века в ее катастрофичности и устремленности к новому неведомому порядку вещей.

⁹⁹ О роли фантастического в литературе XX века см. содержательную работу Е.Н.Ковтун «Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа». М.: 1999.

¹⁰⁰ В современных литературоведческих исследованиях наряду с термином «авангард» используется также термин «авангардизм».

Авангардисты подвергли сомнению представление о творчестве как объективном постижении жизни, отвергли принцип воссоздания действительности в узнаваемых и жизненно достоверных формах. Поэтике правдоподобия авангардисты противопоставили поэтику художественной деформации действительности, поэтику «сдвига, искажения, кривизны»¹⁰¹. Деформацию, "сдвиг" испытывали разные уровни текста: поэтический язык, структура персонажа, сюжет, композиция и жанр. С помощью сгущения разного рода преувеличений, путем искажения привычных пропорций, нарочитой схематизации, введения персонажей-масок, создавалась не только программно – эпатажная модель мира, но и своего рода «формула» катастрофы¹⁰².

В противовес традиционному типу произведения как завершенной системы, в которой последовательно воплощена определенная художественно-философская концепция, авангардистская модель мира подчинялась принципу «рассеянного смысла».

Творческая ориентация на художественный опыт авангарда характерна для теории и практики «нового искусства», связанного у его истоков с фигурой Евг. Замятина, который в основу предложенной им программы положил принцип художественной деформации действительности. Свою позицию он мотивировал необходимостью передать ощущение кризиса современной цивилизации, обостренного первой мировой войной и революцией и получившего философское обоснование в трудах А. Бергсона, З. Фрейда и др. Новое искусство, принципы которого стремился определить Замятин, должно было учесть крах научного детерминизма как основного принципа, на фундаменте которого естественные науки создавали картину мира, приписывая ей всеобщую причинную обусловленность. «Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские координаты

¹⁰¹ Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Евг. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С.100.

¹⁰² И.П.Смирнов рассматривает «сдвиг» как явление катахрестического сознания эпохи (Смирнов И.П. Катахреза // Russian Literature. Vol. XIX–I. Amsterdam.

Евклидова мира, – напоминал Замятин. – В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он – условность, абстракция, нереальность. И потому реализм – нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности – то, что одинаково делают новая математика и новое искусство...»¹⁰³ «В наши дни, – писал Замятин, – единственная фантастика – это вчерашний день на прочных китах. Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты... Эйнштейном – сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» – спрашивал Евг. Замятин и звал писателей взрывать жизнь «страшнейшим из динамитов – улыбкой»¹⁰⁴.

Идея художественной деформации действительности и термин «сдвиг» для ее обозначения были введены в теорию и практику авангардизма художниками и поэтами 1910-х годов. В статье «Кубизм», опубликованной в знаменитой «Пощечине общественному вкусу» (1912), Д.Бурлюк увидел цель современной живописи в дисгармонизации и определил ее основной закон как «закон сдвинутой конструкции». Термин был подхвачен и объяснен А.Крученых в книге «Сдвигология русского стиха» (1923)¹⁰⁵.

В своих размышлениях Замятин использовал центральное понятие русского авангарда – «сдвиг» («кривизна», «искажение», «Интегральное смещение

¹⁰³ Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Евг. Указ.соч. С. 100.

¹⁰⁴ Замятин Евг. О синтетизме // Указ. соч. С.78.

¹⁰⁵ Ср. также объяснение термина в докладе И.Зданевича, которого цитирует Ж.Ф.Жаккар в книге «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (СПб., 1995. С.271): «Слово перемещение, которым я пользуюсь, чтобы определить смысл слова «сдвиг», не совсем точное. <...> Сдвиг – это деформация, разрушение речи, вольное или невольное, с помощью перемещения одной части массы слова в другую часть. Сдвиг может быть этимологическим, синтаксическим, фонетическим, морфологическим, орфографическим и т.д. Если фраза становится фразой с двойным смыслом – это сдвиг. Если речь получает двойной смысл – это сдвиг. Если слова смешиваются при чтении (речевой магнетизм) или если часть слова открывается, чтобы присоединиться к другому слову, это тоже сдвиг...» Аналогичные явления возможны и на других уровнях текста.

планов») ¹⁰⁶. Он указывал при этом на футуристов как на предшественников «нового искусства»: «Дверь к этому методу – ценою своих лбов – пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе дифференциал и не знающий, что дифференциал без «Интеграла» – это котел без манометра. И оттого у них мир – котел – лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки» ¹⁰⁷.

Идти дальше, по Замятину, означало использовать открытия предшественников, но пойти дальше них, добиться художественного синтеза: «...реализм – тезис, символизм – антитезис, и сейчас – новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» ¹⁰⁸.

Во время дискуссии о современной литературе, которая имела место в Ленинграде в 1924 году, Евг. Замятин, прогнозируя дальнейшее развитие искусства, высказывал мысль о том, что «синтезирующий, интегрирующий художественный процесс должен сейчас занять место аналитического...». Характерными чертами нового синтетического искусства он считал: «1) отход от реализма и быта; 2) быстро движущийся фантастический сюжет; сгущение в символике и в красках; 3) дается только синтетический признак каждого явления, а не детальное описание его; 4) концентрированный, сжатый язык; выбор слов с максимальным коэффициентом полезного действия; 5) наблюдение сменяющихся явлений, фаз приводит к попыткам установить законы и конечные цели движения; отсюда в художественный

¹⁰⁶ «Реализм не примитивный, не *realia*, а *realioga* – в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности» // Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Указ. соч. С. 100.

¹⁰⁷ Замятин Евг. О синтетизме // Указ. соч. С. 79.

¹⁰⁸ Замятин Евг. Новая русская проза // Указ. соч. С. 95. См. также: «В точной науке анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические – задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта – к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу» (Новая русская проза // Указ. соч. С. 93).

организм вырастают элементы философии, широких обобщающих выводов»¹⁰⁹.

Сходную программу нового искусства выдвигает в этот период В.Шкловский, предлагая в «Сентиментальном путешествии» ее психологическое обоснование. Он повествует о своих скитаниях в пору революции, воссоздает перипетии собственной судьбы в виде мозаики эпизодов и, комментируя их, стремится подчеркнуть своеволие жизни, ее нежелание считаться с человеческими расчетами: «Я то бежал по вспаханному полю в атаку, за Россию, то боролся с с.-р. против большевиков, то, подчиняясь какой-то вне меня, всегда вне меня лежащей воле, дрался с Врангелем на Днестре или арестовывал добровольцев в Киеве»¹¹⁰. В этой ситуации коммунисты с их желанием «все организовать» («чтобы солнце вставало по расписанию и погода делалась в канцелярии»¹¹¹) представляются В.Шкловским «особенными организующими бактериями, но другого мира и измерения»¹¹². Их «связному сознанию» В.Шкловский противопоставляет убеждение в «разорванности» современной жизни, которая может быть передана и систематизирована лишь с помощью «безумия», алогизма, абсурда.

«Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам, – пишет Шкловский. – Один только наш костюм, не тело, соединяет разрозненные миги жизни». Только «безумие систематично, во время сна все связано»¹¹³. Поэтому, разрабатывая теорию прозы, критик объявляет ее ведущим принципом принцип «остранения», обращается к авантюрному роману с его тайнами и неожиданностями, стремится вызвать интерес к творчеству Стерна и сам прибегает в «Сентиментальном путешествии» к гротескному нарушению композиционных конвенций (к примеру, выдвигает на первый план в картине революционного катаклизма не

¹⁰⁹ Г.А. Дискуссии о современной литературе // Русский современник. 1924. Кн. 2. С. 275.

¹¹⁰ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 190.

¹¹¹ Там же. С. 196.

¹¹² Там же. С. 190.

¹¹³ Там же. С. 191–192. Umyetnost rijeci. Zagreb, 1981. С. 134.

достопримечательное, а обыденное), использует дискретное повествование.

Целостность и связность текста нарушаются благодаря отказу от традиционных конвенций повествования, переходу к монтажу, «кусовой композиции» (Ю.Тынянов), коллажу.

«Сдвигу», «искажению», «деформации» способствует ирония, которая из стилистического приема, превращается в форму видения реальности (явление, унаследованное от немецкого романтизма, а затем и от русского символизма) и определяет или существенно трансформирует не только повествование, но и сюжетику, логику группировки персонажей. Ирония разрушает, компрометирует, подрывает смысловую определенность, расширяя семантическое пространство текста. В творчестве ряда писателей (от Евг.Замятина и Л.Леонова до М.Булгакова и И.Эренбурга) ирония становится доминантой стилеобразования.

Тенденция к деформации действительности принимает также форму травестирования. Это может быть травестирование разного рода традиционных жанров (романа воспитания, плутовского романа, жанра утопии, историсофского романа – у Зощенко), историко-культурных и легендарных типов (Адама, Евы, Иисуса Христа, Дьявола, соловьевской Софии, Каина и Авеля, Дон Кихота и Санчо Пансы и т.д.), античных, ветхозаветных и евангельских сюжетов и мотивов и т.д.

Ирония, травестия, монтаж, «кусовая композиция», существуя в качестве самостоятельных форм художественной деформации действительности, наиболее полно осуществляют себя в контексте гротескной образности, для которой характерно такое резкое смещение форм самой жизни, которое захватывает художественное пространство в целом.

Живописный и поэтический авангард предшествовал появлению авангардистских тенденций в эпических жанрах. Первым явлением такого рода в прозе стал «Петербург» Андрея Белого, о котором шла речь выше.

Начало 1920-х годов было ознаменовано появлением в русле авангарда произведений Б.Пильняка («Голый год») с характерной для авангарда «кусовой композицией», а также

книг Евг. Замятина («Мы») и И. Эренбурга («Необычайные похождения Хулио Хуренито...»)¹¹⁴.

Авангардистские тенденции ярко заявили о себе в середине 1920-х годов в гротескной повести и рассказах Л. Лунца, В. Каверина, В. Катаева, М. Булгакова; в конце 1920-х годов в романах Ю. Олеши, К. Вагинова, в середине – конце 1930-х годов в произведениях большой эпической формы: «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, «Счастливой Москве» А. Платонова, «Похождениях факира» Вс. Иванова. «Затонувшей Атлантидой» назвал эти произведения Вулис, обратившийся к ним после публикации «Мастера и Маргариты» в 1966–1967 годах¹¹⁵. Как уже говорилось выше, путь от символизма к авангарду был проделан Андреем Белым, а затем следующим в его фарватере Борисом Пильняком, "Голый год" которого предложил сложный синтез авангардных тенденций с мотивной структурой повествования, ориентированной на создание историософского мифа.

Борис Андреевич Пильняк (наст. фам. Вогау, 1894-1938) родился в Можайске. Детство писателя прошло в уездных городах России в среде земской интеллигенции. Отец писателя – земский ветеринарный врач из немцев-колонистов Поволжья, получил образование в Дерптском ветеринарном институте. Мать – русско-татарского происхождения, из старинной саратовской купеческой семьи, окончила Московские Педагогические Курсы. Отец и мать были близки к народническим кругам 1880–1890-х годов.

По словам Пильняка, он «понес в себе четыре крови: германскую и чуть-чуть еврейской со стороны отца, славянскую и монгольскую (татарскую) со стороны матери»¹¹⁶.

Среднее образование получил во Владимирском реальном училище (1913). В 1920 году окончил экономическое отделение Московского коммерческого института.

¹¹⁴ О произведениях Замятина и Эренбурга см. дальше в посвященных им разделах.

¹¹⁵ Вулис А. Советский сатирический роман. Ташкент, 1966.

¹¹⁶ Пильняк Б. Автобиографические заметки // Пильняк Борис. Романы. М. Современник, 1990. С. 25.

Первые публикации относятся еще к 1909 году. Но сам Пильняк началом своей литературной деятельности считал 1915 год – момент, когда его произведения стали появляться в «Русской мысли», «Журнале для всех», «Жатве» и других изданиях. В 1918 году выходит первый сборник рассказов писателя – «С последним пароходом».

Годы революции и гражданской войны Пильняк провел в основном в Коломне. В начале 1920 года появился второй сборник его рассказов – «Былье», фрагменты которого затем вошли в роман «Голый год» (1921, 2-е изд. — 1922; в издании 1923 года роман подвергся большой правке). Затем последовали «Третья столица» (1924), «Машины и волки» (1925), «Повесть непогашенной луны» (1926), «Красное дерево» (1923), романы «Волга впадает в Каспийское море» (1930), «Созревание плодов» (1935).

Творчество Пильняка уже во второй половине 1920-х годов стало предметом академического исследования, в котором оно рассматривалось как одно из самых знаменательных явлений в русской прозе последнего десятилетия¹¹⁷. По свидетельству В. Шаламова, юность которого пришлась на 1920-е годы, имя Пильняка было самым ярким писательским именем двадцатых годов¹¹⁸. Вместе с тем уже в рассказе «Расплеснутое время» (1924) Пильняк писал о «горькой славе» «быть человеком, который идет на рожон». «И еще горькая слава мне выпала – долг мой – быть русским писателем и быть честным с собой и с Россией», – признавался он.

«Голый год», принесший Пильняку писательскую популярность и прочное положение в русской послереволюционной литературе, был попыткой с помощью крупной эпической формы, идя путями, найденными «неклассической» прозой, ввести текущую действительность – 1919 год – в контекст прошлого и будущего России.

Небольшой по объему, «Голый год» поразительно емко. С первых страниц завораживает музыка созданного писателем

¹¹⁷ Борис Пильняк. Статьи и материалы. Мастера современной литературы. Вып. III. Л.: Academia, 1928.

¹¹⁸ См.: Юность. 1967. № 11.

мира, и книга кажется магическим кристаллом, сквозь который бушует метельная стихия, соединяющая в себе стихию природы и стихию революции. Сметая все привнесенное в русскую жизнь, метель обнажает ее первоосновы, возвращает к ним человека. Голый год – такова историософская формула современности у Пильняка.

Пильняк, следуя во многом опыту Андрея Белого, который быстро прошел путь от символизма к авангарду, подверг пересмотру представления об основных элементах эпического повествования: жанре, герое, сюжете, композиции, стиле; подверг деконструкции традиционную жанровую форму, текст как таковой, благодаря чему он превратился в калейдоскоп структурно-содержательных элементов, в числе которых:

– разные точки пространства: Москва и полустанок посреди азиатских пространств России, провинциальный город Ордынин и Нижний Новгород, Таежеские заводы в Закамье и деревенская коммуна, языческая деревня и монастырь;

– обширная галерея персонажей, ни один из которых не имеет последовательной романной судьбы и служит знаком одной из сфер русской жизни: отмирающей помещичье-буржуазной среды, и России народной, и России мещанской, жизненном укладе каждой из сфер русской жизни, о нравственно-психологическом состоянии людей, об их идейно-психологической настроенности;

– разные по объему и содержанию микросюжеты, описания, монологи, лирические отступления, сменяющие друг друга в пределах абзаца, страницы, главки;

– бесконечные периоды со множеством придаточных и особенно вводных предложений, импрессионистски намекающий характер повествования – пильняковский синтаксис, который усиливает ощущение распада повествовательной структуры;

– каждый «сколок» целого предстает в своем собственном стилевом облике: в контексте книги сосуществуют словарь и стиль Петровской эпохи времени, стиль древней летописи и современных официальных реляций, стиль отчетов, ведомостей, протоколов, писем, записок,

дневников, объявлений, стиль Бунина, Ремизова, Тургенева и т.д.

Дезорганизирующую роль выполняет также такой вид «смещения планов», как полифония: действительность предстает в преломлении множества призм, в роли которых выступает сознание разных действующих лиц, их диалоги, монологи дневники, выстраивающие в произведении параллельную-ментальную-реальность. Такое увеличение удельного веса «чужого» слова и «чужой» точки зрения также было знаком «геометрически-философского землетрясения».

Пильняк производит «распластование», «аналитическое расслоение бытия» – по Бердяеву¹¹⁹, «смещение плоскостей» – по Замятину. «Прием этот, – писал Замятин, – применялся и раньше в виде постоянного чередования двух или нескольких сюжетных нитей (Анна плюс Вронский; Китти плюс Левин и т.д.), но ни у кого – с такой частотой колебаний, как у Пильняка: с «постоянного» тока Пильняк перешел на «переменный», с «двух-трехфазного – на многофазный»¹²⁰.

"Возьмите "Петербург" Андрея Белого, – писал Тынянов, – разорвите главы, хорошенько перетасуйте их, вычеркните знаки препинания, оставьте как можно меньше людей, как можно больше образов и описаний – и в результате по этому кухонному рецепту может получиться Пильняк. И ведь получится конструкция – и название этой конструкции – "кусковая". От куска к куску. Все в кусках, даже графически подчеркнутых. Самые фразы тоже брошены, как куски – одна рядом с другой, – и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне. В этих глыбах, брошенных одна на другую, тонет действие, захлебываются, пуская пузыри, герои"¹²¹.

Пильняк начинает с монтажа (сдвига) как характерного принципа авангардной поэтики, дезорганизует повествование, прибегая к авангардной технике, но после «взрыва» начинает «строительство» собственной вселенной. Именно

¹¹⁹ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. С. 422, 423.

¹²⁰ Замятин Евг. Новая русская проза // Указ. соч. С.88.

¹²¹ Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924, № 1. С.292–306.

"строительство", потому что Пильняк – вопреки вопиющей неорганизованности созданного им текста – строитель своего художественного мира. Многообразные элементы повествования введены в жесткую конструкцию. Бесформенный на первый взгляд материал строго организован. Прежде всего графически – с помощью заголовков, подзаголовков, частей, глав, абзацев, пропусков. Свой организующий смысл есть в строгом членении материала на «Вступление», «Изложение», состоящее из семи глав, и «Заключение». Но это внешние конструктивные опоры повествования.

Существование глубинных связей обнаруживает типичная для неомифологизма двухслойность повествования. В текст "Голого года" наряду с калейдоскопом реалий, представляющих современность, введен второй – рефлективный – план, воссоздающий "проклятые вопросы", уже имевшие воплощение в русской литературе и философии, – историософские мифы России.

В этом отношении роман Пильняка носит неомифологический характер: план содержания в нем строится на соотношении современности с мифом, выступающим в качестве "кода", "шифра", проясняющего тайный смысл происходящего".

Историко-культурный миф, вернее, мифы русской истории, к которым обращается Б.Пильняк, – это миф об исчерпанности «старого мира»; миф о туранской крови в жилах русских людей, использованный в «Петербурге»; блоковская идея «оздоровляющего варварства»; дискуссии западников и славянофилов, «неонароднические» идеи и т.д. Эти столь разные представления об историческом пути России, будучи введены в текст, тяготеют к пространственно обозначенным центрам повествования, с каждым из которых связан свой круг мотивов.

Первоэлементом создаваемой историко-культурной концепции становится микросюжет. Микросюжеты имеют разную степень протяженности. Есть такие, которые "прошивают" роман насквозь. Таков пунктир-сюжет Архипа Архипова, который появляется во «Вступлении» и последний

раз вводится в роман в VI главе – практически последней главе "Изложения".

Микросюжет может локализоваться в эпизоде-анекдоте. Таков широко известный эпизод с коммутаторами. В Москве на Мясницкой стоит человек и читает вывеску магазина "Коммутаторы, аккумуляторы";

– Ком-му... таторы, а... кко-му... ляторы...

За чем следует вывод:

– Вишь, и тут омманывают простой народ.

Микросюжеты объединяются на тематической основе и участвуют в создании мотивов.

Связанные с мотивами повторы и оппозиции компенсируют ослабление связей на фабульном уровне, компенсируют отсутствие причинных связей, отсутствие всезнающего повествователя и придают смысл большому числу эпизодических персонажей, не связанных друг с другом (пространственный тип организации повествования). Мотивы тяготеют к тематическим центрам, обозначенным географически (Ордынин-Город, Китай-Город, Черные Речки, разъезд Мар) и обретающим историософский смысл¹²².

С Ордыниным связан широко распространенный в исторических концепциях начала века мотив исчерпанности старого мира и вырождения его представителей, мотив возмездия. Экспрессивная гипербола усиливает этот мотив (старый мир – мир сифилитиков, морфинисток, юродивых).

Развитие мотива исчерпанности старого мира связано со сценами, микросюжетами, судьбами многочисленной группы персонажей "Изложения", которые демонстрируют состояние всеобщей раскованности, захватившее всех расставание с прежними стеснительными условиями жизни.

Бежит из города Андрей Волкович, отпрыск дворянского рода Волковичей. И другой герой, последний помещик из рода Ордыниных, покидает свое поместье и, втиснувшись в теплушку вместе с мешочниками, уезжает куда-то к новой жизни. Уходит к сектантам анархистка Ирина, порывает с домом Ордыниных Наталья Евграфовна.

¹²² Гофман В. Место Пильняка // Борис Пильняк. Статьи и материалы. Мастера современной литературы. Вып. III. Л.: Academia, 1928. С.23.

Иногда этот разрыв совершается добровольно, чаще – в силу необходимости. Андрей Волкович, например, бежит, спасаясь от ареста, а помещика Ордынина изгоняют из поместья. Но и в том, и в другом случае и автор, и персонажи осознают этот разрыв как своего рода освобождение.

Изображение другого, центрального, пространства – Черные Речки – находится в оппозиции к предшествующему (умирающее ~ вечно возрождающееся).

С изображением Черных Речек связано несколько противоречивых мотивов. Это, во-первых, мотив освобождения России от чуждых ей форм европейской цивилизации и возрождения православно-сектантской или языческой России, а также мотив возрождения личности культурного человека через нисхождение в стихию народной жизни.

В изображении Б.Пильняка ураган революции оказывается силой, которая сметает чуждые национальной жизни социальные, исторические «напластования» и возвращает человека в его изначальное состояние, ставит его лицом к лицу с рассветами и туманами, зноем и грозами, с бытом народа, живущего в прокопченных избах вместе с телятами и свиньями, вынуждает обессилевших от бездействия вести борьбу ради куска хлеба и в этой борьбе обретать волю к жизни¹²³. И люди культурного слоя проявляют готовность слиться с массовой жизнью, забыть себя, раствориться, безоговорочно принять свою общую с народом судьбу. Эти мотивы получают развитие и обретают осмысление на страницах произведения в диалогах Глеба Ордынина и архиепископа Сильвестра, тяготея к известным концепциям исторического развития России.

Архиепископ Сильвестр и его племянник понимают революцию как возвращение России к ее первоначальному состоянию, но у них разные исторические и религиозные точки отсчета. Князь Глеб пытается отыскать в современности черты допетровской христианской эпохи. Он считает, что Петр насильственно насадил «механическую культуру» Запада.

¹²³ Об утрате этой воли писал А.Блок. Он же говорил о необходимости растворения в «варварском» потоке во имя рождения «человека-артиста» («Крушение гуманизма»).

Поэтому после первых дней революции страна – бытом, нравами – пошла в семнадцатый век. Так актуализируются в «Голом годе» десятилетия дискуссий вокруг Петровских реформ.

Псевдопастырю Сильвестру «погружение» в прошлое представляется более глубоким. Ему открывается лик Руси языческой: «Песни народные вспомни, грудастые, крепкие, лешего, ведьму! Леший за дело взялся, крепкий, работающий. Иванушку-дурачка, юродство – побоку. Кожаные куртки. С топорами. С дубинами. Мужик!»

В революцию, полагает Сильвестр, народ получил возможность осуществить свою мечту – построить «государство без государства». «Ну, а вера будет мужичья», как раньше, когда «вместо Пасхи девушек на урочищах умыкали, на пригорках в дубравах Егорию, скотьему богу, молились. А православное христианство вместе с царями пришло, с чужой властью... Жило православие тысячу лет, а погибнет, а погибнет – ихи-хихи! – лет в двадцать! Вчистую, как попы перемрут... И пойдут по России Егорий гулять, водяные да ведьмы, либо Лев Толстой, а то, гляди, и Дарвин...».

Позиция Сильвестра – травестирированный вариант мифа о крестьянских путях возрождения России, об особой нравственно-эстетической роли русского крестьянства. В творчестве А.Белого, А.Ремизова, С.Городецкого и других представителей «неонародничества» (термин А. Белого), видевших в приобщении к «идеальной стороне» (Д. Мережковский) народной жизни путь возрождения общества, предстал идеал «младенческого древнего мира»¹²⁴.

Пильняк отдает должное «неонароднической» традиции в изображении народной жизни. Создавая образ деревни, Пильняк прибегает к фольклорной стилизации, реконструирует архаические жанры фольклора (заговоры, заклинания), цитирует или стилизует обрядовый фольклор, воспроизводя жизнь народа в таких типических обстоятельствах, как смена времен года или исполнение идущих от века обычаев, игр. Пильняк обогатил послереволюционную литературу,

¹²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46. Ч. 1. С.476.

обратившись еще до «Чертухинского балакиря» С.Клычкова к фольклору как форме народной жизни.

В ключевой части произведения – "Заключении" – в текст романа включаются частушки, песни, заговоры, свадебные приговоры, сказки.

Фольклорная стихия неудержимо бушует в последней части «Заключения» – «Свадьбе». Обряд выступает как естественная форма народной жизни. «Книга Обыков» становится емким символическим образом. В реальности великорусский свадебный обряд никогда не бытовал в письменной форме, но образ Книги – удачная находка писателя. Непреложность всего хода русской свадьбы – и печальной, лирической, и безудержно веселой – закреплена древнейшим, некогда до мелочей известным каждому крестьянину, но вечно юным и обновляющимся, как жених с невестой, обрядом. В этом обряде имеет значение всё – от приговоров до вышивки на подоле невестиного сарафана, от бдительности свахи и родительского благословения до бубенцов под дугой и ленточек в гривах коней. Обрядность организует, строит крестьянскую жизнь во всех ее проявлениях – от полевых работ до любви и смерти, утверждая идеал соборности.

Но в пространстве, где люди живут по законам славянской древности, звучит частушка, свидетельствующая о том, что в мир вечности вторгаются равно чуждые человеку из народа силы:

Кама, Кама, мать ри-ка-а!..

Бей па-а рожи Калча-ка-а!

Кама, Кама водяни-ста!

Бей па-а рожи камму-ниста!..

Не менее выразителен фрагмент, включающий ироническое обращение знахаря деда Егорки к Андрею Волковичу, пожелавшему «отказаться от вещей, от времени, ничего не иметь, не желать, не жалеть, быть нищим». Услышав девичью песню про белу лебедь, что «отстала от стаи лебединой» и пристала «ко стаду, ко серым гусям!», знахарь замечает Андрею, что он, Андрей, «Шак... Шекиспирова, что ли? – Гамлета... читал, а нашу метелицу, как девки играют» не знает. Так обнаруживается не только противостояние народа

Колчаку с коммунистами, но и враждебность «Гамлета» и «хоровода», проблематичность растворения личности в жизни народа.

Таким образом, Пильняк признает трагическую оправданность «нисхождения» в варварский поток и тут же подвергает эту позицию сомнению. Это сомнение усиливает введение в повествование других пространственных центров и связанных с ним мотивов.

Петербургский период русской истории кончился. Ее настоящее связано не только с «младенческим древним миром» Черных Речек. Координаты трагической судьбы России – «Ордынин-Город» и «Китай-Город».

Освобождение от "колодок" старого мира приводит не только к возрождению стихии национальной жизни, не только к возрождению личности культурного человека, но и к пробуждению не поддающихся упорядочиванию сил, порождаемых огромными русскими и азиатскими пространствами, которые вызывают смятение автора, питают его скепсис. Пространственный центр этого круга мотивов – разъезд Мар. «Самая темная» «часть триптиха» в «Изложении» – изображение затерянной среди бесконечных азиатских пространств маленькой станции, где люди, забывшие свой род и племя, оказались лицом к лицу с неуправляемыми стихиями вне и внутри себя. Утратив любые другие мотивы поведения, кроме инстинкта пола и чувства голода, они превратились в «человеческий навоз». Такова оборотная сторона «освобождения» от петровского наследия. Поэтому Пильняк с таким вниманием присматривается к новой «породе» людей, находя для них впечатляющий образ: «Эти вот, в кожаных куртках, каждый в статью, 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».

Б.Пильняк старался подчеркнуть, что воля жить, способность действовать, умение подчиняться голосу рассудка отнюдь не вытесняют в душе нового человека простых человеческих чувств: сыновней любви, нежности к женщине,

самоотверженности. В роман введены разговор Архипа Архипова с умирающим от рака отцом, его беседа с будущей женой и эпизод в шахте, когда два запальщика в условиях смертельной опасности готовы – каждый – пожертвовать жизнью один ради другого. Но в сознании современников эти эпизоды были вытеснены более впечатляющим, но и более «внешним» образом "кожаных курток".

В "самой светлой" части фрагмента о большевиках появляется многозначительный фрагмент – сцена объяснения большевика Архипова и отщепенки из семьи Ордыниных Натальи Ордыниной, ныне врача.

Введение микросюжета, связанного с Архипом Архиповым, его отношениями с отцом и Натальей Ордыниной, лишает образ «кожаных курток» его внешней чужеродности русской стихии, напоминает о персонажах русской литературы 1860-х годов, о типе нигилиста, материалиста, который вопреки теоретическому отречению от религии, природы и любви открывает в себе способность к любви.

Пильняк погрузился в реалии текущего дня, представил главных лиц, действующих на исторической сцене: исчерпавший себя купеческо-дворянский род, исчезающий мир европеизированной культуры и его представителей, жаждущих обрести обновление в «умалении», чуждый им мир народной жизни, мир русальных недель, падающих звезд, соломы, пота, овчины, разезд Мар с его «человеческим навозом» и вторгающихся в этот неслаженный социальный организм «энергично фукцирующих» большевиков. Писатель воссоздал мир чуждых друг другу представлений, которыми живут участники исторической драмы, и таким образом представил современность в двух проекциях: как внешнее и как «внутреннее пространство» русской жизни.

Погружение в жизненный поток не помешало Пильняку подняться над конкретикой дня и увеличить масштаб изображенного, соотнеся происходящее на глазах современников с русской историей, с проблемами, назревшими в русской жизни. Этого писатель добился с помощью мотивной структуры повествования, ориентированной на воссоздание разных концепций исторического развития России.

Произведя деконструкцию, расчленив единое пространство русской жизни, единое пространство традиционного романа на не смыкающиеся друг с другом сферы, Пильняк организовал текст заново «путем связи частей, через повторения одних и тех же кусков, становящихся протекающими образами»¹²⁵, т.е. с помощью микросюжетов и деталей, создающих мотивную структуру, оказавшуюся способной представить русскую жизнь в ее противоречиях и трагической перспективе. Особый масштаб повествованию придала и поэтическая речь, насыщенная тропами, пронизанная звуковой оркестровкой («манит маями земля к себе маями»; «темнело медленно, небо было зеленым, потом посинело, стало хрустальным»), обладающая особым синтаксисом.

Для дальнейшего развития литературы будет характерна идеализация как «младенческого древнего мира», так и мира «кожаных курток». Так, поэтизация нравственно-эстетических ценностей, присущих уходящей крестьянской России, даст такое яркое явление, как крестьянская поэзия и «Чертухинский балакирь» С.Клычкова, а романтизация представителей новой государственности – «Неделю» Ю.Либединского, «Чапаева» Дм.Фурманова, «Разгром» А.Фадеева, «Как закалялась сталь» Н.Островского.

В романе «**Машины и волки**» (1924), может быть, самом значительном произведении писателя, Пильняк развивает поднятые ранее проблемы. С одной стороны, он усиливает традиционное эпическое начало введением в произведение ряда персонажей и связанных с ними сюжетных линий, с другой – углубляет орнаментальный характер повествования, создает систему лейтмотивов, воссоздающих поток сознания автора-повествователя.

Как и в «Голом годе», революция для Пильняка – это разинщина, пугачевщина, мужичий, волчий, таежный бунт, «вихревая эта метель, корявая, кровавая, полыхающая заревами, удалая, разбойничья, безгосударственная»; это Россия, которая после первых дней революции пошла в семнадцатый век и далее к первоначалам. Но это и

¹²⁵ Шкловский В. Пять человек знакомых. Тифлис. Зак. Книга. 1927. С.73.

большевики, которые направляют течение истории в русло механической культуры Запада, той самой, которой русская государственность двух последних веков, начиная с Петра, хотела овладеть. Таким образом, большевизм выступает у Пильняка в роли прямого наследника Петровских реформ, от которых уходило стихийное течение революции.

Основное противостояние, которое изображает Пильняк в романе «Машины и волки», – борьба между русской народной стихией, стремящейся сбросить гнет механизированной европейской культуры, и волей партии, направленной к созданию машинной культуры. Это противостояние выражено символикой заглавия.

Позиция писателя противоречива. С одной стороны, для Пильняка характерно осложненное идейно-философским наследием символизма славянофильское противопоставление Востока Западу, «скифской стихии» – западной «машинной» цивилизации, убежденность в неизбежности столкновения «стальных машин, где дышит «Интеграл», «с монгольской дикою ордою». С другой – Пильняк не чужд «западническому» одухотворению машины, романтике машины. В романе ощутима мучительность выбора между машиной и волком, цивилизацией и природой.

Чувством Пильняк – с природой, стихией, природными инстинктами, русскими полями, с могучим и опасным волком. Разумом он настроен на волну рациональности и организации, готов к признанию рабочего, города и машины. В сущности оба начала и привлекают, и отталкивают писателя. В романе возникает система мотивов, которые одновременно выражают хвалу волку и проклятье машине, проклятье волку и хвалу машине.

С образом волка в роман входит мотив естественной жизни: поля, лес, солнце. С машиной связаны мотивы механической цивилизации: город, завод, электричество. Волк символизирует инстинкт и интуицию, машина – сложность интеллекта и логики. Волк ассоциативно связан с мотивом свободной любви, неконтролируемой страсти. Машина предполагает порядок, ритм и монотонность. Волк и машина символизируют противостояние свободы, независимости, индивидуализма и коллективной организации, принуждения,

плена. Но волк – это бедность (материальная или культурная), невежество, жестокость, анархия, а машина символизирует интеллект, научный прогресс, безопасность, защищенность.

Произведение начинается описанием волка. Его голова гордо закинута назад. Он стремителен, как огонь. Даже раненый, он сохраняет достоинство, воплощая идеал силы, мужества, независимости, свободной воли. Тему волка поддерживает русская песнь и сказка; в стилевом отношении для него характерно обилие тропов, ритмичность речи, ее ведут образы-лейтмотивы. Это образ яблони, которая «будет цвести, пока есть земля»; это июньские ночи, лошадиные табуны, таинственные скифские курганные бабы, изъеденные временем; это волки и волчье в людях; это бабища-земля, образ которой то сливается с образом знахарки и колдуньи Марьятабунщицы, то приобретает волчьи признаки, выражая и несгибаемую мощь, и бездуховную жестокость массовой крестьянской жизни. Ее варварство, жестокость продемонстрированы в сцене убийства волка – толпа, глумящаяся над мертвым волком, бьющая мертвого по бокам и по морде, вызывает у автора ужас.

Вторая цепь лейтмотивов связана с темой машинной романтики. Это сон о грядущем машинном мире: маховик, гипнотизирующий человека и втягивающий его в смерть, подобно взгляду змеи; солнечная стихия, зажатая в мартене. Для этой линии характерен поворот к своеобразному «плакатному» стилю – схематизация фигур, использование языка линий и кубических форм, напоминающих о замятинском Едином Государстве.

Обе группы лейтмотивов сводит образ волка в клетке – русской народной революции, побежденной машинной культурой.

К противостоянию образов-лейтмотивов подключается ряд персонажей и связанных с ними сюжетов. Одна группа из них (братья Росчиславские – Юрий, Андрей и Дмитрий) связана с мотивом волка. Хотя сам Андрей – инженер и вначале склонен идеализировать роль машины в жизни России, в дальнейшем он начинает рассматривать машину как путь к рабству, а не к свободе. Он кончает с собой, бросившись в машину.

Юрий Росчиславский, вообразивший себя волком, живет в психиатрической больнице и погибает от рук «волков» – разъяренных пациентов сумасшедшего дома.

Третий брат, адвокат Дмитрий, видит деградацию массы, ужасается упадку морали, волчьим повадкам крестьян и обывателей. Он мечтает о внесении культуры в массовую жизнь, хочет заняться земледелием, создать образцовый хутор. Нелепым завершением этой судьбы – Дмитрия убивает случайный встречный – Пильняк подчеркивает утопизм подобных желаний.

С мотивом машины связана вторая группа персонажей: Кузьма Козауров, Гуго Форст и Андрей Лебедуха, которые воплощают круг идей, связанных с революцией и пролетариатом. Кузьма Козауров, старый фабричный рабочий, еще близок земле и способен одухотворять машину. Форст – инженер, преданный машине. Сын Козаурова (Лебедуха – его партийная кличка) воплощает фанатическую сосредоточенность на желании заставить Россию сотрясаться от грохота машин.

Сам Пильняк, как и его Россия, – на распутье: он должен выбрать между «проселками» или «шляхами». С одной стороны, он понимает необходимость машины, с другой – сожалеет об уходящей России. Его притягивают начала, воплощенные в образе одинокого, свирепого, независимого волка. В то же время он сознает, что эти начала, реализуясь на уровне массовой жизни, рожают анархию, варварство, в то время как машина обладает цивилизаторскими возможностями, но приведет к подавлению индивидуальности, уничтожению естественных инстинктов. Выдвинутая Пильняком дилемма не находит разрешения в романе. Она подталкивает большевиков к тому, чтобы волевым актом увести страну прочь от дикой мужицкой Руси к миру ясному и четкому, миру машины. Но действия коммунистов согласно концепции Пильняка сохраняют право на легитимность до тех пор, пока человек будет оставаться хозяином машины и управлять ею.

В **«Повести непогашенной луны»** (1926) Б. Пильняк подхватывает мотивы первых романов и подвергает испытанию тех представителей культурного слоя России, которые претендуют на роль героев времени.

«Повесть» вышла в свет спустя считанные месяцы после смерти на операционном столе одного из первых лиц партийно-государственного аппарата – Михаила Фрунзе. В авторском предисловии к публикации Пильняк, отвергая возможность каких-либо аллюзий, вместе с тем провоцировал их. «Фабула этого рассказа, – писал он, – наталкивает на мысль, что поводом к написанию его и материалом послужила смерть М.В. Фрунзе. Лично я Фрунзе почти не знал, едва был знаком с ним, видевав его раза два. Действительных подробностей его смерти я не знаю...»

Несмотря на авторские объяснения, а может быть, и благодаря им журнал «Новый мир», в котором был напечатан рассказ, был конфискован и отпечатан заново [майская книжка за 1926 год вышла уже без рассказа, хотя в следующем номере редакция осуждала себя за публикацию произведения Б. Пильняка].

Хотя прототипы персонажей и ситуации очевидны, Пильняка и в самом деле интересует не столько механизм политического убийства, сколько мотивы поведения жертвы, само это поведение, которое расходится с общепринятыми представлениями и вместе с тем несет в себе нечто очень характерное для той группы людей, которую эти персонажи представляют, – для гвардии большевиков. Это не романтические мечтатели Ю. Либединского, это когорта властителей завоеванного ими мира. Центральный герой (Гаврилов) и воспринимается как олицетворение власти, власти над чужими жизнями. Он представлен в повести «человеком из легенды», «который имел право и волю посылать людей убивать себе подобных и умирать». Теперь на смерть посылают его. «Негорбящийся человек», главный в той тройке, «которая вершила», говорит: «Товарищ командарм, ты помнишь, как мы обсуждали, послать или не послать четыре тысячи людей на верную смерть. Ты приказал послать. Правильно сделал. – Через три недели ты будешь на ногах. – Ты извини меня, я уже отдал приказ...», т.е. приказ ложиться на ненужную операцию.

Пильняк создает ситуацию, которая кажется неправдоподобной: человек, который привык командовать сотнями чужих жизней, покорно идет на заклание; не желая

операции, не может от нее отказаться, не желая умирать, не может воспротивиться приказу одного из членов «той тройки, которая вершила».

Гаврилов уступает добровольно, в поединок не вступает, предвидит свою гибель. «Здоровье мое – как следует, совсем наладилось, здоров, – а вот, чего доброго, придется тебе стоять у моего гроба в почетном карауле», – шутит он в разговоре со старым другом накануне своего визита в дом № 1 к человеку, на столе которого лежали «книги о государстве, праве и власти» – к «негорбящемуся человеку».

Слово «негорбящийся» многозначно, подобно слову в поэтическом тексте, и вызывает ассоциации с прямизной осанки, прямизной почерка, манеры говорить (когда каждая фраза – формула), прямизной поступков. Двойник «негорбящегося человека» – луна, которую хочет погасить ребенок. Символический образ луны, «подмораживающей» город и души, напоминает о византизме К. Леонтьева, служит знаком окаменения, омертвления вчера еще бурлившей, мчавшейся жизни. Сначала кажется, что с этой жизнью связан Гаврилов. Представляется, что он обречен на смерть, так как живому нет места в «подмороженном» общественном организме. Но пассивность Гаврилова – проявление того же омертвления. Оно настигло Гаврилова раньше, чем на него была надета маска с хлороформом. Его причастность к живой жизни, к ее движению оказывается чисто внешней. На самом деле персонаж неотделим от системы, отнимающей у личности свободу воли, свободу выбора. И его поведение – самый страшный знак «подмороженности» общественного организма и тех, кто участвовал в его «подмораживании».

В биографии Пильняка был краткий момент, когда он сотрудничал с А. Платоновым. Летом 1928 года они были посланы в Воронеж журналом «Новый мир» и написали для него очерки «Че-Че-0» («Организационно-философские очерки»). Очерки посвящены размышлениям о перерождении власти, о превращении бюрократии в социальную болезнь, жертвой которой становятся рабочие.

Очерки предваряют настроение и ситуации «Красного дерева» (1929) – тех эпизодов повести, которые при включении в роман «Волга впадает в Каспийское море» (1930)

были смягчены или опущены. При издании в «Петрополисе» (1929) произведение вошло в сборник, где была опубликована и заперещенная «Повесть непогашенной луны».

В «Красном дереве» создан обобщенный гротескный образ бывших революционеров, идеалистов, которые превратились в «охломонов» – сумасшедших, алкоголиков, чья жизнь которых кончилась с гражданской войной («В двадцать первом году все кончилось, настоящие коммунисты во всем городе – только мы...»). Они отказались от семей и живут в подземелье кирпичного завода, где поддерживают вечный огонь в печи. Их новые имена – Огнев, Пожаров, Ожогов – должны напомнить о незатухающей страсти к преображению действительности, а на политическом уровне – о «перманентной революции» Л. Троцкого. Самоощущение и поведение персонажей Пильняка перекликается с позицией платоновского Пашинцева, с радикализмом героев «Чевенгура». «...Я вынес себе резолюцию, что в девятнадцатом году у нас все кончилось – пошли армии, власти и порядки, а народу – опять становись в строй, начинай с понедельника...» – так заявляет платоновский «рыцарь революции», организовавший «заповедник революции» и стоящий на посту в заржавленных латах с гранатой в руке.

Представления «охломонов» о коммунизме («Коммунизм есть первым делом любовь, содружество, соработа») напоминают о теме дружбы и товарищеской любви, которая сильнее, чем кровное братство, соединяет обездоленных в «Чевенгуре». Выкинутые революцией «охломоны» строят безумные проекты – мечтают переписываться с пролетариями Марса, строить железные мосты на Волге и т. д.

Один из «охломонов» – Иван – ходит по людям и заставляет их «плакать, помнить, любить те погибшие годы». Единственный, кто откликается на просьбу Ивана, – его племянник Аким, плоть от плоти своего дяди-«охломона». Он ушел из дома, стал революционером, троцкистом. Приехав после разгрома своей фракции в родной город, он, несмотря ни на что, оправдывает революцию. Но по пути на вокзал вязнет в уличной грязи и опаздывает к поезду – к поезду времени.

Для Пильняка «охломоны» – доведение до абсурда утопических надежд времен военного коммунизма, перевернутая страница истории, неспособность и нежелание откликнуться на движение времени. Характерное для прежних вещей Пильняка противопоставление «стихии» и «организации» окончательно пересматривается в «Красном дереве» в пользу «организации». Знаменательно в этом отношении противопоставление безгрешной и бесплодной белошвейки и ее грешной сестры, прижившей незаконных детей. Пильняк выступает за продолжение жизни любой ценой, даже если эта цена – грязь и кровь. России нечего стесняться грязи и крови, в которых рождается здоровый новый мир, утверждает писатель, оправдывая принесенные жертвы.

В свете сказанного выше понятно поведение Пильняка в 1929 году, когда он публично признал себя виновным в том, что позволил себе жест свободного человека – опубликовал свое произведение на Западе. Отречение Пильняка было ответом на травлю, развязанную против него и его повести, а также против Замятина, чей роман «Мы» тоже появился на Западе.

«Красное дерево» оказалось включенным в роман, написанный почти одновременно с повестью, но начинавший новый этап в творчестве Б. Пильняка. Потребность найти точку соприкосновения, своей судьбы с судьбой эпохи заставила Пильняка выступить с произведением, соответствующим требованиям времени. **«Волга впадает в Каспийское море»** (1930) включает все атрибуты будущего производственного романа: величественную стройку, убежденных коммунистов и тех, кого они ведут к светлому будущему, а также вредителей и человека «в форме войск ГПУ» и т.д.

В написанных в 1930-е годы романах **«О'кэй»** (1933), **«Созревание плодов»** (1936), **«Соляной амбар»** (опубл. в 1990) Б. Пильняк, по словам исследователя, с одной стороны, «стремился занимать ту нелегкую «вакансию поэта», о которой писал в посвященном ему в начале 1930-х годов стихотворении Б. Пастернак, с другой — хотел «признать

укрепившийся тоталитарный режим как «разумную действительность»¹²⁶.

28 октября 1937 года, в день рождения трехлетнего сына, Борис Андреевич Пильняк был арестован на даче в Переделкине. Посланец Ежова приехал в десять вечера, и передав, что Ежов просит писателя к себе, обещал, что через час Пильняк вернется, но Пильняк не вернулся. 21 апреля 1938 года он был осужден Военной коллегией Верховного суда СССР по ложному обвинению в совершении государственных преступлений и приговорен к расстрелу. В тот же день приговор был приведен в исполнение. Творчество Б. Пильняка было надолго забыто. Его возвращение в литературу осуществилось в два этапа – в годы оттепели и годы перестройки.

Гротескная повесть середины 1920-х годов. В основе гротескной картины мира, созданной в московских повестях **М.Булгакова** («Роковые яйца», «Собачье сердце», «Дьяволиада»), «Исходящей № 37» **Л.Лунца**, сборнике рассказов **В.Катаева** «Сэр Генри и черт», в малой прозе **В.Каверина** («Мастера и подмастерья»), трагических рассказах **А.Грина** («Крысолов», «Канат»), лежит общее тяготение столь разных творческих индивидуальностей к созданию ситуации, основанной на сопряжении быта и фантастики. Быт для этих писателей, если вспомнить Евг. Замятина, «то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега – чтобы потом вверх – от быта к бытию, к философии, к фантастике»¹²⁷.

Многообразные способы утрирования абсурдности, присущей взорванному быту, позволяют превратить бытописание в фантазмагорию, в «дьяволиаду», где исход ситуации определяет господин Великий Случай: будь то судьба маленького человека («Дьяволиада» Булгакова) или план ученого-схоласта, «геометра», математика, попытавшегося вмешаться в естественное течение жизни («Роковые яйца» и

¹²⁶ Скобелев В.П. Андрей Платонов и Борис Пильняк (романы «Чевенгур» и «Волга впадает в Каспийское море» // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения. М.: Наследие, 1995. С.184.

¹²⁷ Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Указ. соч. С. 99.

«Собачье сердце» М.Булгакова, «Исходящая № 37» Л.Лунца, «Инженер Шварц» В.Каверина). И только у А.Грина Случай приобретает характер чуда, которое способно приоткрыть истинное лицо действительности и поддержать романтически настроенную личность в ее противостоянии быту.

Среди явлений гротескной прозы особый интерес представляют романы **Ю.Олеши, К.Вагинова, А.Платонова, М.Булгакова, Вс.Иванова.**

В «Зависти» (1927) Ю.Олеши представлена условная гротескная реальность, образы, ситуации, детали которой имеют переносное, символическое значение и соотнесены с решением ряда важных для эпохи проблем, что придает произведению статус идеологического романа своеобразного типа.

Юрий Карлович Олеша (1899-1960) родился в Елисаветграде в обедневшей дворянской семье. Вырос в Одессе. Там же написал первые стихи. Вместе с Э. Багрицким, И. Ильфом, В. Катаевым входил в «Коллектив поэтов». В 1922 году переехал в Москву. Под псевдонимом Зубило печатал фельетоны в газете «Гудок», известной тем, что она собрала вокруг себя таких будущих знаменитых писателей, как И.Ильф, Евг.Петров, М.Булгаков.

В 1924 году написал для детей роман-сказку «Три толстяка» (изд. в 1928), обнаружив тяготение к условности, фантастичности, метафоричности и придав конкретно-историческому событию сказочно-карнавальнй облик, форму грандиозного праздника, торжества справедливости и искусства. Через три года опубликовал роман «Зависть» (1927). Роман принес автору известность: им восхищались, о нем много писали и спорили критики. Появление «Зависти» произвело сенсацию в русском зарубежье. Роман Олеши стал мерой истинной художественности. Н.Берберова вспоминает, что при появлении первых опытов Набокова в «Современных записках» она испытала «маленькое разочарование» («Нет, этот, пожалуй, не станет «нашим Олешей»») ¹²⁸.

В 1929 году Театр им. Е.Вахтангова поставил пьесу Олеши «Заговор чувств», в основе которой лежала

¹²⁸ Берберова Н. *Курсив мой*. Автобиография. М.: Согласие, 1996. С. 232.

инсценировка романа «Зависть». В конце 1920-х годов Олеша выступил как рассказчик (сборник «**Вишневая косточка**»). В 1931 году на сцене театра Мейерхольда была поставлена пьеса «**Список благодетелей**».

1930-е годы – время, когда Олеша пытается найти в советской действительности свое место, но испытывает чувство отторжения от мира, где, как ему представляется, господствует чисто утилитарный подход к человеку, где пытаются командовать художником.

В речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Олеша обратился к размышлениям о взаимоотношениях художника и времени, в котором он живет, к проблеме поэта и власти. Выступление Олеша было полемически заострено против официальной точки зрения на положение художника в советском обществе, изложенной в речи секретаря ЦК ВКП(б) А. Жданова, выдвинувшего программу, которой должен следовать «наш художник». «Наш советский писатель черпает материал для своих художественных произведений, тематику, образы, художественное слово и речь из жизни и опыта людей Днепростроя, Магнитостроя. Наш писатель черпает свой материал из героической эпохи челюскинцев, из опыта наших колхозов, из творческой деятельности, кипящей во всех уголках нашей страны... В нашей стране главные герои литературного произведения – это активные строители новой жизни: рабочие и работницы, партийцы, хозяйственники, комсомольцы, пионеры. Вот основные типы и основные герои нашей советской литературы»¹²⁹, – заявил А. Жданов на съезде.

В ответ Олеша признавался, что ему «трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера»¹³⁰. Тем не менее он пытался преодолеть себя, заявляя о своем желании создавать образ идеального мира будущего, где действуют законы бесклассового общества: «Я хочу создать тип молодого

¹²⁹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. С.4.

¹³⁰ Олеша Ю. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Олеша Ю. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1965. С. 428.

человека, наделив его лучшим из того, что было в моей молодости»¹³¹.

Но желание Олеши «сконструировать» идеального человека обернулось схематизмом. Для молодого, находившегося на вершине славы писателя началось время затяжного творческого кризиса. Ни одно из написанных Олешей в дальнейшем произведений нельзя поставить в один ряд с «Тремя толстяками» и «Завистью».

В 1940-х и первой половине 1950-х годов «Зависть» не переиздавалась, и Олеша был известен новым поколениям читателей только как автор «Трех толстяков». Критик Вл. Огнев, вспоминая Олешу в последние годы его жизни, писал: «...талантливейший прозаик годами был одинок ... посредственности могли сытым смехом провожать этого «чудака» в потертом костюмчике, до блеска начищенных итиблетах, давно «просивших каши», но всегда гордого, с цветком в петлице...»¹³²

Сегодня писатель почти забыт.

Известна пластичность, зрелищность художественного мира «Зависти». Игра света и тени на городских площадях, дождь, сообщающий миру блеск и стереоскопичность; симфония красок ранней городской весны; голубизна воздуха, киноварь цветочных горшков, зелень лужаек, яркий сурик деревянных указателей, желтеющие миражи построек, кармин трамваев, многоцветье булыжной мостовой, промытой дождем... Запоминается старый город с его «суставчатыми» переулками, неожиданными зелеными двориками, трамвайными мачтами и уличными зеркалами, в которых «трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами, сечет по краю бульвара, как нож по тарту».

Живописный дар Олеши порождает ощущение полной и достоверной картины действительности. Но «жизнеподобность» «Зависти» обманчива. При всей картинности, пластичности, присущей художественному миру "Зависти", роман представляет собой произведение, в котором

¹³¹ Олеша Ю. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1965. С. 429.

¹³² Огнев Вл. Глазами памяти. М.: 1988. С. 61.

прямое изображение действительности заменяется задачей создания условной модели современности методом "рефлексивного" отражения реальности в эксцентрическом сознании героя-повествователя.

Роман Олеси возник на пересечении авангардных тенденций и нового типа субъектно-объектных отношений¹³³.

Воссоздание воспринимающего сознания с присущей ему ассоциативностью, смещением временных планов, свободным передвижением в пространстве, сменой ракурсов, сближением "далековатых" явлений тяготеет к лирическому типу изображения с присущими ему способами увеличения внутреннего объема текста.

Внутри текста создаются условия "художественной тесноты", подобные "тесноте стихового ряда" (Ю. Тынянов). "Тесноте стихового ряда" сопутствует предельная нагрузка на все элементы конструкции, связанная с использованием принципа повтора, в частности "рифмовки". Принципу "рифмовки", взаимного отражения, подчиняется соотношение двух частей романа; вторая часть не столько продолжает и развивает действие первой (в этом смысле первая часть носит вполне завершенный характер и содержит все основные события), сколько, повторяя многие положения и мотивы, углубляет их.

Обладавший даром «называть вещи по-иному», говоривший о себе как о хозяине «лавки метафор», Олеша в «Зависти» употребил свое искусство не столько для решения живописных, зрелищных задач, сколько для исследования духовной атмосферы своего времени, которая воспроизведена им в эксцентрической, условной форме с использованием живописных фигур, парадоксальных деталей и ситуаций.

В теплом, уютном, живописном, многокрасочном, беспорядочном московском пространстве прорастает конструктивистски-плоскостной мир, населенный расой геометризованных тел. Происходит упрощение картины и фантастическое искажение масштабов описания, созданное нарочитой акцентирован-

¹³³ Новому типу субъектно-объектных отношений посвящен второй раздел первой главы.

ностью деталей, превращением последовательного повествования в соотнесение фрагментов, "организованных" пространственно.

Пределно сокращенная система персонажей состоит из пар-антиподов, которые или персонифицируют противостоящие друг другу тенденции общественного сознания в облике "отцов" (Андрей Бабичев и Иван Бабичев) и "детей" – их духовных наследников (Володя Макаров и Николай Кавалеров), или несут функции оценки – Валя (лавровый венок победителю) и Анечка Прокопович (посрамление побежденного).

Компоненты предметно-бытовой детализации подчиняются тому же закону и тяготеют к двум полосам: квартира Бабичева, стройка, стадион – своего рода "небеса" романа, и пустыри, пивные, квартира Анечки Прокопович – его "преисподняя".

Те немногие детали, которые появляются в романе: подушка в желтом напернике, "Четвертак", фантастическая машина "Офелия", диван Андрея Бабичева, кровать Анечки Прокопович, – превращены в особо значимые, ударные. Повторяемость этих деталей и их контрастная парность придают им значение своеобразных символов-лейтмотивов.

Проекция на библейские сюжеты (Мессия, Голгофа, легенда о Каине и Авеле) или сюжеты мировой литературы (Офелия, ситуация "Отелло", бальзаковские мотивы) придает, казалось бы, частным коллизиям (вражда братьев, взаимоотношения отцов и детей, соперничество в любви) обобщенный смысл. Этому способствует и то, что главные персонажи осмысливают происходящее с ними в контексте эпохи, истории – как смену действующих лиц на арене веков, как смену культурно-исторических формаций.

Два брата борются между собой за право на место в будущей жизни, перед которой оба преклоняются. Перед воротами «рая» они предъявляют на суд Времени то, что каждый из них считает тем достоянием, которое дает ему право войти во врата будущего.

В «зеркале» сознания героя-повествователя, когда в нем отражается фигура Андрея Бабичева, нагнетаются геометрические формы или грубо материальные образы. Их

венчает «Четвертак». Столовая-гигант – хорошо организованный вариант «земли обетованной», той, где «мясо, молоко, мед» и где процветает новая раса – раса, воплотившая мечту Володи Макарова, который завидовал машине, – раса машин, машиноравных. Неизвестно был ли Олеша знаком с книгой Замятина, но, видимо, мотив машиноравности как пугающей художника перспективы «развития» личности витал в воздухе эпохи.

Строительство «Четвертака» и его разрушения, о котором речь идет в сне Ивана Бабичева, напоминает сюжет строительства Вавилонской башни с ее закономерным падением. Андрей Бабичев предстает как человек Дела, посвятивший себя служению надличному идеалу. В то же время он «толстяк» с прекрасным пищеварением, а его Дело подразумевает путь, от которого с ужасом отшатнулся Иисус, когда его искушал в пустыне дьявол, предлагая ему превратить «камни» в «хлебы». Образ «Четвертака» ориентирован на эту евангельскую ситуацию и на ее трактовку у Достоевского.

Иван Бабичев «приносит» с собой на суд времени мировую культуру, с идеалами которой он объявляет себя солидарным; мир человеческих чувств, воплощенный для него в образе Офелии – девушки, «сошедшей с ума от любви и отчаяния». В противовес идее общей жизни на миру Иван предъявляет будущему Подушку – символ интимного, семейного, личного.

В соответствии с представлениями своих антиподов – «новых людей», которые ждут от чувств всяческих подвохов и, подобно Володе Макарову, чувствуют зависть к машине, Иван пытается превратить чувство в орудие борьбы с рационализмом, авторитарностью, практицизмом. «Заговор чувств» требует эксцентрического сюжета, фантастических коллизий и условных ситуаций. Мечтатель, бунтарь и поэт, Иван Бабичев создает легенду о машине, якобы сконструированной им, чтобы отомстить за поруганные чувства старого мира – ревность, любовь к женщине, честолюбие, зависть, жалость. Машина, «идол нового мира», наделена Бабичевым человеческими чувствами, «развращена» и «опозорена» своим изобретателем. Она носит романтическое имя Офелии, она «поет наши романсы, глупые романсы

старого мира, влюбляется, ревнует, плачет, видит сны». В ней воплощена творческая фантазия, «мозг старого мира, полный песнями, снами и формулами», душа человека «досоциалистической эры». В рассказанной Иваном «Сказке о встрече двух братьев» Офелия разрушает строящийся «Четвертак». Но «легенду конца века» рассказывает в пивной «король пошляков», шут. Так романтический план снижается, героическая попытка «встряхнуть сердце перегоревшей эпохи» оборачивается риторикой.

Трагедию гибели старой культуры, или «грандиозную драму на театре истории», герои разыгрывают в шутовских нарядах. Драма оборачивается комедией. Эту «комедию старого мира» автор представляет, травестируя евангельскую тему: он превращает историю Ивана в историю Иисуса, изменяя существенные «детали» первоисточника. Подобно Иисусу, Иван совершает чудеса. Если Иисус приходит на брачное пиршество в Кане и превращает воду в вино, то Иван является на свадьбу к советскому служащему и превращает портвейн в воду. Если Иисус проповедует в синагогах, то Иван – в пивных. Похожие на проповеди Иисуса речи Ивана, наполняясь лицами и подробностями современности (счетоводы, инкассаторы, конторщицы, нэпманши; суп; волосы подмышек; «вавилонские башенки окаменелых человеческих испражнений»; подушки; «куриным пухом рыжеющие волосы»), обретают самоотрицающий смысл. Травестирование пронизывает весь круг совпадений.

В пространстве романа противостояние братьев подчиняется своего рода закону зеркальной обратимости.

Андрей и Иван... Один – владыка, другой – шут. Один – огромен, другой – мал. Один появляется среди соратников, сотрудников, единомышленников, на аэродроме, на стройке, в служебном кабинете. Другой – в пивной, на улице, на площади, на пустыре, в кругу равнодушных соглядатаев. Один – вознесен, другой – низвергнут. Один – знаменит, другой – тоже знаменит, но скандально. Казалось бы, они во всем являются противоположностью один другому. Но при этом они все же кровные братья. Они странно похожи друг на друга. Они все время меняются местами: знаменитость низводится с пьедестала, бродяга оказывается учителем жизни. Учитель

жизни превращается в провокатора и актера. Подвергающийся глумлению младший брат оказывается благородным и человечным. Создатель «Четвертака» просит места на подушке, а рыцарь подушки, пророк мира чувств провозглашает тост за равнодушие.

Взаимообратимы и образы-символы – «Четвертак» и Подушка. «Четвертак» выступает, с одной стороны, как символ жизни, выверенной согласно формулам, как воплощение их холода и бессердечия, но вместе с тем и как символ теплоты и человечности. Подушка же, это знамя Ивана, – символ традиционной человечности, но в то же время – порождение быта, его неподвижности и его равнодушия к просторам Истории, где вольно дышится человеку.

Спор Андрея и Ивана Бабичевых отражается, как в зеркале, в столкновении и противостоянии Кавалерова и Володи Макарова. Разорванный, абсурдный мир «отцов» порождает такой же разорванный, абсурдный мир «детей», у которых способность к самоотверженному служению обществу парализует воображение и чувства, а пылкость чувства и полет воображения несовместимы с социальной ответственностью.

Андрею Бабичеву – символу геометризации, организации жизни, символу упрощенного решения проблем человеческого счастья технократическим сознанием, использующим организацию как способ преодоления хаоса, противостоит фигура, персонифицирующая воображение, чувство, культ красоты и свободы.

Как в структурированном пространстве романа Замятина, где обитают знаки персонажей – нумера, существует лицо, созданное по законам психологического романа, так и у Олеси в пространстве, где сталкиваются мир чувств, традиционной культуры и вытесняющий их мир машиноподобной деловитости, мир образов-масок, образов-иносказаний, особое место принадлежит Кавалерову.

Олеша отдает Кавалерову собственное поэтическое видение мира, но делает его бессильным и жалким, пошлым и мелким. Он превращает потенциального поэта в бездельника и завистника, делает его неудачником в любви и пьяницей. Изображению Кавалерова сопутствуют натуралистические

детали: он валяется на решетке сточной трубы и дышит ее испарениями; его рвет; его бьют и спускают с лестницы.

Сразу после выхода книги была сделана попытка «реабилитировать» Кавалерова. Критик Д.Горбов в статье «Оправдание зависти», стремясь защитить Кавалерова перед его создателем, писал: «Кавалерову некому и нечему завидовать. Им может двигать одна лишь зависть, единственно достойная его человеческого образа: творческая «зависть» к самому себе, к своей человеческой способности и человеческой жажде бесконечного внутреннего роста.

И плох будет тот «строитель», который не сумеет учесть в нем эту драгоценную социальную энергию и переключить ее на общее дело»¹³⁴.

Новая попытка оправдать Кавалерова была предпринята в 1960-е годы, когда роман был переиздан. Критик А.Белинков назвал роман Олеша и образ Кавалерова «сдачей» советской интеллигенции¹³⁵. Ему вторил А.Гладков, который в связи с образом Кавалерова писал о «самооговоре»: «Пожалуй, это первый «отрицательный» герой большой русской литературы с таким глубинным внутренним миром, с таким сложным и неопределенным балансом таланта и мелкости. Есть еще подобный пример – Клим Самгин, но это тоже очень сложный случай, еще не до конца объясненный»¹³⁶.

Защитники Кавалерова словно забыли о гротескности художественного мира, созданного Олешей, и о том, что в созданной Олешей системе персонажей Кавалеров не мог быть исключением из правил.

Заставляя своего героя исповедоваться перед читателем, Ю.Олеша доводит до предела эмоциональную напряженность этой исповеди, сталкивает в поведении и сознании героя взаимоисключающие начала: беспощадный самоанализ и позерство, ненависть и восхищение, романтическую мечтательность и озлобленность, правдоискательство и

¹³⁴ Горбов Д. Оправдание зависти (об Олеше) // Горбов Д. Поиски Галатеи. Статьи о литературе. М.: Федерация, 1929. С.150–151.

¹³⁵ См.: Белинков А.В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: 1997.

¹³⁶ Гладков А. Слова, слова, слова... // Гладков А. Поздние вечера. М.: Советский писатель, 1986. С.168.

способность к компромиссу, бешеное честолюбие и паралич воли.

Партию Кавалерова словно ведут два контрастных голоса. Одному из них свойственны интонации патетики и трагизм, рожденный ощущением красоты мира, которой герою не дано владеть. Другой исполнен иронии и сарказма – иронию и сарказм герой обращает и к самому себе, и к тем, кто представляется ему полноправными хозяевами нового мира.

Исповедь Кавалерова обнаруживает и непомерные претензии героя и присущий ему комплекс неполноценности, и беспощадность в изображении своих неблагоприятных поступков, низменных побуждений, и безудержную романтизацию своих возможностей. Облик Кавалерова отражается порой в возвышающем зеркале иллюзий. И тогда появляется сказочный фехтовальщик с рапирой, улыбающийся юноша, озирающий город, который ему предстоит завоевать. В снижающем зеркале самоиронии возникает «эдакий вихрастый фрукт», «в укоротившихся брючках», «случайно прихваченный человек», «шут», «комик».

Герой то вершит суд над собой и готов видеть в себе самом причину своей конфронтации с миром новых людей, то любит себя сам и признает за собой право вершить суд над другими. Кавалеров ненавидит мир Бабичева и не в силах от него отказаться, испытывает к нему зависть и не может преодолеть своего отчуждения от него.

Право Кавалерова на особое место в мире Олеша обеспечивает способностью ощущать его чувственную красоту (красоту женщины, богатство красок, причудливость линий и объемов) и способностью «называть» вещи, извлекать поэзию из прозы.

Автор затрачивает массу эстетической энергии, чтобы опозитизировать эти способности героя. Он дорожит ими настолько, что порой заставляет забыть, что эти способности не могут быть важны сами по себе, что они выхвачены из спектра иных человеческих возможностей. В самом деле, достаточно ли обладать способностью чувствовать красоту мира, яркость красок, форму предметов, достаточно ли виртуозности в обращении со словом и умения рождать ошеломляющие неожиданностью метафоры, чтобы

претендовать на особое положение в обществе? Присуща ли Кавалеру «человеческая способность и человеческая жажда бесконечного внутреннего роста», о которой писал Д.Горбов?

То, что в сознании Кавалерова предстает как столкновение гордой, возникающей души с миром рационалистов, отвергающих ее духовное богатство, можно рассмотреть и как бунт эгоцентриста, не желающего признать мир, где слава принадлежит людям надличных целей, тем, кто стремится преобразовать этот мир.

Для Кавалерова существуют идеалы красоты, но не существует представлений об идеалах добра. Писатель ввел в литературу тип интеллигента, до той поры мало известный русской этической традиции, интеллигента, в сознании которого иерархия нравственных и этических ценностей перевернута, который не способен утверждать идеалы и ценности культуры, забыв об удовлетворении честолюбивых притязаний на немедленное признание.

В творчестве К.Вагинова, Д.И.Хармса, Л.Добычина, С.Кржижановского, А.Платонова авангард претерпевает дальнейшую метаморфозу, предвещая литературу абсурда, которая возникнет уже после Второй мировой войны. Картина мира, созданная этими писателями, приобретает черты сюрреальности, абсурда, становится знаком «экзистенциальной неудачи человека»¹³⁷.

Константин Константинович Вагинов (1899-1934) родился на рубеже веков. Его отец, Константин Адольфович Вагенгейм, русифицировавший в 1915 году немецкую фамилию своей семьи, служил жандармским офицером. Мать поэта, Любовь Алексеевна, была дочерью состоятельного сибирского промышленника, владела несколькими домами в столице. У Вагинова было в материальном смысле благополучное отрочество – с гувернером, с увлечением нумизматикой и старинными картами, погружением в мир многотомного сочинения Эдуарда Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи», с обучением в престижной частной гимназии Я. Гуревича.

¹³⁷ Московская Д.С. «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии. 1993. № 8. С.102.

В 1917 году Вагинов окончил гимназию и поступил на юридический факультет Петроградского университета. Но проучился там всего несколько месяцев, так как был, по его собственному выражению, «взят в Красную Армию». Он служил на польском фронте и за Уралом, а в 1921 году был переведен военным писарем в Петроград. Демобилизован был лишь в апреле 1922 года, но служба не мешала ему принимать участие в литературной жизни бывшей столицы. В университете его не восстановили – из-за непролетарского происхождения, но в 1923–1926 годах Вагинов занимался на курсах Института истории искусств.

Вагинов посещал многие литературные студии, кружки и объединения, был участником гумилевского семинара в Доме Искусств, а летом 1921 года был принят во второй «Цех поэтов» и в Петроградский Союз поэтов, возглавлявшийся Гумилевым. Его стихи были опубликованы в альманахе «Цех поэтов» (1922). Вагинов был знаком с членами кружка эллинистов-переводчиков, входил в круг М. Бахтина. Вагинов присутствовал на знаменитом обэриутском вечере «Три левых часа», прошедшем 24 января 1928 года в Ленинградском Доме печати.

После публикации в 1922 году первого прозаического опыта («Монастырь Господа нашего Аполлона») долгое время выступал исключительно как поэт, но в 1925 году начал работать над прозаической тетралогией – романами «Козлиная песнь» (1928), «Труды и дни Свистонова» (1929), «Бамбочада» (1931, «Гарпагониана» (опубл. в 1991).

В 1933 году Вагинов сдал в издательство рукопись «Гарпагонианы» и уехал в Крым на лечение. После возвращения в Ленинград наступило обострение болезни; он провел в больнице около трех месяцев и умер 26 апреля 1934 года.

Со второй половины 1930-х годов до середины 1960-х творчество и само имя Вагинова было прочно забыто. Три романа Константина Вагинова были переизданы в 1989 году издательством «Художественная литература». Второе издание этой книги (1991) включило и четвертый, ранее в России не издававшийся, неоконченный роман «Гарпагониана».

Вагинов был близок к кругу «раннего» М.Бахтина, ставшего прототипом одного из персонажей романа «Козлиная

песнь», – играющего на скрипке «философа с пушистыми усами». Видимо, поэтому роман нередко рассматривают как экспериментально-практическое подтверждение идей Бахтина, открывшего воздействие «карнавала», средневековых форм народно-смеховой культуры на образно-символическое мышление авторов Нового времени.

Бахтинская карнавальность была синонимом восприятия жизни в аспекте «веселой незавершенности», порождающей сознание причастности к смерти и воскресению, к пародийному развенчанию и возвышению, чувство «веселой относительности» настоящего, скрывающего иной, совершенный миропорядок. Что касается Вагинова, то он был далек от восприятия времени в аспекте его становления. Вагиновские герои существуют не между смертью и воскресением, но между официально объявленным становлением новой жизни и распадом бытия. Роман выражает представление автора об утрате абсолютов, казавшихся незыблемыми, а присущая его позиции амбивалентность свидетельствует скорее всего о моральной дезориентированности, о невозможности воссоздать мир в свете традиционных моральных категорий.

В «Козлиной песне» Вагинов изображает небольшой круг послереволюционной петербургской интеллигенции – ученого-эрудита Тептелкина, работающего над книгой «Иерархия смыслов. Введение в изучение поэтических произведений» и его друзей: «неизвестного поэта», Мишу Котикова, собирающего материалы о недавно погибшем поэте Заэфратском, и Костю Ротикова, коллекционирующего то, что ныне называется китчем.

Персонажи Вагинова пытаются жить в умирающем послереволюционном Петербурге и в собственной духовной Вселенной, которая соткана из реалий культуры. В изображении Вагинова такая ситуация вызывает деформацию пространства, возникновение «призрачного мерцания» между вымыслом и реальностью, античностью и современностью¹³⁸. В одном тексте сводятся разные эпохи (поздняя античность,

¹³⁸ Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С.140.

Петербург XVII века, современность). Бытовой план соседствует с культурологическим и философско-историческим. Ситуация, в которую поставлены персонажи, становится предметом рефлексии, от имени «неизвестного поэта» в роман вводится метафизическая поэма, которая моделирует поведение людей культуры в условиях наступления варварства: «в городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. Там они проводят время в изучении наук, в музыке, в созидании поэтических, живописных и скульптурных произведений. Но они знают, что они осуждены, что готовится последний штурм замка. Синьоры знают, что им не победить; они спускаются в подземелье, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят на верную гибель, на осмеяние, на бесславную смерть, ибо иной смерти для них сейчас не существует».

«Неизвестный поэт» защищает спасительную роль искусства, заявляя: «Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые».

Фигуру «неизвестного поэта» поэтизирует введение в текст его сакральных двойников. Это возникающий в видениях поэта Филострат, воспевающий исчезающий мир античности и противопоставляющий его наступающей эре христианства:

Нам в юности Флоренция сияла,
Нам Филострата нежного на улицах
являла –

.....

Поэзией, как утро, сладкогласной
Он вызван был на улице неясной.

Другим двойником неизвестного поэта становится Орфей.

«Неизвестный поэт» заявляет о «необходимости заново образовать мир словом», низойти «во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира». Долг поэта - быть во что бы то ни стало Орфеем, спуститься в ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством.

В таком контексте ситуация романа, название которого представляет буквальный перевод слова «трагедия», приобретает высокий смысл: утверждается возможность и способность человека культуры вступить в борьбу с несовершенством мира и ценой жизни или счастья сохранить духовность мира, преодолеть распад культуры.

Такую возможность открывает превращение реальности в литературный текст – в роман, который сочиняет присутствующий в нем на правах персонажа автор. Но в пространстве созданного им произведения и концепция искусства, и концепция роли поэта и его судьбы, роли искусства претерпевает деформацию.

Совершается демифологизация творческого процесса. Поэтическое вдохновение оказывается отторгнутым от своего божественного источника. Как начала, порождающие вдохновение, рассматриваются пограничные состояния психики: сон, сумасшествие, алкогольное опьянение, наркотические галлюцинации. Подвергается деформации миф об Аполлоне, который становится демоном, исполняющим дьявольскую миссию, превращающим искусство из спасительной альтернативы в губительное начало, разрушающее личность творца, подобно алкоголю и наркотикам. Таким образом поиски спасения превращаются в трагифарс. В этой метаморфозе особая роль принадлежит фигуре условного автора, который, выступая в роли создателя романного мира, постоянно напоминает о его сконструированности, искусственности и вносит в повествование не только сочувствие к героям: он «убивает» людей культуры своей иронией, к тому же реализуя эту иронию сюжетно, заставляя их погибнуть или раствориться в профанной действительности. Тептелкин женится, забрасывает свой сокровенный труд, его жена, его Мечта, погибает. Поклонник поэзии Заэвфратского выбирает прозаическую профессию зубного врача и становится супругом вдовы своего кумира. «Неизвестный поэт» превращается в «бывшего неизвестного поэта».

Внешне автор выступает в роли антипода «неизвестного поэта». Неизвестный поэт видит в нем своего оппонента, заявляя ему: «Вы совершаете великую подлость... Вы

разрушаете труд моей жизни. Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые, вы же стремитесь всячески очернить нас перед потомством».

Но парадокс заключается в том, что в системе романских зеркал «автор» у Вагинова порожден самим неизвестным поэтом, который в то же время обречен «автором» стать бывшим неизвестным поэтом по фамилии Агафонов и покончить с собой.

Таким образом, происходит самоуничтожение культуры, обнаруживается неспособность искусства сыграть роль охранной грамоты для ее носителей, что становится наиболее впечатляющим знаком абсурдности бытия как такового, а не только послереволюционной действительности, символом уничтожения веры в существование законов высшей целесообразности¹³⁹.

Роман Вагинова явился знаменательным сигналом о появлении русского варианта литературы абсурда.

Абсурдистские тенденции получают развитие в творчестве А.Платонова, и прежде всего в его романе «Счастливая Москва», а также в малой прозе Л.Добычина и Д.Хармса.

В той или иной степени гротесковость, травестия, ирония присущи практически всем текстам «неклассической» прозы. Если говорить об общем потоке литературы, то наиболее ярко эти тенденции были выражены в 1920-е годы. Они затухали на протяжении 1930-х, которые, однако, отмечены появлением «Мастера и Маргариты» (1940) М.Булгакова, «Похождений факира» (1934-1955) Вс.Иванова, «Возмутителя спокойствия» (1939) и «Очарованного принца» (1956) Л.Соловьева.

§ 5. «Странная» сатира

¹³⁹ В отличие от К.Вагинова, его современник О.Мандельштам одновременно с ним делает в «Египетской марке» центром повествования фигуру поэта, который «может запомнить, сохранить и передать дальше целый мир». (Д.Сегал. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. Vol. V-VI. 1981. P. 242; в этой замечательной работе «диалог» Вагинова с Мандельштамом сделан предметом убедительного анализа).

В прозе 1920–1950-х годов, прежде всего в первое десятилетие периода, наряду с сатирическими жанрами, существующими в рамках традиции, возникает «странная» сатира И.Ильфа и Евг.Петрова, а также М. Зощенко. Эта сатира представляет собой (по М.Бахтину) редуцированную форму карнавального сознания. Характеризуя явления такого рода, Бахтин, сопоставляя их с сатирой, писал, что последняя представляет собой убийственное осмеяние изображаемого, обнажающее его внутреннюю несостоятельность и несоответствие своему назначению, разделяет мир на два полюса, в то время как карнавальная смех не знает ни абсолютного отрицания, ни абсолютного утверждения, он не признает чистой поляризации и весь пронизан амбивалентностью¹⁴⁰.

Л.Силард отмечает, что «концепция карнавализации у Бахтина содержит намек на необходимость различать линии кинизма и цинизма. Если для первого характерно отчетливое представление об иерархии духовных ценностей, то для второго (связанного с левым крылом авангарда), такое представление не свойственно»¹⁴¹. С последней традицией связана знаменитая диалогия Ильфа и Петрова¹⁴².

Создатели диалогии об Остапе («Двенадцать стульев» (1928), «Золотой теленок», 1931, 1933) **Илья Ильф** (Илья Арнольдович Файнзильберг, 1897-1937) и **Евгений Петров** (Евгений Петрович Катаев, 1903-1942), выходцы из Одессы, появившиеся в Москве в 1923 году и превратившиеся из неизвестных сотрудников газеты «Гудок» в наиболее ярких представителей того нового явления в русской литературе, которое с легкой руки В. Шкловского получило имя «юго-западной школы», воспользовались идеей старшего Катаева.

¹⁴⁰ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: ГИХЛ, 1965.

¹⁴¹ Силард Л. Карнавализация сознания // Russian Literature. XVIII. North-Holland, 1985. P.167. Среди современных трактовок проблемы карнавализации у М.Бахтина см.: Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. 1995. Вып.1.

¹⁴² В последние годы появились два фундаментальных издания знаменитых романов. Одно – с комментариями Ю.Щеглова (М.: Панорама, 1995); другое, представляющее собой первые полные варианты романов, сопровождается комментариями М.Одесского и Д.Фельдмана).

Валентин Катаев явился в редакцию «Гудка», застал там брата и его соавтора корпящими над литературной правкой и сочинением фельетонов, и завел разговор о романе, о котором мечтали младшие коллеги. «...Давно пора открыть мастерскую советского романа... – сказал он (а Евгений Петров впоследствии записал его слова). – Я буду Дюма-отцом, а вы будете моими неграми. Я вам буду давать темы, вы будете писать романы, а я их потом буду править»¹⁴³.

Учитывая профессиональные навыки Ильфа и Петрова, писавших лихие фельетоны, В. Катаев предложил им сюжет: поиски драгоценностей в одном из двенадцати стульев, развеянных революционной бурей по разным уголкам России. Сюжет позволил нанизывать эпизоды-фельетоны, отчасти уже опубликованные, отчасти написанные специально для романа, и создать из них сатирическое обозрение.

Повествование отличалось необычной свободой суждений, готовностью пародировать современные политические и идеологические клише («Пиво отпускается только членам профсоюза», «Почем опиум для народа?», «Навалился класс-гегемон»). Множество выразительных формул и реплик сразу же вошло в разговорный обиход: «дети лейтенанта Шмидта»; «контора «Рога и копыта»»; «великий комбинатор»; «Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?»; «Конгениально!»; «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!»; «Спасение утопающих – дело рук самих утопающих»; «Утром – деньги, вечером – стулья»; «Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя жены!»; «на блюдечке с голубой каемочкой»; «Автомобиль – не роскошь, а средство передвижения»; «Не делайте из еды культа»; «Мы в гимназиях не обучались»; «Полное спокойствие дает только страховой полис»; «Судьба играет человеком, а человек играет на трубе»; «Сбылись мечты идиота»; «Не буди во мне зверя» и т.д.

Свободу повествования авторы, по справедливому наблюдению В. Набокова, получили благодаря удачно избранной нише. В интервью Альфреду Appelю Набоков заметил: «Были писатели, которые поняли, что если избирать

¹⁴³ Советские писатели. Автобиографии. М.: 1958. Т. 1. С.463.

определенные сюжеты и определенных героев, то они могут в политическом смысле проскочить... Два поразительно одаренных писателя – Ильф и Петров – решили, что если главным героем они сделают негодяя и авантюриста, то, что бы они ни писали о его похождениях, с политической точки зрения к этому нельзя будет придраться, потому что ни законченного негодяя, ни сумасшедшего, ни преступника, вообще никого, стоящего вне советского общества – в данном случае это, так сказать, герой плутовского романа, – нельзя обвинить ни в том, что он плохой коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший. Под этим прикрытием, которое им обеспечивало полную независимость, Ильф и Петров, Зощенко и Олеша смогли опубликовать ряд совершенно первоклассных произведений...»¹⁴⁴

Главное открытие Ильфа и Петрова – фигура Остапа Бендера с его блистательным остроумием, артистичностью, изобретательностью, способностью создавать гениальные комбинации.

Остап Сулейман-Берта-Мария Бендер Задунайский, «сын турецко-подданного», выдающий себя за сына лейтенанта Шмидта, – загадочная фигура, литературный персонаж, не перестающий вызывать восхищение и недоумение читателей и исследователей.

В связи с Остапом Бендером современные исследователи говорят о трагедии неиспользованных, невостребованных возможностей. «Главное ощущение (пусть даже неосознанное), возникающее у читателей дилогии, можно свести к выводу, что настоящим преступлением было не использовать этот могучий творческий дар, загнать на обочину жизни, превратить в мелкого жулика человека, предназначенного для неизмеримо более важного поприща»¹⁴⁵. Утверждают также, что Ильф и Петров отчасти искупили давний грех русской классической литературы, где фигура предпринимателя являлась перед читателем либо в образе

¹⁴⁴ Набоков В. Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 181–182.

¹⁴⁵ Сарнов Б. Что же спрятано в «Двенадцати стульях»? // Октябрь. 1992. № 6. С.178.

жулика Чичикова, либо в маловыразительном облике гончаровского Штольца¹⁴⁶.

Но сомнительно, что источником обаяния в Остапе Бендере является дух предпринимательства (или страсть к стяжательству).

Притягательной силой обладает интеллект Бендера, его артистизм и остроумие, дающие ему право занять место среди персонажей, свидетельствующих о возможностях культурного слоя России. В этом контексте Ильфу и Петрову удалось открыть новый тип интеллигента, лицо которого так ярко выявилось спустя десятилетия в постсоветской России, – образованного интеллектуала новой формации, победно занявшего место, которое могло принадлежать русскому интеллигенту традиционного типа. В образе Остапа Бендера предстала личность, одаренная интеллектуально, но лишенная каких-либо нравственных принципов, человек честолюбивый, жадный до жизни и не отягченный мыслями о благе человечества, государства и чуждых ему простых людей, в которых он не видит ничего, кроме быдла (по Пушкину – «двуногих тварей миллионы» для него «орудие одно»).

Существует мнение, что прообразом Бендера был Валентин Катаев, о чем визите и разыгранной Катаевым сценке Бунин записал в «Окаянных днях» 25 апреля 1919 года: «Был В. Катаев, молодой писатель. Цинизм нынешних молодых людей прямо невероятен. Говорил: «За сто тысяч убью кого угодно. Я хочу хорошо есть, хочу иметь хорошую шляпу, отличные ботинки»». Эпатажность подобного заявления И. Бунин почему-то не почувствовал. Но Катаев получил и шляпу, и ботинки, потому что сумел свой блистательный талант поставить на службу власти и при этом почти ничего не утратить от своего божественного дара, обнаружившего себя во всем блеске в последних произведениях писателя («Алмазный мой венец», «Святой колодец»)¹⁴⁷. Талантливые

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Е. Евтушенко пишет о В. Катаеве, который в «Юности» напечатал его первый рассказ «Четвертая Мещанская» и расхвалил его на съезде писателей: «Катаев был циник особого советского типа – циник, артистичный до мозга костей, циник, ненавидящий циников, циник, порой щедрейше помогающий всем, от кого цинизмом и не пахло. Это был цинизм

одесситы, видимо, испытывали чувство родства со своим героем и щедро одарили его тем, что имели сами, но при этом они не могли, изображая финальную неудачу Бендера, не подчиниться не столько цензурным требованиям, сколько сохранявшемуся у них нравственному чутью. Это нравственное чутье заставило Ильфа и Петрова подчеркнуть в своем любимце растиньяковскую жажду самоутверждения, стремление вверх, то обстоятельство, что им руководит не столько жажда свободы, сколько жажда занять место, освободившееся в культурном пространстве.

Ничего значительного после дилогии Ильфу и Петрову не удалось создать. Ильф умер в 1937 году от туберкулеза, Евгений Петров погиб в 1942 году.

Судьба дилогии при жизни авторов складывалась блестяще. Злоключения книги начались в 1948 году, когда было принято постановление Секретариата СП по поводу переиздания книги И.Ильфа и Е.Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Книга в этом постановлении именовалась «пасквильянтской и клеветнической»; о переиздании ее говорилось, что оно «может вызвать только возмущение со стороны советских читателей». Было подготовлено и соответствующее постановление Секретариата ЦК ВКП(б) – «О грубой ошибке издательства «Советский писатель», в результате чего оба романа и имена их авторов попали в «запретную зону». После 1956 года роман оказался в фарватере предперестроечного процесса, формируя амбивалентный характер нравственной атмосферы в обществе.

Карнавал Л.Соловьева.

Леонид Васильевич Соловьев (1906–1962) жил в Средней Азии до 1931 года, работал учителем русского языка и журналистом. В 1924–1925 годах собирал фольклор в Ферганской долине. В 1932 окончил литературно-сценарный

с sentimentalными порывами. Это был слишком непредсказуемый, неуправляемый вид цинизма, не способный, правда, на Голгофу, но способный на упрямство, неподчинение и на прочие капризы, непозволительные с точки зрения цинизма правящего и амёбного цинизма большинства» (Евтушенко Е. Из книги «Волчий паспорт» // Вечерняя Москва. 1998. 5 янв. С.7).

факультет Государственного института кинематографии. Во время войны написал повесть «Иван Никулин – русский матрос» (1943). В 1946–1954 годах находился в заключении. По возвращении жил в Ленинграде.

В 1940 году Л. Соловьев публикует первую книгу будущей дилогии – повесть **«Возмутитель спокойствия»**. Вторая книга – **«Очарованный принц»** (1954) – значительно уступает первой¹⁴⁸. В 1956 году обе книги были изданы под общим названием «Повесть о Ходже Насреддине».

В трагические годы репрессий в литературу ворвался бунтарский смех, который был носителем жизни, появился герой – любимец народа и гроза власть имущих, – легендарный Ходжа Насреддин.

Персонаж, рожденный фольклорной традицией Востока, герой различных историй и анекдотов, Ходжа Насреддин в дилогии Леонида Соловьева обретает общечеловеческую значимость, становится воплощением общенародного отношения к жизни.

Проведя детские и юношеские годы на Востоке, в Узбекистане, писатель впитал произведения восточного фольклора, соприкоснулся с древней смеховой культурой и сумел соединить их с русской и европейской комической традицией (балаганом, итальянской комедией, плутовским романом). В образе Насреддина сочетаются черты шута и плута, скомороха и народного защитника – «возмутителя спокойствия».

Л. Соловьев обратился к переработке уже существующих анекдотов, связанных с фигурой народного героя, используя прием их циклизации. Микродеталью, определяющей структуру дилогии, становятся небольшие по объему, самостоятельные комические сценки анекдотического типа с острой развязкой в виде остроумного ответа, остроты, шутки. Так, на вопрос: «В какую сторону лучше обратить свой взор, если во время купания в речке услышишь призыв муэдзина? – герой отвечает: «В сторону одежды. Так будет лучше всего, чтобы не возвращаться домой голым». А одному из слушателей, заинтересовавшемуся, «где, по предписанию

¹⁴⁸ См.: Аннинский Л. // Дружба народов. 1958. № 1.

ислама, лучше всего находиться – впереди или сзади погребальных носилок?», Ходжа объясняет, что это «совершенно безразлично – впереди или позади, лишь бы не на самих носилках».

В других случаях анекдот становится основой сюжета, главным действующим лицом которого выступает Ходжа Насреддин.

Миф о «нашем Ходже Насреддине», «нашем Насреддине», победителе богачей, защитнике народа, веселом мудреце, благородном разбойнике, олицетворяющем мечту народа о достойном противостоянии злу, автор создает, вводя в повествование «биографов» героя – погонщиков, пастухов, ремесленников, крестьян, рассказывающих о разных необычных событиях, в которых участвует персонаж.

В борьбе со злом Ходжа считает необходимым действовать, не защищаясь, а нападая: «Защищаться? Нет, почтенный старик, я не защищаюсь, я нападаю! – отвечает Ходжа Насреддин хранителю гробницы. – Везде и всегда я нападаю, в каком бы обличье ни предстало мне земное зло! И если мне суждено пасть в борьбе, никто не скажет, что я уклоняюсь от боя! И мое оружие перейдет в другие руки – уж я позабочусь об этом».

Зло многолико, но одно из его обличий у Л.Соловьева выступает в форме веры в чудо исцеления, чудо преображения жизни, когда человек передоверяет свои проблемы «устроителям человеческого блага». Герой Соловьева выступает в роли мастера выводить на чистую воду тех, кто использует народную веру в спасение. Ситуация подобного рода использует мотивы, сходные с мотивами «Чевенгура» и «Котлована», но переводит их из трагического в комический регистр. Так, Насреддину удается разоблачить миф об исцелениях в День святого шейха Богаэдина. Герой врывается в спектакль, устроенный обманщиками для «одурачивания» верующих, и выворачивает ситуацию наизнанку. Двумя словами: «Землетрясение! Спасайтесь!» – и куском глины, брошенным в помещение, где находились мнимые больные, он «исцеляет» всех разом. И все они, «хромые, слепые и немощные... с криками и воем... вместе с дверью и косяками, позабыв про свои увечья, кинулись кто куда». Так, смех

Насредина, обнаруживая мнимость чуда, подвергает сомнению слепую веру, призывает к активной самозащите, к самостоятельному устроению своей жизни.

Другим искушением, перед которым должен устоять человек, становится у Л.Соловьева искушение идеей счастливого будущего, ради которого можно пренебречь настоящим. Аскетической морали счастливого будущего Л.Соловьев противопоставляет народную мораль героя, который «привык считать землю своим родным домом, а не случайным караван-сараям на путях звездных странствий».

Действие в дилогии зачастую вынесено под открытое небо, но это – не стройка, не место трудового самопожертвования (см., к примеру, «Время, вперед!» В.Катаева, «Люди из захолустья» А.Малышкина, «Соть» Л.Леонова, сцены труда в «Петре Первом» А.Толстого), а базар, где народ развлекается, веселится, слушает острологов.

Базар с его пестротой, какофонией звуков, избытком товаров, шутками, смехом, толкотней, давкой, нестройным гомоном, ревом становится у Соловьева символом жизни, которая отвергает жестокость, клевету, доносы, обман – все, что пытаются навязать людям те, для кого простой человек представляет собой лишь орудие осуществления их замыслов. Всюду, где появляются манипуляторы народным сознанием, затихает «веселый базарный шум», пустеют чайханы и умолкают птицы: «жизнь останавливается, замирает»; но как только они исчезают, жизнь «снова начинает играть всеми своими красками, звучать всеми звуками – неумная, вечно юная, не желающая признавать никаких запретов и смеющаяся над ними».

Дилогия Л.Соловьева воспроизводит своего рода карнавальное действо с его всенародностью, праздничностью, когда, по словам М.Бахтина, «сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, т.е. без всякой художественно-театральной специфики, – другую, свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших

началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой»¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С.10-11.

II. «Внутреннее пространство» как предмет изображения и как структурная основа повествования: новый тип субъектно-объектных отношений, формирование на их основе системы жанров:

«Неклассическая» проза обретает статус новой эстетической реальности не только благодаря новому типу обобщения, осуществляющемуся в рамках условной реальности, созданию которой способствуют орнаментализм, фантастика, неомифологизм, разные типы деформации реальности¹⁵⁰.

Не менее важной гранью такого явления, как «неклассическая» проза, становится также характерный для произведений, входящих в ее круг, в том числе и для тех, которые были рассмотрены выше, новый тип субъектно-объектных отношений, выдвижение на первый план «внутреннего пространства». Внимание к нему привлек А.Белый, в творчестве которого мир человеческого духа впервые обрел «статус самоценной бытийственной реальности»¹⁵¹. Дорогой автора «Петербурга» пошли многие известные художники XX века, сделавшие «второе пространство», духовный мир личности, содержание сознания и предметом изображения, и зеркалом, в котором отражается мир, и конструктивной опорой повествования. Новый тип субъектно-объектных отношений характерен для произведений Евг.Замятина, Г.Газданова, В.Набокова, Б.Пильняка, И.Бабея, С.Клычкова, Ю.Олеши, А.Грина, А.Малышкина, Л.Леонова, М.Горького, О.Мандельштама, К.Вагинова, К.Паустовского и др.

Перенесение внимания с прямого воссоздания типов, реалий, ситуаций на освоение сознания, для которого действительность оказывается своеобразной «пищей», меняет перспективу повествования. Его центром становится воспроизведение ментальной жизни персонажа посредством

¹⁵⁰ Этой стороне эстетической проблематики эпохи была посвящена первая часть данного раздела.

¹⁵¹ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. Книга 1. М.: УРСС, 2001. С.10.

сцепления ассоциаций. В силу такого выбора деформации подвергаются «одноплоскостные» представления о пространстве и времени, происходит совмещение, наложение различных «реальностей», что в конечном счете приводит к редукации традиционного бахтинского хронотопа. Окружающий мир, преломленный сквозь призму человеческого сознания, мыслится и представляется уже совсем в иных образах времени и пространства, которые условно можно определить как субъективное время и субъективное пространство. Суть их может быть выражена в основных понятиях философской концепции А.Бергсона, повлиявшей на появление прозы «потока сознания», на новое понимание времени – концепции, совершившей, по выражению М.М.Бахтина, «переворот в иерархии времени».

Разными аспектами жизни сознания, по Бергсону, являются память, интуиция и длительность. Память, сохраняя прежние переживания, обеспечивает внутреннее единство потока сознания, интуиция способна мгновенно схватить суть вещей, длительность предполагает взаимопроникновение прошлого и настоящего, «мелодию внутренней жизни, которая тянется, как неделимая, от начала и до конца нашего сознательного существования»¹⁵².

Представление о внутреннем единстве потока сознания и взаимопроникновении времен требует отказа от линейной, хронологически последовательной композиции и определяет поиск приемов, которые позволили бы воссоздать живую сопряженность времен, воспроизвели бы временную полифонию сознания.

Обращение к воссозданию «внутреннего пространства» означало для романа более скромную роль сюжета в качестве конструктивного фактора и передачу его прерогатив воспринимающему сознанию, а поскольку наиболее действенные способы воспроизведения личностного сознания, потока переживаний выработала лирика, в эпическое повествование такого типа органично вошли лирические

¹⁵² Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр.соч.: В 4 т. Т.1. М.: Московский клуб, 1992. С.99.

принципы типизации, побуждения к использованию мотивной структуры повествования.

Новый тип субъектно-объектных отношений, открытие «внутреннего пространства» сформировали в прозе 1920-1950-х годов несколько жанровых групп. Основой их дифференциации можно считать объект рефлексии, предпочтительный для субъекта повествования. В одних случаях это общественное сознание, идеи времени и рождающийся в контексте их художественного освоения **идеологический роман**; в других – это «**субъективный эпос**», где «внутренний человек» поставлен перед необходимостью освоить историю как обстоятельства своей жизни.

Стремясь оградить личность от опасного для нее «восстания масс», от давления тоталитарного государства, утвердить высокую роль личности, литература выбирает некие «зоны», определяющие возможность самостояния личности, и в первую очередь ее духовной жизни. Подобное стремление лежит в основе **прозы о художнике** и ее многочисленных жанровых разновидностях, а также **автобиографической прозы** и ее варианта – **мемуарной прозы**. Об этих жанровых группах и пойдет речь в дальнейшем.

§ 1. Идеологический роман

Особым предметом внимания представителей «неклассической» прозы становится общественное сознание, т.е. субъективный образ объективного мира, представленный кругом идей, концепций, социально-политических, нравственно-философских, религиозных представлений. На этой почве рождается знаковый для эпохи жанр идеологического романа в разных его вариантах, где персонажи выступают как носители идей, а их столкновение носит идеологический характер.

Одним из мотивов интереса к пространству общественного сознания становится взгляд на сферу идеологии как на сферу, аналогичную понятию «типические обстоятельства». В качестве «типических обстоятельств», т.е. в качестве факторов, детерминирующих поведение и судьбу человека, рассматриваются идеи времени, некая идеологическая ситуация, комплекс идейно-философских представлений, господствующих в обществе. Идея может

выступать в роли своего рода протагониста субъекта повествования, с которым традиционный персонаж вступает в сюжетные отношения, определяющие его судьбу. Так возникает **«роман с идеей»**.

Среди наиболее ярких произведений, созданных в 1920–1950-е годы и представляющих собой «роман с идеей», нельзя не назвать «Кашееву цепь» и «Повесть нашего времени» М.Пришвина, «Чевенгур» А.Платонова (как и принадлежащие писателю произведения малой эпической формы), «Похождения факира» Вс.Иванова, «Жизнь Клима Самгина» М.Горького, а также завершающий этот ряд роман Б.Пастернака «Доктор Живаго».

В этих произведениях романная ситуация не сводится лишь к взаимоотношениям человека с окружающей средой, выраженных сюжетно, а предстает как включенность человека в универсальные связи, среди которых ведущее положение занимает идея, оказывающая воздействие на судьбы людей, пленяющая их, побуждающая бороться за освобождение от «кашеевой цепи», губящая людей, как она погубила Стрельникова у Б.Пастернака.

Близок «роману с идеей» роман, в котором предметом изображения сделана «драма идей», т.е. столкновение идеологических концепций, носителями которых выступают персонажи. Таково противостояние Курта и Андрея Старцова в «Городах и годах» К.Федина, братьев Рахлеевых в «Барсуках» Л.Леонова, братьев Бабичевых в «Зависти» Ю.Олеши, Михаила Кошевого и Григория Мелехова в «Тихом Доне» М.Шолохова, Стрельникова и Юрия Живаго в «Докторе Живаго» Б.Пастернака).

Чрезвычайно интересна в этом плане «Жизнь Клима Самгина» М.Горького – произведение, которое, по мнению исследователя С.И.Сухих, может быть названо и антиидеологическим романом, поскольку показывает разрушительную силу мысли, идеи, Разума, их враждебность жизни – вплоть до уничтожения как породившего их сознания, так и самой жизни¹⁵³.

¹⁵³ Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Нижний Новгород, 1992.

Ссылаясь на слова одного из героев романа – Игоря Туробоева, назвавшего идеи «девицами духовного сословия», а союз человека с той или иной идеей – «супружеством», С.И.Сухих демонстрирует дифференциацию персонажей «Жизни Клима Самгина» на некие группы: люди, верные семейному долгу, многоженцы, принципиальные холостяки, люди, состоящие в фиктивном «браке» с той или иной идеей, и люди, «разрывающиеся» между разными, а порой и противоположными «привязанностями».

Так, к «однолюбам» С.Сухих относит народника дядю Якова, марксиста Кутузова, феминиста Макарова; к многоженцам – Томилина, Стратонова; к «холостякам» – Туробоева; к натурам «увлекающимся», «влюбчивым» – Лютова, Тагильского (натурам трагическим, самосжигающим себя). К тем, кто состоит в фиктивном «браке» с той или иной идеей, Сухих относит большую часть героев романа.

Однако всех идеологов объединяет «мотив невольничества» у идеи и «мотив насилия», если персонажи пытаются обратиться в свою веру других.

Идея «диктатуры мысли», как отмечает Сухих, определяет не только систему персонажей, но и комплекс основных мотивов произведения, в том числе один из генеральных мотивов романа – «выдуманность». Именно «выдумывание» делает человека пленником идеологической ситуации, поскольку человек подчиняется господствующему «направлению идей» и ощущает себя обязанным действовать в соответствии с ним, даже если эти идеи враждебны ему. С.И.Сухих полагает, что Горький сумел показать давление революционной парадигмы на сознание человека в России и чрезвычайно острое, едва ли не болезненное осознание интеллигенцией своего долга перед революцией: «Все участвуют в «общем деле» подготовки революции, не сочувствуя, не соглашаясь, не разделяя взглядов революционеров, помогают им, выполняют их поручения»¹⁵⁴.

Показав «диктатуру идей», и прежде всего диктатуру идеи революции, Горький с помощью различных приемов и средств – как реалистических, так и модернистских – исследует

¹⁵⁴ Сухих С.И. Указ. соч. С. 174.

особенности сознания, оказавшегося в плену этих идей. Сухих отмечает, что если Горький-идеолог оценивает «невольников мысли» и «невольников жизни» в рамках оппозиции «революционер–контрреволюционер», то Горький-художник дополняет эти оппозиции другими: «человек–идея», «сознание–идеология», «сознание–чувство». При этом Горький-художник одерживает верх над Горьким-мыслителем.

В «Жизни Клима Самгина» читатель оказывается «между» сознанием автора и, казалось бы, враждебным тому сознанием героя. Однако Сухих выдвигает парадоксальную версию: Горькому, при всем его неприятии самгинского типа личности, хорошо знакома структура сознания его героя. Самгин, по мнению Сухих, являлся чем-то вроде «черного человека» Горького, символом его собственной «плененности» идеей, которую ему удалось преодолеть художнически.

§ 2. Субъективный эпос

«Роман в эпизодах». Своеобразный путь воссоздания русской жизни революционной эпохи предложил И. Бабель, создав свой «роман в эпизодах» (цикл). Он моделировал не столько внешнее, сколько внутреннее пространство русской жизни, процессы, происходящие в общественном сознании.

Автор «Конармии» Исаак Эммануилович Бабель (1894-1941) родился в Одессе. В этом городе прожил первые двадцать с небольшим лет своей жизни, окончил Одесское коммерческое училище. Юношеские впечатления стали впоследствии тем материалом, который писатель положил в основу цикла «Одесские рассказы» (1921-1933) – мифа о русском Марселе, фантастическом пространстве, где царствуют южное солнце, юмор и неустрашимые рыцари и плуты. В годы гражданской войны Бабель был бойцом 1-й Конной армии, ставшей главной героиней цикла его рассказов «Конармия» (1926). В 1920-е и 1930-е годы И.Бабель считался одним из самых замечательных писателей своего времени. О прозе Бабеля были написаны десятки статей. В 1928 году в серии «Мастера современной литературы» вышла книга «материалов и исследований», посвященных творчеству Бабеля. Написанное о Бабеле по объему превосходит написанное им самим (около 80 рассказов, две пьесы, пять сценариев).

В 1939 году Бабель был арестован и погиб в сталинских застенках. Имя его долгие годы не упоминалось. Выросло целое поколение читателей, даже не слышавших об этом большом художнике.

Вскоре после XX съезда в издательстве «Художественная литература» вышла книга И. Бабеля «Избранное» (1957). О Бабеле вновь заговорили.

Циклизация как новый способ создания художественного целого становится в 1920–1950-е годы характерным типом моделирования художественного пространства, о чем свидетельствует появление циклов рассказов М.Горького, М.Шолохова, Вс.Иванова, К.Федина, Л.Леонова, М.Пришвина, К.Паустовского. В этом ряду «Конармия» обладает особенно высокой степенью художественного единства благодаря существованию единого воспринимающего сознания и внутритекстовых словесно-образных связей.

Уже публикация первых новелл И. Бабеля, связанных с темой гражданской войны, заставила говорить о появлении нового яркого таланта¹⁵⁵. Но только выход книги – того целого, что получило имя «Конармия», – позволил представить истинные масштабы писательского замысла, понять намерение Бабеля средствами «малой формы» дать трактовку не частностям, а такому сложному и противоречивому явлению, как гражданская война. В ее отражении в пространстве сознания реализация этой цели требовала от Бабеля высокого уровня обобщения при воссоздании действительности. На первый взгляд для книги характерно предельное сближение с действительностью, установка на прямое воспроизведение исторического события (поход 1-й Конной). Следование логике развертывания исторического события во времени и пространстве к тому же дополнено и подчеркнуто введением реальных исторических лиц (Ворошилов, Буденный и др.) и

¹⁵⁵ Цикл создавался как самостоятельное художественное произведение на протяжении почти всего бурного периода советской литературы 1920-х годов. Первые новеллы этого цикла – «Письмо», «Соль», «Смерть Долгушова» – были опубликованы в «Красной нови» за 1923 год, последняя – «Аргмак» – в журнале «Новый мир» за 1932 год. Часть рассказов печаталась в одесской прессе и в журнале «ЛЕФ».

«точной» датировкой «дневниковых» записей. Действительность заявляла о своих правах также голосом «документов», выступающих в разных своих обликах – от официальной реляции до частного письма наполеоновской эпохи. Впечатлению подлинности, достоверности немало способствовало множество деталей походной жизни конармейцев, «зарегистрированных» бесстрастно-информационным стилем. Введенные в заблуждение наличием такого числа реалий, непосредственные участники исторического события, в частности С.Буденный, приняли «правдоподобие» картины за чистую монету, в связи с чем, основываясь на фактических несовпадениях, поспешили предьявить Бабелю упрек в искажении исторической правды. Но писатель не стремился к точному воссозданию похода конармейцев. Поэтому мера исторической правдивости предложенной им картины не могла быть измерена точностью воспроизведенных в книге деталей или степенью ее буквального соответствия реальным обстоятельствам польской кампании. Правдоподобие было в «Конармии» лишь иллюзией правдоподобия, на фоне которой резче выступала условность созданного Бабелем художественного мира – его рассказов, «острых, как спирт, и цветистых, как драгоценные камни»¹⁵⁶.

Вопреки иллюзии правдоподобия в «Конармии» действует тенденция к гиперболизации, заострению, гротескному сопряжению героического с комическим. Сопутствующая изображению персонажей стилистическая экспрессия, поэтическая сгущенность и напряженность каждой детали, каждого образа, каждой ситуации по-своему снимает момент правдоподобия и сообщает особую емкость картине действительности, углубляет ее смысловой объем.

Впечатление прямого воссоздания действительности нарушается также отсутствием авторитетного повествователя и ориентацией повествования на подчеркнуто субъективную точку зрения, вернее, множество таких точек зрения, которые находятся в диалогических отношениях друг с другом и все вместе – с точкой зрения рассказчика, что создает эффект

¹⁵⁶ Полонский В. Бабель // Полонский В. О литературе. М.: Советский писатель, 1988. С.57.

многоголосья, усиленного контрастным сопряжением разных стилей – от просторечья, гротескно сочетающегося с формулами революционной эпохи, до изысканного стиля французского письма, от газетно-агитационного способа выражения до романтически книжных формул. Множественность своего рода «текстов в тексте» дала исследователям основание утверждать, что «задача формообразования стилевых пластов у Бабеля резко превалирует над задачами их связывания, синтеза, воплощения движения, развития», а для манеры писателя характерно «торжество принципа стиля»¹⁵⁷. На самом деле введение разных стилевых пластов, множественность выразительных и изобразительных средств служат у Бабеля собственно содержательным задачам, т.е. позволяют охватить такое сложное и противоречивое явление, каким была революция, с разных точек зрения, чтобы избежать односторонности и дать представление о многообразии участвующих в ней сил, а главное, о многообразии ее отражений в сознании действующих лиц.

Стремлению как можно шире охватить действительность способствует фрагментарность композиции, членение повествования на фрагменты–новеллы, зарисовки, разные по объему. Но вопреки варьированию характеров и ситуаций, экстенсивному наращиванию сцен, эпизодов, зарисовок (разных по объему, типу повествования и по стилю), каждый фрагмент в контексте книги выступает как элемент единой художественной системы-цикла, при этом цикла с очень высоким уровнем внутренней организации. Центробежным силам, естественным в столь многообразно организованном пространстве, препятствуют единство места, единство события, лежащего в основе рассказов, круг повторяющихся действующих лиц, а также единство проблематики – сосредоточенность на анализе общественного сознания

¹⁵⁷ Драгомирецкая Н.В. Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. С. 167.

Изображение событий все время смещается на изображение лиц, в них участвующих, на отражение событий в зеркале сознания.

Письма конармейцев – домой, родным, в редакцию газеты, товарищу («Письмо», «Соль», «Продолжение истории одной лошади», «Измена», «Солнце Италии» и т.д.), их заявления, объяснения с официальными лицами, донесения («История одной лошади», «Измена»), рассказы о себе («Жизнеописание Павличенки», «Конкин», «Вдова»), речи, монологи и диалоги, прославляющие событийные эпизоды в их соотношении с повествовательными и описательными фрагментами, которые на самом деле представляют собой характеристику внутреннего состояния рассказчика, – все эти разномасштабные, по-разному организованные вторжения в сознание персонажей создают наряду с **действительностью события** вторую действительность – **действительность внутренней жизни людей**, своего рода картину общественного сознания революционной эпохи, может быть, не полную, но впечатляющую, позволяющую представить многообразие составляющих ее элементов и дать крупным планом наиболее интересные автору.

Собственно сказовый план изложения включает шесть новелл, где рассказ ведется от лица конармейцев («Письмо», «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча», «Конкин», «Соль», «Продолжение истории одной лошади», «Измена»), и структурно выделен кавычками в форме обширной «чужой» реплики в рассказах «Солнце Италии» и «История одной лошади».

Сказ призван продемонстрировать, что герои «Конармии» лишены связей с традиционной народной культурой, глубинной памяти о фольклорно-поэтической традиции и погружены в море пропаганды и лозунгов – пропаганды мировой революции, своей ответственности за светлое будущее и классовой ненависти, освобождающей их от традиционной морали. Поэтому, как отмечает В.Полонский, «запах «сырой крови» – самый обычный запах на страницах «Конармии»»¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Полонский В. Указ. соч. С. 70–71.

Композиция повествования в «Конармии» такова, что взорванное революцией сознание ее участников включено в поле восприятия рассказчика. Фигура рассказчика – центральная в «Конармии». И формально – поскольку он единственный, кто причастен в той или иной форме практически ко всем эпизодам, диалогам и ситуациям. И конструктивно – ибо воспринимающее сознание Лютова выступает в качестве организующего начала. И содержательно – потому что мировидение рассказчика представляется Бабелю знаком катастрофической эпохи и вводит в панораму времени романное начало, которое повествует о духовных последствиях встречи романтика с воплощением его иллюзий.

Такие новеллы, как «Гедали», «Рабби», «Сын рабби», да и вообще местечковый быт, так подробно выписанный в «Конармии», позволяют реконструировать бытовые, национальные, социальные истоки того мироощущения, которое характерно для героя. Грязь, нищета и узость местечка рождают романтический протест Лютова, обостряют в нем личностное самосознание, желание, приобщившись к всечеловеческим ценностям культуры, прорваться через полосу отчуждения, выйти в большой мир.

Феномен сугубо национальный вписан Бабелем в более широкий контекст. В поведении и восприятии Лютова, кандидата прав Петербургского университета, очкарика-интеллигента, попавшего на фронт гражданской войны, отражено мироощущение, близкое «блоковскому»: ощущение личной причастности к «хранителям великого культурного музея человечества» сосуществует в сознании рассказчика «с неизбежным тлением, с духом умирания, призрачной эфемерности»¹⁵⁹, индивидуализм парадоксально сочетается с демократизмом, с тягой к простому человеку, с абстрактно-романтической надеждой на то, что болезни собственного духа можно преодолеть, приобщившись к революционному потоку и отрекшись от самого себя.

В художественной концепции цикла «блоковское» содержание определяет лишь исходное состояние, в котором

¹⁵⁹ Кузьмина-Караваева Е.Ю. Встречи с Блоком // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1968. № 209. С.267–268.

находится Лютов, который поставлен автором в ситуацию встречи романтика с реальным, а не воображаемым миром, в данном случае – с реальным народом, реальными формами преобразования действительности. Эта «встреча» реализована в «Конармии» прежде всего сюжетно – в системе взаимоотношений, которые устанавливаются у рассказчика с Афонькой Бидой, Сашкой Коняевым и другими конармейцами.

Попав в чужую для него среду, Лютов предпринимает отчаянную попытку слиться с ней, сломать барьер отчужденности и непонимания. Сцена «убийства» гуся, на которое решается Лютов, приобретает в этом контексте символический смысл, демонстрируя желание героя стать таким же простым, каким ему кажутся конармейцы, войти равным в среду Афоньки Биды. Но хотя Лютов до такой степени тяготится своим социальным одиночеством, что готов играть внутренне чуждые ему роли, он никогда не сможет принять ни железной логики большевика Галина, ни примитивности Афоньки Биды.

Но «Конармия» – это не столько рассказ о поведении Лютова, сколько образ его мировидения, хотя это мировосприятие скрыто, упрятано. Лютов как рассказчик подчеркнуто фактографичен, когда описывает события. Его отношение к происходящему замещено описанием вещей, явлений, фактов, жестов. При кажущейся хаотичности описания оно четко структурировано и включает несколько планов изображения.

Один из них принадлежит сегодняшнему дню и включает поход конармейцев (окопы, телеги, кровь, звуки канонады и т.д.). Его описание выдержано в стиле сводки, информации, бесстрастный тон которого подчеркнуто контрастен экспрессивности деталей и ситуаций, в свою очередь контрастных по отношению друг к другу (героических, комических, трагических).

Отношение рассказчика к происходящему выявляется с помощью сопоставления этого первого плана с двумя другими.

Сегодняшний день соотнесен с космическим началом: небом, звездами, солнцем, луной. Действие то ограничивается масштабами данного местечка или города, то с помощью метафоры выносится в космическое пространство,

охватывающее героев со всех сторон. «Ночь, пронзенная отблесками канонады», может «выгнуться над умирающим». Человек может окружить себя ночью, как нимбом. Герои блуждают «на голубой земле», движутся навстречу закату, бредут «в пыльной, пылающей пустыне полей». Сопряжение «натуралистического» с космическим служит возвышению происходящего, передает ощущение раскованности, приподнятости. Но круг метафор, связанных с космическим планом, отражает смятение, ошеломленность рассказчика, в восприятии которого деревья подобны голым мертвецам, поставленным на обе ноги, земля опоясана визгом и оглушена воплями обозов, а солнце катится по небу, как отрубленная голова.

Третий план вводит в книгу географическое пространство и время Истории: Волынь, села, еврейские местечки, польские фольварки, костелы, живопись пана Аполека, католичество и хасидизм, наследие польских магнатов и культуру русского дворянства... Это вещно реализованная культура, та почва, созданная усилиями многих поколений, на которой совершается революция. Привлечение этого плана служит попытке Лютова украсить антипоэтический мир «бурями своего воображения».

Все три плана контрастны по отношению друг к другу. Контрастируют друг с другом разные стороны действительности («звезды» и «триппер»), противопоставлены также композиционные и стилевые способы их трактовки. Принципу контраста подчиняется монтаж рассказов друг с другом, монтаж фрагментов внутри новеллы, внутри фразы, внутри словосочетания («страстные лохмотья»). Контрастность как стилевая доминанта оказывается в цикле одним из важнейших связующих начал. Повторяемость разных планов изображения способствует сокращению художественного пространства, уже сама по себе усиливает его целостность и является признаком орнаментальной композиции. Но решающим средством преобразить пестроту материала в многоцветный единый сплав становится метафора, что делает «Конармию» одним из самых ярких явлений орнаментальной прозы.

Метафора в «Конармии», вводя сегодняшнее в контекст вечности, придавая натуралистическому плану культурно-историческое значение, позволяя увидеть события, происходящие здесь и сегодня, в контексте вечности, в свете универсальных категорий бытия – жизни и смерти, природы и культуры, истории человечества и судеб цивилизации, создает, по справедливому замечанию Н.В. Драгомирецкой, «образ противоречия, которое не движется, не разрешается, в котором контрастные состояния сосуществуют рядом и придают противоречию вид трагической безысходности»¹⁶⁰. Таким представил Бабель итог встречи интеллигента-романтика с «восстанием масс», которое в итоге оказалось ближе к интерпретации Ортеги-и-Гассета, нежели к интерпретации Блока, призывавшего интеллигенцию броситься в варварский поток.

Столкновение Лютова с конармейцами, а конармейцев – с Лютовым позволяет Бабелю представить общественное сознание эпохи как явление, чреватое острыми расхождениями между нормами, выработанными тысячелетиями, и реальностями революционного момента.

В романе А. Малышкина «Севастополь» (1931) ориентация повествования на воспринимающее сознание ведет к последовательной лиризации разных уровней эпического повествования. В этом отношении произведение Малышкина как бы фокусирует устремления современной ему прозы, создавая своего рода лирическую эпопею.

Название «Севастополь» напоминало о драматичных страницах русской истории и заставляло ожидать встречи с произведением, повествующим прежде всего о фактах исторического плана. Имя автора «Падения Даира» усиливало ожидание такого рода, тем более что время историческое оказывалось в романе сюжетообразующим: роман начинался 26 февраля 1917 года, когда истекали последние часы существования трехсотлетней династии Романовых, а заканчивался в конце января – начале февраля 1918 года, в момент, когда страна вползала в ситуацию гражданской войны.

¹⁶⁰ Драгомирецкая Н.В. Указ. соч. С 166.

События исторического плана вопреки надеждам адмирала Колчака спасти с помощью Черноморского флота Россию и превратить Севастополь во вторую «собираательницу Москву» развиваются, подчиняясь неотвратимой логике вещей, от Февраля к Октябрю, от кажущегося всеобщим ликования к разлому, от мирного этапа развития революции к гражданской войне, к превращению Севастополя в «красный Кронштадт».

Но в намерения А. Малышкина не входило воссоздание развернутой картины революции и гражданской войны. История в «Севастополе», сохраняя право на изображение, выступает как непосредственное содержание не только внешней, но и внутренней жизни персонажа, как то, что принадлежит его личному опыту. «Севастополь» – это прежде всего роман, роман о Сергее Федоровиче Шелехове, о «некоем» Шелехове, который переживает год великих потрясений, утрачивает романтические иллюзии и, смиряясь с исторической неизбежностью самоутраты, превращается в одного из тех, кто составляет массовый поток. Повествование об исторических событиях – обстоятельствах, в которых складывается судьба героя, одновременно оказывается воспроизведением потока его сознания, его переживаний и состояний, предпринятых им попыток анализа и самоанализа.

Шелехов вступает в роман в момент, когда рушится веками складывавшаяся социальная система и всех «выкидывает из привычной дорожки». Герой А. Малышкина идеально подготовлен к тому, чтобы принять это состояние общественной жизни. Он еще не закреплен за каким-то определенным местом. Оторван от среды, с которой связан по рождению. Мобилизацией вырван из университета. Его одели в шинель — сначала юнкерскую, а через четыре месяца — офицерскую. Он скороиспеченный моряк, не просоленный морскими брызгами, революционер с неясной программой на эсерствующем Черноморском флоте. Он ни в чем еще не определился, кроме одного – он полон надежд реализовать себя.

Сознание персонажа вмещает в себя его прошлое и будущее. Герой еще и еще раз переживает прошлое в своем воображении, освобождается от него. И всякий раз, «сгущаясь», это настроение дает лирическую «вспышку» в

виде петербургской сцены — лейтмотива, развивающего один из важных внутренних сюжетов романа. «...И в те же годы студенчества бежали каждое лето поезда на юг, полные очастливленных, избранных людей, окна прекрасных комнат горели в мглу Морской, Невского, окна невероятного мира, обещанного в будущем и ему, — он в это верил. И мчался по панели, в пальто, выданном ему по прошению, и в таких же постыдных галошах, и шумели, шумели волшебные дожди юности, ночные дожди Петербурга...»

Малышкин трактует этот лейтмотив в традиции русской романистики, в традиции Н.Гоголя, Ф.Достоевского: петербургская ночь, слякоть, панель, выклянченная шинель, надменный аристократизм парадного города и безумная надежда взять штурмом этот мир, представляющийся волшебным царством избранных.

Февральская революция «одевает» Шелехова — дает ему форму, чин, знаки офицерского достоинства: кортик, палаш, браунинг. Тому, кто еще вчера под «волшебные дожди юности» мчался по панели, с отвращением ощущая на себе пальто, выданное «Обществом профессора Миллера», и такие же постыдные калоши, или топал по улицам февральского Петрограда в пудовых обмоклых сапогах, «пропитанных днями бедности и строевой муштры», теперь, когда он обувает модные ботинки и надевает синий китель от лучшего петербургского портного, кажется, что мир завоеван («его ждала особенная, прекрасная судьба»).

Автор признает за своим героем право восстать против нищего удела, сбросить социальные и психологические вериги, обрекавшие его на прозябание, расплатиться с жизнью за «пригорбленные годы». В какой-то момент А. Малышкин готов сделать содержанием повествования поток сознания молодого человека, стоящего на пороге счастья, исполненного детской доверчивости, наивности, готовности любить всех людей, переполненного восхищенным удивлением перед миром, его обольщениями и радостями, обостренно ждущего от жизни ее даров — любви матросов, любви прекрасной женщины, любви и признания со стороны своей родины, которой он готов служить.

Как и миллионы ему подобных, Шелехов не узнает своего будущего, мыслит его по аналогии со вчерашним, по-прежнему рвется наверх, будучи, естественно, не в силах предугадать, что в новых условиях путь наверх станет прямой дорожкой вниз, на дно сева­стопольской бухты — вместе с адмиралом Кетрицем и дру­гими.

Малышкин не спешит осудить своего героя, давая понять, что значит для пасынка общества, не имевшего в жизни ни малейшей опоры, пробиться к устойчивости, к своему «куску», к независимости. Не спешит еще и потому, что и с оружием, и с чином, и с офицерской формой Шелехову очень скоро предстоит расстаться. В сцене, предшествующей финалу, Шелехов почти равнодушно смотрит на остающиеся после него вещи — «разноцветные прощальные куски жизни пролетали, как за окном вагона».

Чтобы выразить интенсивность духовной жизни героя, его взлеты и падения, Малышкин наделяет Шелехова традиционной для романтического сознания способностью обостренно воспринимать и переживать свои отношения с морской стихией и создает на этой почве своеобразный сюжет, материализующий обольщения, разочарования, сомнения и отрезвление героя.

Море входит в роман как символ безгранично прекрасной жизни, осуществившейся мечты. Шелехов, получив вакансию на Черноморском флоте, в Севастополе, видит перед собой «безграничные долы жизни, расхлеставшиеся океаном революции, где возможно все...», и готовится «жить, жить, отплыв от всех берегов!».

Передавая владеющие Шелеховым мечты о самоутверждении, Малышкин развертывает в его сознании уподобление матросской стихии океану: впервые выступая на митинге, герой видит перед собой «гиблый, хватающий за сердце водоворот голов и глаз», «океан преданных ему глаз». Ощущение исходящего от матросов сочувствия для него подобно волне, «которая может подхватить и вознести...». Один над морем, «над зыбью человеческих глаз», Шелехов перевоплощается «в могучий парус».

Изображение сознания смещает линейную временную последовательность, совмещает настоящее, прошлое и

проблематичное будущее, позволяет показать, что в персонаже, как в коконе, заключено множество вариантов его собственной судьбы. Тут и прозаически-уездный вариант: с тихой Людмилой, с гимназией где-нибудь в Пензенской губернии — «водовозной клячей, проверять диктанты, ставить двойки», «ходить пить чай». И человечно-романтический вариант того же захолустья, разделенного с любимой («Пусть, пусть вечерний самовар и знакомство с местными интеллигентами и гимназия!»). И вариант университетский — «нерушимый высокий мир», белоколонный актовый зал, где он читает лекции о золотом веке русской поэзии XII столетия, о найденном им волшебном, заклятом списке «Слова» или пишет диссертацию о «Морском сборнике». Или — его «Тулон»: «в такую же ночь, так же резко и действительно ощущая жизнь, пойдет на гибель, на безыменность». Или еще — рядом с Александром Федоровичем заседать в Учредительном собрании. А можно — «в удушающем сладчайшем исступлении сорвать с себя погоны, потребовать матросскую форменку, объявить, что иду навсегда к вам, в темный трюм, за один котел...». «...Вся жизнь, от начала до конца, — вот, приветствуй ее! — как море, свежела и дотемна сверкала перед глазами!»

Но ощущение своего господства над стихией герой вскоре теряет. Тогда манящее его бесконечное пространство он начинает воспринимать как великое море реальности, воплощение непреложных и невнятных для него закономерностей. В «беспредельной закинутости» моря слышатся ему «смутные и большие ответы...», уже данные кем-то за него.

Шелехов открывает для себя, что падение царизма еще не создает всечеловеческого братства, не равняет его ни с кают-компанией, ни с кубриком, не отменяет, а, наоборот, обостряет всеобщее отчуждение. Несколько образов-лейтмотивов, соотносясь друг с другом, развивают этот сюжет.

Являющийся то воочию, то в сознании Шелехова Пелетьмин, его соученик по школе прапорщиков, символизирует кастовое чванство, аристократическое презрение к выскочке-плебею, рассчитывающему на равенство с «золотопогонниками». В контексте романа появление

Пелетьмина и другие соотносящиеся с ним сюжетные детали заставляют героя «Севастополя» вновь и вновь болезненно переживать позор своей вчерашней нищеты, своей безродности и толкают его в сторону кубрика. Но ненависть к враждебной касте выносит оттуда, из кубрика, импульсы такой силы, что они страшат Шелехова. Впервые появившийся в сцене тайного большевистского собрания на «Пруте» матрос с «Гаджибея» символизирует отталкивающий героя призрак «Варфоломеевской ночи».

Иллюзию Шелехова о возможности мирного развития событий развивает мотив сиротской сиреньки, на которой в октябре вдруг набухли, но так и не смогли распуститься почки. Элегической грусти по нерасцветающей сиреньке противостоит тема грозной неотвратимости гражданской войны.

Повествование фиксирует трагическое сужение только что распахнувшегося пространства жизни, утрачиваемую свободу выбора. Вытеснение внутреннего монолога описанием – знак неотвратимо надвигающегося состояния анабиоза.

Выбор совершает за героя ситуация: автор предлагает своему герою смириться и прислушаться к течению жизни, принять законы истории во всей их грозной неотвратимости, взять в руки винтовку и раствориться в массовом потоке.

Малышкин превращает сознание персонажа в одну из важнейших конструктивных опор повествования, что способствует его лиризации. Вместо традиционной для эпоса «рассредоточенности», вызванной значительной временной протяженностью и развернутым изображением событий и картин действительности, у А.Малышкина действует характерная для лирики «энергия сжатия» (Т.И. Сильман). Она обеспечивается обращением к кризисному моменту в развитии истории и человека. Отсутствие последовательно развитых и проходящих через все произведение сюжетных отношений, как бы замененных прямыми отношениями персонажа с эпохой, концентрирует внимание на этой коллизии. Циклическая повторяемость образов-лейтмотивов тоже усиливает эмоциональную напряженность текста.

Таким образом, роман, сохраняя признаки эпического произведения, вместе с тем приобретает свойства развернутого

лирического монолога «о времени и о себе», которые запечатлел парадоксальный и трагический момент рождения и поглощения личности движущимся потоком времени.

Лирический метароман. Тенденция к смещению объективной реальности в сферу «внутреннего пространства» характерна и для литературы русского зарубежья. Именно в этом контексте возникает уникальный лирический метароман **Гайто (Георгия) Газданова** (1903–1971), выдающегося прозаика второго поколения первой волны русской эмиграции. Созданные им произведения («**Вечер у Клэр**», 1930; «**История одного путешествия**», 1939–1941; «**Призрак Александра Вольфа**», 1947–1948; «**Возвращение Будды**», 1949–1950; «**Пилигримы**», 1953–1954; «**Пробуждение**», 1964; «**Эвелина и ее друзья**», 1968) представляют собой роман лирического типа, где воссоздается внутренняя жизнь личности, где главной целью становится выражение лирического субъекта, где все элементы художественной системы (персонажи, сюжет, пейзаж, детали воссоздаваемой действительности, мотивика) служат элементам и сознания лирического субъекта, отражением его мироотношения, его внутреннего мира, его философии¹⁶¹.

Романы Гайто Газданова существуют не только как автономные феномены, но как части единой идейно-художественной системы – метаромана¹⁶². Ее основой являются экзистенциальные искания лирического героя – попытки преодолеть ужас бытия, противопоставить абсурду мира поиски онтологического смысла в своей экзистенции.

Обращение к бесконечности «внутреннего пространства», к жизни духа с его способностью противостоять давлению большинства, господству властных институтов, сознанию богооставленности, ощущению бессмысленности бытия определяет лиризацию повествования в романах А.Грина, В.Набокова, Б.Пастернака.

¹⁶¹ О лирическом романе см.: Рымарь Н.Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978.

¹⁶² Метароману Г.Газданова посвящена пионерская работа О.Дюдиной «Поэтика романов Гайто Газданова». М.: 2000.

§ 3. Проза о художнике и судьбах искусства

Послереволюционная интеллигенция переживает ситуацию крайней социальной и психологической униженности, рассматривается как социальная прослойка, второстепенная в сравнении с пролетариатом, но литература в эти годы, как никогда, много и интересно пишет об интеллигенции. Новая эпоха началась с появления произведения, посвященного судьбам интеллигенции. Это была первая часть будущей трилогии Толстого, роман, который дал ей имя, – «Хождение по мукам». И завершилась эпоха созданием романа о судьбах интеллигенции – «Доктором Живаго» Б.Пастернака.

Судьбы представителей русского культурного слоя¹⁶³ предстали в зеркале эстетического сознания в драматическом многообразии вариантов: проза запечатлела взлеты, падения, испытания исторического оптимизма («Неделя» Ю.Либединского, «Повесть непогашенной луны» и «Красное дерево» Б.Пильняка, «Разгром» А.Фадеева, «Как закалялась сталь» Н.Островского), трагическое столкновение с реальным, а не воображаемым преобразованием мира («В тупике» В.Вересаева, «Конармия» И.Бабея), духовное смятение и гибель одних, ожесточение других («Города и годы» К.Федина), поиски звезд, способных указать дорогу к Дому в момент исторической катастрофы («Белая гвардия» М.Булгакова), погружение во тьму (романы К.Вагинова), утрату Дома и отречение от своей миссии («Мастер и Маргарита» М.Булгакова), трагическое смирение перед исторической неизбежностью («Севастополь» А.Малышкина), дорогу «от революции к себе» («Кашеева цепь» М.Пришвина, «Доктор Живаго» Б.Пастернака).

Художественное исследование судеб представителей русского культурного слоя осуществлялось как в русле реалистической традиции, воспринявшей уроки «неклассической» прозы или игнорировавшей их, так и с помощью создания условных моделей действительности,

¹⁶³ Будем употреблять это понятие наряду с понятием интеллигенции как более широкое, включающее представление о разного рода мутациях, происходивших в послеоктябрьскую эпоху в интеллигентской среде.

главным образом гротескного типа (произведения Евг.Замятина, Ю.Олеши, К.Вагинова, И.Бабеля и др.) – как в пространстве постреволюционной России, так и в ситуации изгнания (В.Набоков, Г.Газданов, Б.Поплавский). Художественное освоение действительности в ракурсе личных судеб утвердило позиции романного мышления и породило многообразные типы романов, обогатив традиционные версии и создав новые. Но главная тенденция жанрового развития была связана с размыванием жанровых границ, с рождением произведений, реализующих идею жанрового синтеза, что особенно характерно для рождающихся в этот момент шедевров – произведений М.Булгакова, Евг.Замятина, Ю.Олеши и др.

В широком контексте литературы о людях культурного слоя выделяется круг произведений, отмеченных единством темы и художественной структуры. В центре этой группы произведений – творческая личность, данная в процессе формирования, в момент размышлений об отношении к действительности и конфликте с ней, в решающий момент своей художественной биографии, в ситуации выбора «грамматики» творческого поведения, в процессе этического и эстетического самоопределения¹⁶⁴.

Роман о художнике имеет свои жанровые модификации. Среди них **романизованная биография** известного художника: **«Кюхля»** (1925), **«Смерть Вазир-Мухтара»** (1926–1928); **«Пушкин»** (1935, 1936, 1943) **Ю.Тынянова**, **«Жизнь господина де Мольера»** (1933, опубл. в 1962) **М.Булгакова**, в литературе диаспоры – **«Державин»** (1931) **В.Ходасевича**, **«Жизнь Тургенева»** (1935) **Б.Зайцева** и др. В 1930-е годы в этом жанре работают В.Шкловский, К.Паустовский. В литературе метрополии выдающимся явлением этого жанра стала «трилогия» Ю.Тынянова.

Такие значительные явления прозы, как **«Египетская марка»** (1928) О.Мандельштама, **«Козлиная песнь»** (1928) К.Вагинова, **«Записки покойника»** (1937, опубл. в 1965),

¹⁶⁴ Исследованию «романа о романе» посвящена работа Д.Сегала «Литература как охранная грамота». См. также содержательную работу Ли Хенг-Сук «Роман о романе в русской прозе 1920-х годов и его жанровые разновидности». М.: 1997.

«Мастер и Маргарита» (1940) М.Булгакова, **«Доктор Живаго»** (1944–1955) Б.Пастернака, можно назвать **романами о выборе творческого поведения**.

В контексте прозы о художнике особый интерес представляет **роман о романе**, который, учитывая его оригинальную структуру, определяют или как «автотематический роман», или как «роман творческого самосознания», или как «зеркальный роман», или, наконец, как «метароман».

Если говорить о неких глобальных причинах появления и широкого распространения прозы о художнике в литературе XX века, т.е. основания связать это жанровое образование с рождением «неклассической» прозы, с эпохой «художественной революции», которую можно считать сопоставимой с открытиями в науке, психологии, философии XX века: с теориями А.Эйнштейна, А.Бергсона, З.Фрейда, К.Г.Юнга, с русской философией начала века, с социально-экономической революцией. Такова была культурно-историческая почва стремления писателя увидеть свою личность в зеркале искусства, что привело к возникновению автотематической литературы.

В классической литературе отсутствовали интенции на собственно рефлексивные формы самоанализа. По словам Р.Барта, «литература никогда не размышляла о самой себе (порой она задумывалась о своих формах, но не о своей сути), не разделяла себя на созерцающее и созерцаемое; короче, она говорила, но не о себе». «Лишь в контексте становления неклассической культуры «литература» стала ощущать свою двойственность, видеть в себе одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу – объект и металитературу».

В постреволюционной России появились и дополнительные мотивы возникновения прозы о художнике. Атака государства на творческую свободу повлекла за собой стремление утвердить ее неотчуждаемость. В этих условиях «замыкание» литературы на самой себе стало прямым условием ее выживания, одним из средств защиты литературно-эстетических ценностей от вмешательства извне,

«охранной грамотой» искусства¹⁶⁵. Таким образом, появление фигуры художника как центра романной структуры не только было связано со стремлением решить внутриэстетические проблемы, но оказалось также формой защиты личности в эпоху «восстания масс».

Роман о романе. Автотематическая литература опирается на европейскую («Дон Кихот» Сервантеса, «Тристрам Шенди» Стерна) и русскую романную традицию («Евгений Онегин», «Мертвые души», «Что делать?»). У истоков автотематической литературы XX века – «Уединенное» (1912) и «Опавшие листья» (1913–1915) **Василия Розанова** (1856–1919).

Среди «романов о романе» наиболее известные: «Мы» (1921) Евг.Замятина, «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923) В.Шкловского, «Вор» (1927) Л.Леонова, «Египетская марка» (1927) О.Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» (1929) К.Вагинова, «Художник неизвестен» (1931) В.Каверина, «Дар» (1937–1938) В.Набокова, «Доктор Живаго» (1944–1955) Б.Пастернака, «Золотая роза» (1955) К.Паустовского¹⁶⁶.

«Роман о романе» трактует тему создания литературного произведения, воспроизводит сам творческий процесс и подразумевает открытое вмешательство автора-повествователя, его размышления по поводу собственного текста, обсуждение структурных особенностей повествования («обнажение приема», по терминологии В.Шкловского). Произведение такого рода может включать диалог автора с читателями и персонажами, допускает введение критических дискуссий о произведении, открытую пародию на тексты литературные и внелитературные, предполагает введение в произведение (цитатно или путем описания) текста, о котором

¹⁶⁵ Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosimitana. 1981. Vol. V–VI.

¹⁶⁶ Исследованию «романа о романе» посвящена работа Д.Сегала «Литература как охранная грамота» (Slavica Hierosimitana. 1981. Vol. V–VI, P. 151–244). См. также содержательное исследование корейской исследовательницы Ли Хенг-Сук «Роман о романе» в русской прозе 1920-х годов и его жанровые разновидности». М.: 1997.

повествуется, благодаря чему внутри повествования возникает эффект «двойной экспозиции», «зеркал»¹⁶⁷.

В русле метаописания особая роль принадлежит «Мы» Евг. Замятина и «Вору» Л. Леонова. В этих произведениях эстетическая рефлексия соотнесена с трактовкой общественной и философской проблематики времени – с проблемой построения нового мира, продуктивности вторжения воли в органическое течение жизни и ее преобразования на основах разума. У Евг. Замятина и Л. Леонова творческий процесс предстает как аналог общественной реформации, а Художник – как один из преобразователей мира.

В романе Евг. Замятина «Мы» налицо структурно-содержательные знаки присутствия разных жанровых форм: романа любовного, романа авантюрного, психологического, философского, историософского. Однако стартовым в этом созвездии жанровых форм является «роман о романе», т.е. роман о создании художественного произведения, который переплетен с основным сюжетом и внесюжетными элементами, а со структурной точки зрения – включает их в себя.

Д-503, инженер, Строитель «Интеграла», главный персонаж романа, выступает вместе с тем как его автор, как создатель текста. Тот момент, когда возникает идея о создании «запланированного» текста в жанре «одической» поэмы, становится толчком к процессу развертывания содержания романа в целом. Таким образом, сюжет «романа о романе» является по отношению к авантюрному и психологическому сюжетом «порождающим».

Сюжет «романа о романе» воспроизводит процесс создания текста и рефлексии автора-персонажа в связи с превращением поэмы о Едином Государстве в авантюрно-любовный роман, который становится поводом к развертыванию потока сознания с его трагическими противоречиями, в конце концов приводящими героя к утрате себя.

Воссоздание сознания Д-503, пытающегося изложить основы господствующей в Едином Государстве эстетической системы и описать ее плоды, основано на пародировании

¹⁶⁷ Сегал Д. Указ. соч. С. 161.

известной в начале 1920-х годов идеи «пользы» искусства: «...мы из влюбленного шепота волн – добыли электричество, из брызжущего бешеной пеной зверя – мы сделали домашнее животное; и поэзия – уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия – государственная служба, поэзия – полезность». «Полезность» связана со «словом». «Но прежде оружия – мы испытываем слово». «Слово» в этом контексте, как и в контексте поэзии Маяковского, приравнивается к понятию «оружие», которое можно использовать как средство воздействия на сознание общества. «Испытывая» слово, Д-503 насилует его смысл, как насилуют действительность создатели Единого Государства, создавшие «благодетельное иго» и готовые к борьбе с «диким состоянием свободы».

Своих воображаемых читателей, с которыми Д-503 ведет постоянный диалог, он видит в перевернутой перспективе: «но никто никогда не писал для предков или существ, подобных их диким, отдаленным предкам...». Диалог с «отставшим в развитии» читателем служит способом введения «естественной» точки зрения на описываемое в тексте. Сходную функцию выполняют описания «прошлого», пронизанные иронией, имеющей обоюдоострый характер, оборачивающейся против того, кто иронизирует над своими «предками» и их представлениями.

История сопротивления «материала» первоначальному замыслу служит одним из свидетельств того, что претензии Единого Государства (Разума) подчинить Природу несостоятельны, что мир не пластичен и не подчиняется идеям, его можно уничтожить, но нельзя изменить согласно воле человека: он развивается по своим собственным законам – и на уровне жизни, и на уровне ее творческого освоения. Сам текст, явившийся результатом духовных усилий воскресшего Д-503, после его насильственного возвращения в лоно Единого Государства, остается свидетельством и гарантией свободы.

В романе Л.Леонова «Вор» (1927) писатель Фирсов является на Благущу, чтобы написать повесть о бывшем герое гражданской войны Дмитрие Векшине, который стал ныне «русским Рокамболом» – вором-медвежатником. «Сочинитель» ведет расследование этого парадокса послереволюционной действительности, что придает сюжету авантюрный оттенок и

сближает его с собственно уголовно-авантюрной линией, линией блатного мира в романе.

Фирсовский сюжет предстает как своего рода реализованная метафора творчества, метафора творческого пересоздания Мира, как модель взаимоотношений между художником и действительностью. Фирсов посещает своих персонажей, следит за ними, выпрашивает их, записывает их слова. Планы фирсовской повести возникают и меняются в процессе письма или в прямых разговорах с персонажами (с Таней, Дмитрием, Машей). Наконец, появляются «стружки», «отходы» производства (цитаты из записной книжки), которые вводят еще одну трактовку происходящего. Рождаются сценарий, куда Фирсову удастся «напихать» добрую половину персонажей, упростив их и приодев в «другое платье». Повесть выходит, появляются рецензии. Другими словами, та среда и те жизненные типы и жизненные коллизии, которые породили произведение, сам автор с его сомнениями, заблуждениями, поисками, даже аудитория, к которой оно обращено (читатели, рецензенты), т.е. все то, что обычно остается «за кадром», у Леонова непосредственно входит в ткань книги. Таким образом, воссоздается творческий процесс, тайное тайных художественного творчества, демонстрируются возможности творческого воображения.

Вводя нас в течение творческого процесса с его заготовками «строительных материалов», переделками, вечным совершенствованием, Л.Леонов самым характером подачи материала убеждает в возможности перестройки, совершенствования действительности (проблема, которая обсуждается персонажами). Расставляя персонажей, организуя и оформляя сцены, правя реплики и монологи, пересоздавая ситуации и судьбы, Фирсов демонстрирует могущество искусства, а значит и могущество человеческой воли вообще.

Но Леонов жестко подмечает, что опьяняющее сознание своей власти над миром может толкнуть творца к эксперименту над живыми людьми. Имморализм художника, который во имя своего творения «в жертву несчастной повести своей», по словам Долмановой, «выкрамсывает куски из собеседника», не предполагающего, что завтра весь мир увидит кровотокающую его рану», писатель выносит на суд.

Но волевое начало в Фирсове, его тягу к психологическому эксперименту Леонов «подсвечивает» его способностью ощущать полноту жизни, влюбленностью в «острый ее и грубый запах, терпкую ее вкусовую горечь, ее ажурную громоздкость, самую ее мудрую бессмысленность». Эти чувства могут смягчить, утеплить жажду переустройства вселенной. Хотя Леонов и демонстрирует мир как создание человеческих рук, хотя и обосновывает возможность волевых актов, но вместе с тем (таково лукавство таланта, чуткого к диалектике жизни!) напоминает о «коэффициентике», который может вносить поправки в планы художника и в человеческие планы вообще.

Структура повествования в «Воре» не только моделирует течение творческого процесса: она совмещает в себе изображение предмета и его отражение множеством искажающих, преувеличивающих либо преуменьшающих призм; она и воспроизводит процесс исследования и осуществляет критический анализ познающего сознания, т.е. моделирует поиск истины как бесконечное движение к более точному овладению предметом, которое не может быть достигнуто.

«Роман о романе» в леоновском «Воре» существует в пространстве текста, обладающего по отношению к линии Фирсова значительно большей автономией, чем в романе Замятина. И концепция Леонова по отношению к идее строительства нового мира должна быть рассмотрена в контексте романа в целом, что и будет сделано в главе третьей.

Не менее интересный вариант «романа о романе» предлагает Шкловский, в книге которого осмысляются нравственно-психологические проблемы, связанные с коллизиями личной и социальной судьбы представителей российского культурного слоя в революционную эпоху. Однако в первую очередь роман представляет собой эстетическую и литературоведческую авторефлексию.

Виктор Борисович Шкловский (1893-1984) – один из основателей ОПОЯЗа («Общества изучения теории поэтического языка»), один из теоретиков формальной школы, создатель знаменитой теории «остранения», один из вождей ЛЕФа, друг и соратник Маяковского, автор книги

«Гамбургский счет», художественных биографий Льва Толстого, Маяковского. Он же прототип одного из персонажей булгаковской «Белой гвардии» – Михаила Семеновича Шполянского – «черного и бритого, с бархатными баками, чрезвычайно похожего на Евгения Онегина». Его появление в броневом дивизионе гетмана становится одной из причин падения Скоропадского и появления в Городе Петлюры.

*За киевским эпизодом стоят реальные факты биографии Шкловского, коллизии которой не исчерпывались киевским приключением. В феврале 1917 года Шкловский вывел броневой дивизион на улицы восставшего Петрограда, был эмиссаром Временного правительства на Румынском фронте, поднял в атаку батальон, был ранен, получил Георгиевский крест, но не от Керенского, а из рук генерала Корнилова, был связан с эсерами. Весной 1922 года, когда готовился процесс над видными деятелями эсеровской партии, бежал в Финляндию, затем оказался в Берлине. От месяцев берлинского «сидения» остались две яркие книги – **«Сентиментальное путешествие»** (1923) и **«Зоо. Письма не о любви»** (1923). Шкловский неоднократно переиздавал их, меняя, сокращая, дополняя, переписывая.*

Задумав дать очерки русского Берлина, автор взял темой «Зверинец» («Зоо») и включил свои наблюдения в контекст романа в письмах, написанных женщине, запретившей автору писать о любви (подзаголовок – «Письма не о любви»). Описания стали метафорами любви. На титульном листе книга названа еще раз и по-новому: «Посвящаю эту книгу Эльзе Триоле и даю ей имя «Третья Элоиза»».

Первая «Элоиза», как известно, принадлежит Абельяру, знаменитому религиозному философу средних веков, вторая – Жан Жаку Руссо. Все три книги автобиографичны, но лишь книга Шкловского непосредственно связана с метаописанием, в котором не только процесс создания романа становится предметом осознания, но и наука о создании романа осмысляет сама себя.

Книга о любви к женщине чужой культуры, об уязвленном любовном чувстве превращается в книгу об искусстве как приеме, а повествование – в демонстрацию

приема «остранения» традиционной темы. Среди множества мотивов, проходящих в письмах, – мотивы железной «души» Берлина, тюрьмы и заточения, механического прогресса с его железными мостами, машины (круг этих мотивов заставляет вспомнить «Островитян» и «Мы» Замятина), любви–наводнения (из этой метафоры вырастет «Про это» Маяковского), – важнейшим становится мотив искусства¹⁶⁸. Некоторые главы-письма написаны как микростатьи критика-формалиста. Например, в «Письме восьмом» автор разбирает, как сделан «Дон Кихот» Сервантеса, а также занимается проблемой метода и мотивировки как основы метода. В «Письме двенадцатом» говорится о сюжете. В «Письме семнадцатом» – о форме романа в письмах. В «Предисловии к девятнадцатому письму» разбирается композиционное значение этого письма. Несколько раз в романе упомянут ОПОЯЗ. Герой клянется ОПОЯЗом («Письмо тринадцатое»), в письмах постоянно присутствует и обсуждается лексика и методология формальной школы.

Метаописание должно якобы увести читателя от стремления прочитать книгу как историю несчастной любви. На самом деле демонстрируется прием остранения, который не скрывает любовной темы, а акцентирует стремление «уйти из рамок обыкновенного романа», доказывая эффективность приема, превращающего тривиальный сюжет в драматическую исповедь сына века, отвергнутого и чужой страной, и женщиной чужой культуры, но преодолевающего свою драму силой искусства.

«Труды и дни Свистонова» К.Вагинова в силу своей экспериментальной природы и сугубо эстетического характера проблематики занимают особое место в ряду «романов о романе». Если в романах Замятина и Леонова рефлексия по поводу искусства сопряжена с общими проблемами переустройства мира и выступает как ее частный случай, то у Вагинова она имеет самодовлеющий характер: роман представляет собой размышления автора о природе искусства

¹⁶⁸ О мотивной структуре повествования в «Zoo» см.: Вишневецкий А. Как сделан «Zoo» Виктора Шкловского// Canadian – American Slavis. Vol. 1-4 (1993). С 165-180.

вообще и современного в частности, о проблеме «победы» искусства над жизнью и цене такой победы, о «священной жертве» Аполлону и о драматизме судьбы художника.

Эстетическая рефлексия, как и у Замятина, осуществляется своего рода методом от противного: с помощью введения персонажа – художника, дистанцированного от автора, и дезавуирования как созданного им текста, так и процесса «рождения» этого текста, демофилогизации творческого процесса. Структуру вагиновского романа исследователи называют «матрешечной»¹⁶⁹ – это роман о том, как писатель пишет роман о писателе, который пишет роман о неудавшемся писателе, используя в качестве пратекста стилизованные в духе гротеска газетные статьи и заметки. Сшибка разнообразных, но однотипных «текстов в тексте» потенцирует гротескность общей картины мира и образа рожденного в этих условиях искусства. Гротеск здесь выступает как «отрицание разумности мира и его переоценка»¹⁷⁰ и связан с «черным юмором», выражающим крушение представлений о рациональном переустройстве мира, о рациональном типе человеческого поведения, в том числе и творческого.

Заглавие романа содержит ироническую отсылку к античной поэме Гесиода «Труды и дни» и, напоминая о соотношении предмета изображения с его аналогом в классической традиции, сигнализирует о предстоящем его пародировании.

Внешне сюжет романа представляет собой гротескную транскрипцию творческого процесса на разных его стадиях: источники вдохновения, условия творческого труда, создание текста, его воздействие на реальность, отношение к нему читателей, состояние художника, завершившего свой труд.

«Общение» с «оракулами веков» пародийно воссоздает характерное для авангарда моделирование художественной действительности на основе чужого текста, уравненного в правах с действительностью. Воссоздавая «творческую кухню»

¹⁶⁹ Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 152.

¹⁷⁰ Rister V. Гротеск, роман // Russian Literature. Amsterdam, 1985. XVIII. P. 129.

автора, где в «пищу» идут фразы, заметки и даже целые «новеллы», взятые из газет и классифицированные «по степени питательности», Вагинов доводит до абсурда принцип интертекстуальности. Созданный таким образом текст предстает как результат монтажа документальных или эстетических фактов, а творческий процесс, представление о котором традиционно связывается с такими мотивами, как вдохновение, вызванное соприкосновением с Высшим началом, оказывается замещен механическим «вылавливанием» фактов и «склеиванием» заготовок. Сюжет, таким образом, служит не «развинчиванию» (выражение В.Шкловского) книги, а «развенчиванию» модели искусства, созданной авангардом.

Другой важной составляющей вагиновской концепции искусства становится проблематичность этической стороны творчества. По отношению к прототипам героев вагиновский автор обнаруживает свою демоническую природу. Используя тщеславное желание человека попасть в литературное пространство, войти в «историю» и таким образом обрести «вечную жизнь», вагиновский творец – Мефистофель превращает персонажей в послушных марионеток и разбивает их судьбы. Искусство, таким образом, становится не «спасительной альтернативой, светлым идеалом красоты», а «темным и небезопасным делом», «обманчивым, губительным, бесцельным»¹⁷¹.

Идея художественного овладения материалом действительности и его трансформации получает в романе «фантастическую материализацию»¹⁷² : «перевод», «перенесение» реальности в ирреальность текста обретает в романе Вагинова статус гибельного акта, образ которого порожден инверсированием мифа об Орфее. Знаком «присутствия» темы Орфея служит демонстрации художественной реальности как своего рода загробного царства. Свистонов выступает посредником, медиатором между двумя мирами, двумя типами реальности. Подобно Орфею, Свистонов «ведет» души персонажей к иному бытию.

¹⁷¹ Герасимова А. Указ.соч. С. 139.

¹⁷² Там же. С. 153.

Но если Орфей хотел вывести Эвридику из загробного мира в мир живых, то Свистонов живые души «переводит» в загробное царство литературы, оставляя в феноменальном мире лишь «подобия трупов», «получеловеков». Д.Сегал выдвигает предположение, что поглощение реальности литературой есть мечь писателя своему переродившемуся городу¹⁷³, что делает искусство у Вагинова, по мысли Д.Сегала, «антиохранной грамотой».

Но за причастность к искусству – загробному царству – вынужден расплачиваться и автор-персонаж. Тема гибельного служения искусству появилась еще в ранней прозе писателя («Монастырь Господа нашего Аполлона»), где возник инверсированный миф об Аполлоне, а традиционный образ искусства как «священной» жертвы Аполлону («пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») получил фантастическую реализацию: монахи пытаются спасти статую античного божества «сердцем, кровью, дыханием своим», а божество оставляет от них лишь обглоданные кости. Мотив платы-расплаты сопутствует и образу Свистонова, исчезающему со страниц романа и из жизни («Свистонов целиком перешел в свое произведение»).

В «Трудах и днях Свистонова» гротеск объемлет и уровень автора-персонажа, и уровень автора, что превращает пространство романа в замкнутый мир зеркал, создавая атмосферу безысходности.

Роман **В.Каверина** «Художник неизвестен»^{*} с жанровой точки зрения представляет собой явление, сочетающее в себе роман о судьбе художника, «роман о романе» и роман о выборе творческого поведения, причем границы между этими видами романа у Каверина взаимопроницаемы.

Доминирующим в романе является повествование о выборе творческого поведения, главной – фигура автора, воспроизводящего процесс создания своего произведения о противостоянии двух жизненных позиций, о судьбе гениального художника, не принятого своим временем.

¹⁷³ Там же. С.146.

^{*} Раздел о романе В.Каверина написан Ли Хенг-Сук.

Проблема выбора, которая стоит перед повествователем, чей образ носит автобиографический характер, связана, с одной стороны, с желанием стать нужным и полезным тем, кто строит новую жизнь, кто чувствует свою личную причастность к воплощению общечеловеческой мечты, с другой – остаться при этом верным своему таланту.

Характер этой ситуации, ставшей особенно острой в конце 1920 – начале 1930-х годов, психологически точно описывает Л.Гинзбург в статье «Еще раз о старом и новом (Поколение на повороте)».

«Из одной и той же среды, – пишет Гинзбург, – шли в эмиграцию и в комсомол, третьи оставались в синкретическом состоянии – это очень существенный и распространенный тип, развившийся потом в «попутчика». Он-то и стал основным персонажем эпохи шатаний, приближений и удалений, интеллигентской эпопеи 1920–1930-х годов. Разные начала тогда еще бродили и проявлялись многозначно. Но главное среди брожения было найти точку совместимости. На совместимость работали разные социально-психологические механизмы. Основными, вероятно, были три.

Из них первый – это прирожденная традиция русской революции, та первичная ценностная ориентация, на которую наслаивалось все последующее.

Второй механизм – желание жить и действовать, со всеми его сознательными и бессознательными уловками. Тогда было много талантливости и силы, и сила хотела проявляться. Проявляться помогала замороженность атмосферой 30-х годов. Замороженность позволяла жить, даже повышала жизненный тонус, поэтому она была подлинной, искренней – у массового человека и у самых изоциренных интеллектуалов... Замороженность возрастала с интенсивностью желания работать... Встречались и незамороженные. Большею частью это были люди слабого жизненного напора, не нуждавшиеся в оправдательных понятиях для возможности действовать. Напротив того, им были нужны оправдательные понятия, чтобы отпустить себе собственную бездеятельность, – подтвердив, что действовать все равно невозможно.

Третьим из основных механизмов совместимости было чувство конца старого мира. Я говорю не о поддающихся

логике соображениях (это само собой), но о глубинном переживании конца и необратимого наступления нового, ни на что прежнее не похожего мира (недолговечный нэп спутал, но не искоренил это переживание). Он трудный (в то же время есть в нем какая-то облегченность «обнаженности», но он есть единственная непререкаемая данность, реальность, в которой нужно жить; иначе, чем жили, чем живут за ее пределами)¹⁷⁴.

Будучи приверженцем сюжетной прозы В.Каверин, серпион, «западник», единомышленник Л.Лунца, звавшего молодых писателей преодолевать бессюжетность традиционной русской литературы¹⁷⁵, эксплицирует свою рефлексию, реализуя ее в идейном столкновении двух персонажей – авторитарной личности, фанатика дела, инженера-практика Шпекторова и художника Архимедова, личности романтического склада, чудака, беспомощного в практической жизни, чья позиция осложняется изменой жены, ее самоубийством, необходимостью отказаться от сына. Победа в развернувшемся столкновении принадлежит Шпекторову. Как и в «Зависти», возникает мотив люмпенства как удела безумных романтиков, поборников духовности в век рационального действия. Но если у Олеши творческие способности его погибающего, терпящего поражение героя оказываются нереализованными, то у Каверина роль эпилога играет описание гениальной картины неизвестного художника. Его создатель растворяется в небытии, что предвещает судьбы булгаковского Мастера и Юрия Живаго, эпилог превращает идеологический роман в роман о трагической судьбе художника.

Воссозданная в романе Каверина драма художника предупреждала о растрате обществом своих духовных ценностей, о перспективе «катакомбного» существования подлинного искусства. Исход противоборства «расчета на романтику» с «романтикой расчета» предвещал губительные последствия победы Шпекторовых.

¹⁷⁴ Гинзбург Л.Я. Еще раз о старом и новом (Поколение на повороте) // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С.137–138.

¹⁷⁵ О «серапионах» см.: Фрезинский Б. Судьбы серапионов. СПб., 2003.

Позиция автора-повествователя, характерный для его состояния внутренний конфликт реализуется не только в борении двух персонажей, двух жизненных позиций, но и в изображении процесса наблюдения за этим борением, которое представлено как изображение творческого процесса, включающего в соответствии с жанровой природой романа повествование об изменении замысла, рассказ об эволюции в отношении к персонажам, идейное столкновение которых автор-повествователь намеревается сделать центром своего романа. По ходу повествования автор излагает свои творческие принципы, выражает суждения о разных типах художников, об их судьбах в новом обществе, о разных направлениях в современном искусстве.

Автор-повествователь выступает как «типовой участник исторического процесса»: утверждает и отрицает, отталкивается и примиряется.

Судьба Архимедова «корреспондирует» с судьбой автора-повествователя, который, наблюдая попытки героя осуществить свои идеалы, буквально следуя за ним, размышляя о нем, пребывает в процессе незавершившегося самоопределения.

Произведения В.Каверина, Б.Лавренева («Гравюра на дереве»), О.Мандельштама, К.Вагинова, посвященные судьбам искусства, впервые появились (полностью или частично) в конце 1920 – начале 1930-х годов в журнале «Звезда», образовав своего рода цикл произведений об искусстве и художнике. Селивановский в статье «Островитяне искусства» расценил романы как знак кризиса непролетарской литературы¹⁷⁶.

Замечательные произведения о художнике – «Похождения факира» Вс. Иванова, «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита» М.Булгакова – относятся к концу 1930-х годов.

После длительного промежутка в канун оттепели появляется уникальная с точки зрения жанровой природы «Золотая роза» (1955) Константина Паустовского. Это, по

¹⁷⁶ См.: Селивановский А. Островитяне искусства // Селивановский А. В литературных боях. М.: 1930. С.126-140.

определению Паустовского, «книга о том, как пишутся книги». В центре ее – образ автора, сознание которого объемлет мир культуры в разных его проявлениях. Авторская саморефлексия органично включает исповедь, автобиографию, размышления о художниках и разных сторонах писательской деятельности.

Встреченная доброжелательно одними, книга вызвала упреки других. Вновь прозвучали замечания об ограниченности авторской позиции сферой искусства, напомнив статью А.Селивановского об «островитянах искусства». Так замкнулась цепь, разорвать которую предстояло участникам новой художественной эпохи.

§ 4. Автобиографическая проза

К прозе о художнике примыкает **автобиографическая проза**. Она включает разные в жанровом отношении произведения о становлении творческой личности, которые близки к «роману воспитания». Среди них традиционные писательские автобиографии, начатые еще до революции и завершенные уже после Октября. К числу произведений этого типа относятся: **«История моего современника»** (1921) **В.Короленко**, автобиографическая трилогия («**Детство**», «**В людях**», «**Мои университеты**», 1913–1923) **М.Горького**, которая стала стимулом для создания целого ряда эпигонских автобиографий писателей из демократической среды.

Особый интерес представляют автобиографические произведения, близкие «неклассической» прозе. Среди них **автобиография как воссоздание универсума субъективного сознания**. В ряде вершинных явлений русской прозы XX века, вышедших как в России, так и в зарубежье, обращение к истории собственной жизни становится структурной основой повествования, воссоздающего единство воспринимающего сознания, сосредоточившего в себе Универсум национального и личного бытия, в котором сосуществуют разные временные потоки, а конкретное и сиюминутное превращается в сакральное и вневременное. Таковы **«Кашеева цепь»** (1922–1928) **М.Пришвина**, **«Жизнь Арсеньева»** **И.Бунина** (1928–1933), **«Лето Господне»** **И.Шмелева** (1933–1943), автобиографическая трилогия (1934–1954) **Б.Зайцева**.

При всем тематическом, проблемном, стилевом различии упомянутых автобиографических произведений к

ним могут быть отнесены суждения В.Вейдле о «Жизни Арсеньева»: это «не жизнь, а созерцание жизни, не молодость Бунина-Арсеньева, а созерцание и переживание этой молодости *вневременным* авторским я не как прошлого только, но и как настоящего, как совокупности памятных мгновений, за которыми кроется темный, несказанный и, однако, неподвижно присутствующий в них смысл. Эта двойная субъективность (свой, а не общий для всех, мир, и с ударением не на нем самом, а на том, как он увиден) приближает книгу, при всем различии опыта, письма и чувства жизни, к «Поискам потерянного времени»»¹⁷⁷.

Автобиография как поиск своей родословной в искусстве. К автобиографии такого рода можно отнести «Шум времени» О.Мандельштама и «Охранную грамоту» Б.Пастернака.

«Шум времени» (1925) **О.Мандельштама** в известной мере сохраняет хронологическую основу автобиографического повествования (о детстве, о Петербурге, о еврейской семье, о Тенишевском училище, о ранних народнических, марксистских увлечениях, но состоит из отдельных очерков, автономных воспоминаний о концертах, происшествиях, людях, что делает книгу похожей, по словам В.Вейдле, «на рассыпавшееся ожерелье – но из жемчужин одной воды», поток которой омывают два мира – «хаос иудейский» и петербургская Россия – в момент их соприкосновения в душе поэта, когда он получает прививку русской культуры.

В «**Охранной грамоте**» (1928–1931) **Б.Пастернак** рассказал о формировании творческой личности в лоне культуры, поставив в центр повествования фигуры М.Рильке и Вл.Маяковского и предложив рассматривать культуру как одно из важнейших обстоятельств биографии художника.

В первой части дается эскиз первых страниц биографии: учеба в Московском университете, разрыв с музыкой, первые занятия литературой, первые сведения о Марбургской школе.

Основой второй части становится марбургский период, история неразделенной любви и отказ принять предложение известного философа Когена продолжить философскую

¹⁷⁷ Вейдле В.В. На смерть Бунина // Опыты. III. Париж. 1954. С. 85.

карьеру – момент, ведущий ко «второму рождению», обретению себя как поэта. В третьей части важное место занимает фигура Маяковского и его смерть, перекликающаяся со смертью Рильке, которому посвящена книга.

В определении жанровой природы книги сам поэт колебался. Он называл ее то «полуфилософской биографического содержания вещью», то произведением «полуавтобиографического характера, посвященным вопросам искусства и встречам поэта... с крупными деятелями литературы и искусства», то характеризовал «Охранную грамоту» как «автобиографические отрывки» о том, как складывались его представления об искусстве и в чем они коренятся. Однако одно определение – «род автобиографической феноменологии», пожалуй, наиболее адекватно отражает содержание и структуру книги. Если понимать под феноменологией учение о путях развития человеческого сознания, то можно сказать, что «Охранная грамота» сочетает в себе повествование о саморазвитии духа, находящегося в поле воздействия культуры, традиции и в процессе противодействия чуждым культуре тенденциям. Вместе с тем это литературно-эстетический «трактат» о поисках своей родословной в искусстве.

Искусство в этом контексте выступает как «охранная грамота». Термин «охранная грамота» появился в годы гражданской войны и означал юридический документ, гарантирующий от лица государства безопасность лицу или имуществу. У Пастернака этот термин становится символом искусства как такового.

Романизованная биография приносит в 1930-е годы неожиданную удачу Вс.Иванову, до того известному главным образом как автор «Партизанских повестей» и пьесы «Бронепоезд 14-69».

Всеволод Вячеславович Иванов (1895–1963) родился в поселке Лебяжье Семипалатинской губернии, в семье учителя. Юность Иванова прошла в Западной Сибири; он не закончил школьное обучение, рано был вынужден зарабатывать себе на жизнь, освоил различные профессии (рабочий-наборщик в типографии, матрос, цирковой клоун). Сначала он был на стороне белых, затем – на стороне

красных. В 1921 году переехал в Петроград, вошел в содружество «Серационовы братья». Первый и самый значительный из послереволюционных литературных журналов – «Красная новь» – открывался в 1921 году повестью Вс.Иванова «Партизаны». В этом же журнале в 1922 была напечатана наиболее известная партизанская повесть Вс.Иванова «Бронепоезд 14-69». Вс.Иванов считался едва ли не самым одаренным из «Серационовых братьев». Его первые повести и рассказы были написаны типичным для начала 20-х годов орнаментальным стилем. Вс.Иванов часто перерабатывал свои произведения. В 1927 году при драматургической переработке повести «Бронепоезд 14-69» им была сильно подчеркнута роль партии. Повествовательный вариант «Бронепоезда» в дальнейшем был так существенно переработан, что мало чем напоминал первенца советской литературы.

Творчество Вс.Иванова являет собой пример не всегда объяснимой на языке логики способности творческой личности к раздвоению. Практически одновременно Вс.Иванов пишет в нейтральном, безличном стиле роман «Пархоменко», который перерабатывает в течение 20 лет, все более лишая его индивидуальности, «переписывает» «Бронепоезд 14-69» и в то же время создает роман «Ужгинский Кремль» (1931–1933) и «Похождения факира» (1934–1935), в которых уходит от нудного бытовизма, сплетает реальное и фантастическое, пользуется оружием иронии, гиперболы, гротеска.

Замысел «**Похождений факира**» (1934–1935) возник в конце 1932 года. В «Истории моих книг», рассказывая о своем пребывании в Сорренто у М.Горького, Вс.Иванов пишет: «В те дни я обдумывал книгу, которая позже приняла название «Похождения факира». Я вспоминал юность, казахские степи, приуральские леса, сибирские городки, жизнь грубую, тяжелую, но в то же время отличающуюся сложностью и запутанностью драматических положений, из которых хотелось вырваться хоть к черту на рога. Хотелось свободы. А так как политическая свобода была мне, юноше, совершенно неясна и не встречалось человека, который указал бы мне пути к ней, то я жаждал и искал свободы духовной. Так натолкнулся я на Индию, на индийских факиров, которые, как думалось

юноше, обладают неслыханной духовной свободой и волей. Вот я и устремился в Индию, вот и захотел быть факиром»¹⁷⁸.

Критика восприняла первую часть романа как автобиографию в духе трилогии М.Горького – как повествование о юности выходца из народных низов, как рассказ о трудном пути в культуру и не придавала значения странностям персонажей, анекдотичности ситуаций, ироническому тону повествования. От следующих двух частей критика ждала правдивой обрисовки жизни купцов, мещан и других сословий уездной России и потому увидела в гротесковой условности произведения уступку формализму. «Похождения факира» стали одним из объектов критики во время дискуссии о формализме. Роман не был принят Горьким.

23 марта 1936 года на совещании, посвященном критике формализма, Вс.Иванов выразил свое согласие с критикой. Но много раз он хотел понять, почему Горький отверг его эксперименты. В конце концов он пришел к мысли, что Горький увидел во второй и третьей частях эстетические тенденции, которые были ему просто чужды.

Вс.Иванов записал в своем дневнике в 1943 году: Горький «...ждал от меня того реализма, которым сам был наполнен до последнего волоска. Но мой «реализм» был совсем другой, и это его не то чтобы злило, а приводило в недоумение, и он всячески направлял меня в русло своего реализма. Я понимал, что в этом русле мне удобнее и тише (было бы) плыть, я и пытался даже... Но, к сожалению, мой корабль был слишком грузен или слишком мелок, короче говоря, я до сих пор все еще другой...»¹⁷⁹

«Похождения факира» – оригинальное с точки зрения жанра произведение. Исследователи называют его «ивановским» романом, сближают его с книгами Платонова и булгаковским «Мастером». В основе жанровой структуры «Похождений» лежит роман воспитания, автобиографическая основа которого, подчеркнутая тем, что главный персонаж

¹⁷⁸ Иванов Вс. История моих книг // Иванов Вс. Собр.соч.: В 8 т. М.: 1971. Т.1.

¹⁷⁹ Иванов Вс. Переписка с Горьким. Из дневников и записных книжек. М.: Советский писатель, 1969. С. 384.

носит имя автора, нарочито остранивается, чему способствуют ирония и пародирование сервантесовского сюжета.

В первой, исповедальной, части рассказывается о рождении самой идеи странствия в поисках духовной Индии. В начале второй происходит встреча факира, наборщика Иванова, с его спутниками – Филиппинским, Ковалевым и Захаровым, а позднее – с мастером Иоанном. В основе повествования лежит смена эпизодов, вставных новелл, авторских отступлений. В усложненной композиции «Похождений» сам Иванов видел способ полемики с мнимой «простотой» стиля, за которой стояли, по его мнению, излишняя рациональность, упрощенное представление о жизни.

Описание путешествия ориентировано также на несколько других жанровых моделей. Среди них главенствует пародия на роман Сервантеса. Протагонист соотнесен с рыцарем Печального Образа, который украшает мир своими фантазиями и испытывает череду разочарований, связанных с попытками бегства от действительности в страну воображения. Согласно избранной жанровой модели фантазиям героя должна противостоять истинная реальность. Но вторгающийся в повествование авантюрный сюжет становится способом переосмысления центральной ситуации «Дон Кихота». Дух авантюры, игры, погони за успехом, внесенные в роман ориентированностью на традицию плутовского романа и самой ситуацией предреволюционной Сибири, переживавшей эпоху первоначального накопления, служит не тому, чтобы противопоставить полету фантазии реальность, а тому, чтобы обнаружить фантастичность, алогизм, неуправляемость самой действительности, символом которой становится цирк. Столкновение с жизнью опровергает фантазии факира, но она сама по себе оказывается пестрой, сложной, абсурдной и не менее фантастичной, чем тот мир, что порожден воображением искателя духовной Индии. Как говорит плут Захаров, «Россия, милый Всеволод, есть, в сущности говоря, сплошной фокус».

Авторские обращения к читателю, реплики в адрес критики, размышления о способах повествования ориентированы на ассоциации с произведениями Стерна. Их цель в том, чтобы подчеркнуть условность произведения, что

превращает автобиографический роман о формировании личности художника в роман о романе, иронической аннотацией к которому служит его титульный лист:

«ПОДРОБНАЯ ИСТОРИЯ

замечательных походов, ошибок,
столкновений, дум,
изобретений знаменитого факира и дервиша
БЕН-АЛИ-БЕЯ,

правдиво описанных им самим в пяти
частях со включением очерков:

о его «Соломенной собаке»; о поисках Волшебной библиотеки и восхитительной Индии; о его странствиях по Сибири и Уралу, о фауне и флоре виденных им местностей; о встречах и беседах с офицерами и солдатами времен империалистической войны; о Красной гвардии; об изучении им ремесел; о сочиненных им драмах; о стихах, написанных по разным поводам; о сборе им полезных сведений, общих и частных, во всех отраслях хозяйства, как-то: земледелии, огородничестве, садоводстве, лесоводстве, скотоводстве, птицеводстве, звериной, птичьей и рыбной ловле, в поваренном и кондитерском искусстве, в лечении обыкновенных болезней домашними средствами, во всем, что входит в круг хозяйственных занятий и может споспешествовать приумножению достатка; с присовокуплением, где нужно, изъяснений из естествоведения, физики, химии, страстей и увеселений, производимых цифрами, картами, зверьми, а также пословиц, анекдотов, суеверий, например: «Судьба треножника Пифии, жрицы оракула дельфийского, сопровождаемая краткой мифологией и каталогом листков персидской сивиллы Самбетты» и т.д. и т.п.

Ради возможности переиздания дорогого сердцу произведения во Втором собрании сочинений Вс. Иванов отрекся от своей удачи и создал новую версию замечательного

романа, который был «уничтожен» критикой второй половины 1930-х годов. В новой редакции «Похождений факира», получившей название «**Мы идем в Индию**» (1960), мало что остается от первоисточника: на смену иронии и самоиронии приходит безличный повествовательный стиль; свобода, с которой вводились парадоксальные новеллы, анекдоты, рассуждения, сменяется рационалистической мотивированностью повествовательных поворотов. Так волей (неволей?) автора оказывается перечеркнута его былая попытка противостоять смене литературного стиля, переходу к безличному стилю 1930–1950-х годов.

Автобиографическая проза, уйдя с авансцены в конце 1930-х годов, обретает новую жизнь в конце периода. В 1945 году **Константин Георгиевич Паустовский** (1892–1968) приступает к работе над книгой воспоминаний, которую считал главной в своем творчестве. Работа тормозилась атмосферой, создавшейся в стране после выхода партийных постановлений 1946 и 1948 годов. В эти годы писателю, который опозитизировал своих современников – людей 1930-х годов, посвятивших себя преобразованию жизни, менявших лицо пустыни, осушавших малярийные болота, умевших мечтать и осуществлять свои мечты («**Кара-Бугаз**», 1932, «**Колхида**», 1933), была поставлена в укор его любовь к А.Грину и родственная Грину приверженность миру романтического сознания, высоких духовных помыслов. Перед писателем закрылись двери издательств. Тем не менее в 1946 году Паустовский завершает работу над автобиографическим романом «**Далекие годы**» (1946), в 1955 – над «**Беспокойной юностью**». Обе книги выходят под общим названием «**Повесть о жизни**» (1955). Далее последовали: «**Начало неведомого века**» (1957), «**Время больших ожиданий**» (1959), «**Бросок на юг**» (1960), «**Книга скитаний**» (1963). Отказавшись от вымышленного сюжета как генерального принципа введения автобиографического материала, характерного для его первого романа «**Романтики**» (1916–1935), Паустовский создает субъективированное повествование

из цепи новелл¹⁸⁰, центром которых является воспринимающее «я» писателя, хранящее, как и в романах типа «Жизни Арсеньева», бесконечно длящееся единое универсальное время, противостоящее миру абсурда (остающемуся «за кадром»), воздающее славу красоте жизни и духовному миру человека.

Особое место автобиографической прозы в жанровой системе эпохи – примета историко-культурной ситуации XX века с характерным для нее выдвижением на первый план писателя как личности, превращением Художника и его судьбы в важнейший факт жизни, автобиографизма – в значимый аспект художественности.

§ 5. Мемуарная проза

Кроме автобиографической прозы, значительное место в литературе этого периода принадлежит мемуарной прозе. Кульминация ее активности приходится на 1930 – начало 1950-х годов. Массовый поток мемуаров включает воспоминания участников гражданской и Отечественной войн, но наиболее значительные явления мемуарного жанра связаны со сферой культуры. Завершает этот ряд и открывает новую эстетическую эпоху книга **И.Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь»** (1960-1965, первое полное издание – 1990).

Установка на забвение-поругание культуры прошлого становится одной из тенденций литературной политики 1920–середины 1950-х годов. В первую очередь этому забвению-поруганию предается ближайший по времени культурный пласт – культура Серебряного века, эпоха русского культурного Ренессанса. Помимо решения общей задачи – самоутверждения официальной послеоктябрьской литературы и культуры путем снижения «планки» за счет «уничтожения» классических образцов, мешавших апологии посредственности, – сводились счёты с виднейшими представителями Серебряного века: З.Гиппиус, Д.Мережковским, Н.Бердяевым, оказавшимися в эмиграции и не выказывавшими желания сотрудничать с новой властью.

¹⁸⁰ Характерно, что И.Бунин принял главу «Корчма на Брагинке» («Далекие годы») за самостоятельную новеллу и в письме к Паустовскому назвал ее одним из лучших рассказов русской литературы (Паустовский К. Повесть о жизни. В 2 т. Т.1. М.: Советский писатель, 1992. С. 556).

В момент, когда официальная культурная политика демонстрирует отказ от диалога культур, когда Серебряный век превращается в русскую Атлантиду, наблюдается особое оживление мемуарной прозы. Деятели ушедшей эпохи, ощутившие свое "выпадение из времени", предпринимают попытку восстановить распавшуюся связь времен, поведать о своей вдруг канувшей в историческое небытие эпохе. Начатый еще прощанием с Блоком поток мемуаров к концу 1920-х годов расширяется, ощутимо сближаясь как с автобиографической прозой, так и с прозой о художнике стремлением выдвинуть на первый план развертывающуюся по закону ассоциаций и лейтмотивов рефлексию повествователя, переживающего прошлое как настоящее.

Мемуарная проза создавалась по обе стороны границы. Среди наиболее значительных мемуаров **«Воспоминание об А.А.Блоке»** (1922-1923) и мемуарная трилогия (1930–1934) **А.Белого, "Живые лица"** (1925) **З.Гиппиус, "Петербургские зимы"** (1928) **Г.Иванова, "Встречи"** (1929) **В.Пяста, "Годы странствий"** (1930) **Г.Чулкова, "Полутораглазый стрелец"** (1933) **Б.Лившица. "Некрополь"** **Вл. Ходасевича** замыкал в 1939 году этот ряд и как бы итожил свидетельские показания деятелей культуры Серебряного века.

Одно из наиболее известных произведений о художнике и художниках в жанре мемуаров – трилогия **Андрея Белого: «На рубеже двух столетий. Воспоминания»** (1930), **«Начало века. Воспоминания»** (1933), **«Между двух революций. Воспоминания»** (1934). Третий том трилогии вышел в свет уже после смерти автора и не был им завершен.

Многие исследователи считают, что мемуарная трилогия – лучшее, что было написано Белым после «Петербурга». В книге представлено более 30 лет исторической, культурной, бытовой жизни России. Аннотированный указатель свидетельствует, что в трилогию введено около трех тысяч персонажей, что не мешает главенствующему положению в ней самого автора и Александра Блока¹⁸¹. Но смысл книги не только в широте

¹⁸¹ В статье «Начало века» (1934), посвященной второй книге мемуарной трилогии А.Белого, **Вл. Ходасевич** упрекал автора в соскальзывании из

охвата материала, не только в ее информативности. Л. Долгополов справедливо замечает, что «как по складу своей натуры, так и по характеру литературной одаренности Белый менее всего был приспособлен к созданию воспоминаний в собственном смысле слова. Его погруженность в личные переживания, гипертрофированное восприятие собственного «я» оказывались тут непреодолимой преградой. Мемуары Белого одновременно и воспоминания с элементами подлинной и глубокой достоверности, и роман эпохи, и откровенная попытка реабилитировать себя, исходя из условий и обстоятельств нового, совершенно иного исторического времени»¹⁸².

В первую книгу («На рубеже двух столетий») А. Белый вводит мировоззренческий диалог «детей» и «отцов». Дети заявляют о себе бунтом против «отцов» с их позитивизмом и механистическим мировоззрением. Белый делает читателей свидетелями переполоха, который вызвали у старшего поколения Москвы и Петербурга первые знаки духовного обновления в культурной атмосфере. Позиция отца Белого, профессора Бугаева, служит тому примером: «с пожимом плечами он читает Чехова, не принимает Горького, не понимает Фета, подчеркивает болезненность в Достоевском, негодует на дух отчаяния в Ибсене, хохочет над Метерлинком...».

В рефлектирующем сознании повествователя, вынужденного самоопределяться по отношению к современности, бунт «детей» против «отцов» предстает в двоящемся отражении: и как утверждение заслуженного «детьми» права на место в изменившемся мире и вместе с тем

истории символизма в автобиографию. «Вряд ли упрек справедлив, – комментирует С.Г. Бочаров, – потому что вряд ли Белый подходил на роль историка – не только субъективно – по-своему положению одного из центральных персонажей эпохи, которой историю надо было писать. Это самому Ходасевичу вследствие его исключительной... биографически-творческой неукорененности и неангажированности было доступно то совмещение труднсовместимых позиций интимной связанности и критической дистанцированности, соучастника и историка, какого напрасно было ему ожидать от Андрея Белого» (Бочаров С. «Памятник» Ходасевича // Владислав Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. М.: 1996. С.53–54.

¹⁸² Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: 1988. С. 395.

как осознание трагической повторяемости ситуации, обрекающей вчерашних провозвестников новой эпохи, ныне ставших «отцами», на отторжение и неприкаянность.

Авторефлексия многое дает для понимания беловского сознания, его фиксированности на определенном круге проблем, выраженных с помощью устойчивых психологических и сюжетных ходов. Такова семейная драма Бугаевых, ставшая предметом рефлексии в первом томе трилогии. Как это показал ее первый интерпретатор Вл. Ходасевич, драма дает ключ к метасюжету творчества Белого, в котором «проигрываются» варианты одного и того же «действия», совершающегося в сознании персонажа и оказывающегося инвариантом ситуаций «Петербурга», «Котика Летаева», «Преступления Николая Летаева», «Крещеного китайца», «Московского чудака»¹⁸³.

«Начало века» охватывает 1901–1906 годы. Последняя книга – «Между двух революций» – не окончена, повествование доведено до марта 1912 года, т.е. до отъезда Андрея Белого и Аси Тургеневой за границу после завершения писателем романа «Петербург». В двух последних томах особое место принадлежит Блоку. Собственно, мемуары и начинались с воспоминаний о Блоке. Смерть Блока побудила Белого заново осмыслить историю их почти двадцатилетнего общения, которое отразило в себе основные стадии эволюции русского символизма. Расширенный вариант воспоминаний явился основой первой (берлинской) редакции книги «На рубеже», ставшей в московском варианте – второй частью мемуарной трилогии. Если в воспоминаниях о Блоке центром повествования была фигура Блока и тема любви-соперничества, а облик Блока романтизирован, то в мемуарной трилогии Белый, заявив, что прежние воспоминания «были продиктованы горем утраты близкого человека», когда он ради того, «чтобы возоблистал Блок», был вынужден «на себя натянуть колпак», в новой «редакции» снижает образ Блока, отодвигает его на второй план. Тем не менее показательны, что последние страницы недописанного третьего тома

¹⁸³ См.: Ходасевич Вл. Андрей Белый // Русская литература. 1989, № 1. С. 119-120.

завершаются воспоминанием о том, как в момент полного безденежья, мешавшего Белому работать над «Петербургом», он получил переводом 500 рублей, а вслед за ними – прекрасное, нежное, деликатное письмо Блока; тот писал, что слышал о его бедственном положении и умоляет принять от него эти деньги и спокойно работать над продолжением «Петербурга», так как сам он только что получил от покойного отца наследство и на несколько лет вполне обеспечен. Подобное возвращение Блока на страницы трилогии превращает образ Блока, по образному выражению Н.Конрада, во «вторую линию двухголосой фуги»¹⁸⁴.

В композиции трилогии важную роль играет «петербургская драма» – история отношений Андрея Белого, Любви Дмитриевны Блок и Блока, позволяющая представить сложные характеры действующих лиц, своеобразный символистский быт. Драма введена в контекст литературной, философской жизни, с которой переплеталась и на которую в свою очередь влияла. История этой любви, по свидетельству Вл. Ходасевича, сыграла важную роль в литературных отношениях той эпохи, в судьбе многих лиц, непосредственно в ней даже не замешанных, и в конечном счете – во всей истории символизма¹⁸⁵.

На мемуарной трилогии Белого лежит трагическая печать того времени, когда она создавалась. Само обращение

¹⁸⁴ См.: Долгополов Л. Указ. соч. С. 401.

¹⁸⁵ «...По соображении всех данных, история романа представляется мне в таком виде. По-видимому, братские чувства, первоначально предложенные Белым, были приняты дамою благосклонно. Когда же Белый, по обыкновению, от братских чувств перешел к чувствам иного оттенка, задача его весьма затруднилась. Быть может, она оказалась бы вовсе неразрешимой, если бы не его ослепительное обаяние, которому, кажется, нельзя было не поддаться. Но в тот самый момент, когда его любовные домогательства были близки к тому, чтобы увенчаться успехом, неизбывная двойственность Белого, как всегда, прорвалась наружу. Он имел безумие уверить себя самого, что его неверно и «дурно» поняли, – и то же самое объявил даме, которая, вероятно, немало выстрадала пред тем, как ответить ему согласием. Следствие беловского отступления нетрудно себе представить. Гнев и презрение овладели той, кого он любил. Что же Белый? Можно сказать с уверенностью, что с этого-то момента он и полюбил по-настоящему, всем существом и, по моему глубокому убеждению, – навсегда» (Ходасевич Владислав. Собр. соч.: В 4 т. Т.4. С. 48-49).

Андрея Белого к ситуации Серебряного века было продиктовано стремлением вырвать прошлое из забвения, доказать, что плоды творческого подъема начала века должны войти в состав отечественной культуры. Но ради возможности пробиться сквозь цензурные рогатки Белый резко сместил акценты: отрицал свои мистические искания, «подтягивал» символизм к большевизму, сознательно преуменьшал влияние на него и на Блока Вл. Соловьева и западных философов конца XIX – начала XX века; подчеркивал энтузиазм, с которым принял революцию.

Андрей Белый вернулся на родину в октябре 1923 года. За год до его возвращения в "Правде" появилась статья Л.Д.Троцкого о его творчестве, где писателю был вынесен приговор: "Белый – покойник, и ни в каком духе он не воскреснет"¹⁸⁶. "Я вернулся в свою "могилу" <...> в "могилу", в которую меня уложил Троцкий, за ним последователи Троцкого, за ними все критики и все "истинно живые" писатели", – вспоминал А.Белый. В 1928 году он написал большой автобиографический очерк, в котором отстаивал свою концепцию символизма как синтетического философско-эстетического метода познания и творчества, анализировал собственную духовную эволюцию, со всей страстью вновь и вновь растолковывал свое идейное кредо в надежде быть правильно понятым. Очерку Белый дал гордое и демонстративное по той поре заглавие: "Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития"¹⁸⁷.

Но Белый хотел вступить в диалог со своим временем. Ответом ему было предисловие ко второму тому трилогии, написанное другим лидером большевизма – Л.Каменевым, который объявил, что Белый "проблуждал" на самых затхлых задворках истории, культуры и литературы" и ничего не понял в воссоздаваемой им эпохе¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Троцкий Л.Д. Литература и революция. М.: 1923. С. 40.

¹⁸⁷ Белый Андрей. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 483.

¹⁸⁸ Белый Андрей. Начало века. М.; Л., 1933. С. III, XIII-XIV.

В тот же момент с другого «берега» прозвучали слова признания в адрес Беловской трилогии: "...книга Белого оказывается воспоминаниями о том, как люди, далеко друг другу неравноценные умом, дарованиями, нравственными качествами, разделяемые к тому же возрастом, положением, первоначальными основами мировоззрений, делали общую, весьма замечательную, воистину провиденциальную работу..."¹⁸⁹

Движимый, как и Андрей Белый, чувством завершения художественной эпохи, к которой они оба были причастны, поэт и критик русского зарубежья **Вл.Ходасевич** (1886–1939) накануне своей смерти выпускает «**Некрополь**» (1939), куда включает девять написанных им раньше очерков, создав «новую целостность, произведение со своим смысловым пространством и художественным единством»¹⁹⁰. Эта новая целостность, как замечает С.Бочаров, «образовалась отбором и расположением очерков в композиции книги, но главное – силой заглавия, которое автор ей дал, силой идеи заглавия, объединяющей знаком «некрополя». Поставив отдельные части под этот знак и связав их идеей некрополя, автор создал мир книги»¹⁹¹.

Вл.Ходасевич внимательно следил за выходом воспоминаний современников: отозвался на «Живые лица» З.Гиппиус, на воспоминания Пяста, рецензировал каждый из томов трилогии Белого. Его «Некрополь» был своего рода диалогом с Андреем Белым, которого он упрекал в том, что тот не смог дистанцироваться от пережитого, не взял на себя роль историка символизма. Эту роль Ходасевич попытался сыграть сам, став при этом не только историком, но и художником, передавшим атмосферу символистской эпохи. Богатство выразительных деталей, приобретающих символический смысл (пьяные танцы Андрея Белого в берлинских кафе), архитектурная выстроенность книги, в которой В.Вейдле находил все три единства, обязательных для классической

¹⁸⁹ Ходасевич Вл. Начало века // Возрождение. 1938. 18 ноября. Он же. Статьи. Записная книжка // Новый мир. 1990. № 3. С. 174-175.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Бочаров С. Г. Ходасевич // Литература русского зарубежья. 1920-1940. М.: Наследие: Наука, 1993. С. 214.

трагедии ¹⁹², придают книге особую художественность. Появление рецензий Вл.Ходасевича на мемуарную трилогию Белого, его статья о Белом, вошедшая в "Некрополь", сам "Некрополь" как книга о символистской эпохе, диалог писателя-эмигранта с автором мемуарной трилогии, вышедшей в "метрополии", могут служить знаком того, что и в тоталитарную эпоху искусство было способно преодолевать границы.

В конце 1920-х годов **Бенедикт Константинович Лившиц** (1886-1938) – поэт, переводчик, очевидец зарождения русского футуризма – приступил к работе над книгой воспоминаний «**Полутораглазый стрелец**» (1933). Толчком к созданию книги явились «Фрагменты из воспоминаний футуриста» Д.Бурлюка, написанные им в 1927–1929 годах в Нью-Йорке и присланные для публикации в СССР.

«Полутораглазый стрелец» – один из самых авторитетных источников по истории русского художественного авангарда. В книге описан момент зарождения и начальный этап футуристического движения (1911 – 1914). В мемуарах рассказывается о встрече Лившица, студента-юриста Киевского университета, с поэтом и живописцем Д.Бурлюком, о родовом гнезде Бурлюков – Чернянке на Днепре, о рождении литературной группы «Гилея». Лившиц стремится проникнуть в психологию участников движения, в их побудительные мотивы, цели, рассказывает о составлении поэтических сборников, вечерах, турне, дискуссиях, выставках авангардистской живописи («Бубнового валета» и «Ослиного хвоста»). В книге воссозданы портреты Бурлюков, Хлебникова, Маяковского, Гуро, Северянина, Ларионовой, Гончаровой и др. Новое русское искусство видится Лившицу в виде всадника – полутораглазого стрельца: «...навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, диллювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин,

¹⁹² См. там же. С. 216.

обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад – полутораглазый стрелец!»¹⁹³

Книга Лившица, представляющая не только историю футуризма, но и рефлексию автора – участника и свидетеля движения, – проникнута чувством выпадения из времени, о чем он писал после смерти Андрея Белого М.Зенкевичу: «Оборвалась эпоха, с которой мы были – хотим ли мы это признать или нет, безразлично, – тесно связаны. Обнажилась пропасть, куда ступить настает уже наш черед... Дело не в самом факте смерти, а в чудовищном одиночестве поколения, к которому мы с вами принадлежим и которое крепче связано с предшествующим поколением, нежели со своей сменой...».

В 1930-е годы появляются книги, посвященные началу 1920-х годов, петроградскому периоду в истории послереволюционной литературы. Это **романизированные мемуары** О. Форш «Сумасшедший Корабль» (1931) и воспоминания К.Федина «Горький среди нас. Картины литературной жизни» (1-я ч. – 1943, 2-я ч. – 1944).

Произведение **Ольги Дмитриевны Форш** (1873–1961), посвященное эпохе, когда решался вопрос о праве искусства на существование, написано после расправ 1929 года и накануне писательской «коллективизации», в момент новой катастрофы, переживаемой людьми культуры.

После публикации в «Звезде» (1930) и отдельного издания в 1931 году роман не переиздавался десятилетиями, хотя, кажется, и не был запрещен: почти все писавшие о литературной жизни Петрограда ссылались на него.

В конце жизни Форш обратилась за советом и поддержкой по поводу переиздания к Н.Тихонову, секретарю Союза писателей. Тихонов выразил восхищение книгой, отметил точность воспроизведения эпохи: «Мне, ее живому участнику, – писал он О.Форш, – можно только удивляться неожиданной чудесной возможности снова почувствовать себя на корабле, несущемся по темным волнам неизвестных просторов... Ваши страницы эти не поддаются воздействию времени. Они точны самой строгой точностью –

¹⁹³ Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л.: 1933. С. 97.

художественного припечатывания действительно бывшего»¹⁹⁴. Казалось бы, за таким отзывом могла последовать рекомендация для переиздания. Но далее в письме выражалась боязнь, что образ Микулы (Клюева) вызовет «крик и шум», а читатель будет то и дело спотыкаться о «нарочито сложную композицию»¹⁹⁵. Тихонов делал в итоге вывод, что лучше включить роман в полное собрание сочинений, где были бы даны все разъясняющие комментарии. В итоге книга была переиздана лишь в 1988 году и для большинства читателей стала литературной новинкой.

Место действия, персонажи «Сумасшедшего Корабля» связаны с существовавшим в 1919–1923 годах в Петрограде Домом Искусств, который современники называли ДИСКом. Реквизировав особняк на углу Невского и набережной реки Мойки у эмигрировавшего за границу купца Елисеева, советская власть передала его служителям искусства.

К. Чуковский рассказывает в своей книге воспоминаний («Современники») о 19 ноября 1919 года – дне открытия Дома Искусств – и описывает «Дворец Елисеева», точнее его квартиру, размещенную в трех этажах, куда переехали писатели. «В ней было несколько гостиных, несколько дубовых столовых и несколько комфортабельных спален, была белоснежная зала, вся в зеркалах и лепных украшениях; была баня с роскошным предбанником; была буфетная; была кафельная великолепная кухня, словно специально созданная для многолюдных писательских сборищ. Были комнатухи для прислуги и всякие другие помещения, в которых и расселились писатели: Александр Грин, Ольга Форш, Осип Мандельштам, Аким Волынский, Екатерина Леткова, Николай Гумилев, Владислав Ходасевич, Владимир Пяст, Виктор Шкловский, Мариэтта Шагинян, Всеволод Рождественский... И не только писатели: скульптор С. Ухтомский (хранитель Русского музея), скульптор Щекотихина, художник В. А. Милашевский, сестра художника Врубеля и др. Здесь же водворились... Лева Лунц, Слонимский и несколько позже – Зоценко»¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Ольга Форш в воспоминаниях современников. М.: 1976. С.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Чуковский К. Современники: портреты и этюды. М.: 1967. С.451.

В голодные годы ДИСК помог выжить многим деятелям культуры. Но ДИСК был задуман не только как писательская коммуна, «общежитие», обитель спасения, но и как Дом, объединяющий работников Искусства, с тем, чтобы пропагандировать Искусство, издавать книги, организовывать вечера, концерты, выставки и т.д. В ДИСКе М.Горький читал воспоминания о Льве Толстом; в переполненном зале жена Блока – поэму «Двенадцать», а сам поэт – свои стихотворения. 20 сентября 1920 года в ДИСКе принимали знаменитого английского писателя-фантаста Г.Уэллса; в ноябре со стихами выступал О.Мандельштам; 4 декабря – Вл.Маяковский обнародовал еще не опубликованную поэму «150 000 000»; 8 декабря А.Грин прочел только что написанные «Алые паруса».

Помещением Дома Искусств пользовались и другие объединения петроградской интеллигенции. Ряд вечеров и диспутов в нем устраивала «Вольная философская ассоциация» (Вольфила), куда входили среди прочих Р.Иванов-Разумник, Н.Анциферов, Г.Шпет, О.Форш и многие другие. С Вольфилой поддерживали контакты москвичи С.Булгаков, С.Франк, Н.Бердяев.

В Доме Искусств издавался свой журнал. Его создателями были М.Горький, Евг.Замятин, К.Чуковский, Р.Радлов, М.Добужинский. В первом номере журнала была напечатана, например, знаменитая статья Евг.Замятина «Я боюсь». Предполагался выпуск нескольких номеров, но издание было прекращено.

В Доме Искусств сложился необычный уклад жизни, соединявший и высокие духовные интересы, и каждодневные бытовые заботы. Как вспоминал впоследствии Вл.Ходасевич, «...жизнь была очень достойная, внутренне благодородная, главное же – как я уже говорил – проникнутая подлинным духом творчества и труда. Потому-то и стекались к нему люди со всего Петербурга – подышать его чистым воздухом и просто уютом, которого лишены были многие. По вечерам зажигались многочисленные огни в его окнах – некоторые видны были с

самой Фонтанки, – и весь он казался кораблем, идущим сквозь мрак, метель и ненастье»¹⁹⁷.

О.Форш обращается к изображению обитателей Дома Искусств, вместе с которыми она делила кров в первые пореволюционные годы, вводит имевшие место события (арест Гумилева, чтение Горьким воспоминаний о Толстом, похороны Блока, вечер памяти Есенина). Но воссоздание реальных лиц и событий не превращается в хроникально-документальное повествование, в простой снимок эпохи или в автобиографический роман. Повествование тяготеет к структуре воспоминания–размышления о судьбах искусства, моделирует способность памяти «взрывать пограничные столбы времени» и «...протекать мысленно в настоящем, прошедшем и будущем, связывая события лишь одной переключкой персонажей и субъективной адекватностью ощущений. Ну, словом, по капризу совершать перенос «вечного возвращения» в простецкие дни недели». Так, писательница обосновывает принципы художественного обобщения, характерные для «неклассической» прозы.

Узнаваемое время, узнаваемые персонажи, реальный город Петроград переходят из реального в символический план. Созданию второго плана способствует «зашифровка» прототипов, что противоречит предполагаемой документальной основе текста, который включает подлинные объявления, широко известные ситуации, реальных лиц. «Прежде чем перейти к повествованию, – предупреждает Форш, – торопимся сделать оговорку: пусть читатель не ищет здесь личностей: личностей нет. Обладая достаточным воображением, автор бесчинствует с персонажами по рецепту гоголевской «невесты», дополняя одних другими, либо черты, чуть намеченные в подлиннике, вытягивает, ну, просто, в гротеск, либо рождает целиком новых граждан. Отсюда ясно, что всякое подведение фамилий или накопление обид будет, сказать прямо... – просто ложь». Подобная «шифровка» служит увеличению смыслового объема образов.

¹⁹⁷ Ходасевич Вл. Некрополь. С. 412.// Ходасевич Владислав. Собр. соч.: В 4 т. Т 4. М.: Согласие, 1997.

Символизации конкретной картины способствует также лежащее в основе повествования и его структуры развертывание метафоры, появляющейся уже на первых страницах романа: «...и трудно поверить, что лет десять назад всем густо вселенным в комнаты, тупики, коридоры, бывшие ванны и уборные казалось, что дом этот вовсе не дом, а откуда-то возникший и куда-то несущийся корабль». ДИСК ассоциируется с Ноевым ковчегом, несущимся по бурным волнам эпохи, главы (названные «волнами») расходятся кругами, захватывая все большее и большее пространство – от причудливых комнат ДИСКа и разыгрывающихся в них бытовых эпизодов, к спорам о роли искусства, к проблеме новой личности и далее к фигурам и судьбам многих и многих людей искусства.

Первые «волны» «плещутся» в комнатах елисеевского дома. «Комнат было много, и комнаты тоже казались безумными. Они были нарезаны по той не обоснованной здравым смыслом системе, по которой дети из тонко раскатанного теста, почерневшего в их руках, нарезают печенья – квадратом, прямоугольником, перекошенным ромбом... а не то схватят крышку от гуталина и выдавят ею совершеннейший круг». «Безумные» комнаты Форш наполняет комическими подробностями советского быта, за которыми высвечиваются серьезные аспекты общественной и литературной жизни.

Таков, например, эпизод с разыгранным в ДИСКе импровизированным спектаклем «Бриллианты пролетарского писателя Фомы Жанова» (Вс.Иванова), где проститутка Соня Ноган, «став гражданкой и перейдя на честную труджизнь, сочла долгом сообщить в ВЧК, что у одного из ее бывших гостей на подштанниках была графская корона. Эта корона оказалась истинной сущностью, утаенной в анкетах писателя Фомы Жанова». Сама подоплека анекдотической ситуации, на которой строится пьеса, на самом деле драматична: «чистота» классового происхождения в те времена могла оказаться решающей и в человеческой, и в творческой судьбе.

Выразительна гротескная микроновелла, обыгрывающая в жанре комического сказа актуальную для эпохи проблему ускоренного создания пролетарской

литературы. Один из ее "творцов" (Сохатый), занимающийся с начинающими пролетарскими писателями, дает своим ученикам творческое задание: в пять строк описать памятник Петру в виде письма своему другу или подруге в Китае, описать так, чтобы можно было зримо представить себе этот памятник. Приводится одно из сочинений: «...как я живу на Галерной и хожу на работу, конечно, мимо заказанного памятника, то, не глаза по сторонам, его никогда не видал. Как учитель задал, я обсмотрел. Ничего – здоровый памятник, чугуном перековать хватит тонн. В Китае же девочки не имею, а в Загс после полочки иду с Саней из Красного треугольника. Как памятник она отлично видела, то размазывать нечего. Пять строк. Точка».

Реализация идеи просвещения масс сопровождается другими нелепостями. Так, в повествование вводится эпизод с созданием библиотек для пролетарской массы: когда от «союза пекарей» приезжает грузчик за книгами, «девица с подвязанной щекой» кому-то «начальственно» кричит «в глубину»:

– Выдайте пекарям всю букву «г»!

И выдала пекарям вперемешку – Гете, Гервинуса, глину, голубей и глисты.

Форш вводит в роман дискуссии о назначении искусства и доводит до абсурда один из существовавших проектов создания «полезного» искусства. Юный Жуканец предлагает внедрить в грядущих колхозах (смещение времен!) «...поэтхозы, где творческий дар... приспособлен будет для движения тракторов, причем творцам предоставлена будет наивысшая радость петь... Выгода отсюда будет двойная: для индустрии сила отойдет максимально, а так как благодаря счетчику-обличителю эту творческую силу подделать уже нельзя, то само собой будут выбиты из позиций и «псевдописатель», и «кум-критик». Один настоящий творец, он же двигатель трактора, взят будет на полное хозснабжение. Те же писатели, от работы которых не воспоследует передача сил и трактора от их словес не пойдут, как профессионально себя не нашедшие кооптированы будут в отдел ассенизации города».

Следующая далее сцена, гротескно преломляющая бытовые подробности жизни в ДИСКе, демонстрирует

«народный» взгляд на вопрос о «полезности» искусства. Речь идет о лопнувших «по причине мороза и скудости топлива» трубах. «Водопровод стал, и создались натуральные, всем известные в те годы, печальные неудобства. Неудобства же привели к следствиям. По ночам то тут, то там открывались форточки. Из форточки выпадали или коробки от бывших конфет с каким-то увесистым вкладом, или просто отлично перевязанные крест-накрест пакеты. Пакеты нередко попадали в прохожих. Однажды пакет в синей «сахарной» бумаге ушиб сторожа Катова. Катов отметил, чья именно форточка, и в порядке дня, при обсуждении кухонных распрей и дел, поставил «пакет» на повестку.

Искали виновного. Владельца форточки Катов назвал и выругал, предполагая, что он виновный и есть. Но едва пакет пошел по рукам, тотчас кто-то ввел корректив:

– Пусть себе форточка Иксова, но на столько Икс не наест. Где заработки у Икса?

Еще все сказали с презрением к самой профессии обвиняемых:

– Не только Икс, никто из них на столько не наест. Кому они надобны? Сапоги из них шить?

И резолюция:

– Нет, это не ихнее. Это может быть только от кого из бывших. Ну, бывшие, понятно... все-таки не одни книги, они вещи припрятали. А вещи – не книги. У наших же, что в самих себе, что из себя, – весу нет».

Описание условий, в которых приходится существовать «пассажирам» Сумасшедшего Корабля, – холод, голод, пайки, утрата былого социального статуса – пронизано юмором. Выразителен эпизод, связанный с экспроприацией «бывшей ерофеевской» мебели из комнат, в которых живут писатели, и ее мотивировка: «Довольно, попользовалась интеллигенция. Пусть пользуется пролетариат», после чего «опустошенные писатели, покоровившись без борьбы, уже было наладились, как они будут спать на многотомнейших классиках, обедать за энциклопедией или сидеть на современниках с автографом» .

Главы–«волны» несут Сумасшедший Корабль, нагнетая трагические ситуации: смерть Блока, арест и расстрел

Н.Гумилева, самоубийство жены Ф.Сологуба, Кронштадтский мятеж.

Комические микророманы, связанные с абсурдным советским бытом, сменяются галереей писательских портретов. Русскую литературу начала века Форш представляет, воссоздавая образы ее «главных героев»: А.Блока, М.Горького, А.Белого и Н.Клюева, – "они заканчивали кусок истории".

«Четверо – Гаэтан с «голубым цветком» Новалиса, пересаженным в отечественный город. Инопланетный Гастролер со своим «Романом итогов» русского интеллигента. Матерый мужик Микула, почти гениальный поэт, в темноте своей кондовой метафизики, берущей от тех же народных корней, что и некий фатальный мужик, тяжким задом расплющивший трон. Четвертым сдавателем был Еруслан, тот, «чья воля была, как у Васьки Буслаева, разукрасить нашу землю, как девушку...»

Насколько близки Форш, представительнице «петербургской» культуры, Белый и Блок, настолько чужд Клюев. Создавая великолепный портрет личности, воплощающей «разнузданно плоть земли», писательница изобразила Клюева на поминальном вечере по ушедшему Есенину, когда он позволил себе перейти от чтения своих стихов к чтению есенинским голосом – «надсадным, хриплым от хмеля», «с глухим отчаянием, ухарством, с пьяной икотой». Форш представляется, что Клюев «человеческого языка и чувств не знает вовсе», и ей в сущности хочется, как тем изысканным посетителям религиозно-философского собрания, которые описаны ею раньше, «защищаясь, распахнуть форточку и сказать для трезвости таблицу умножения». Клюев для Форш – Космос, не просветленный Логосом, предтеча Антихриста, воплощение стихийной мощи мужицкого уклада, которому нет места рядом с цивилизацией.

Не без боли Форш принуждает себя к мысли о необходимости сдать в архив истории последний период русской словесности. Форш возлагает надежды на новое поколение писателей, на членов Серапионова братства. Но сомнительной кажется возможность уравнивать их возможности с миром, представленным Блоком и другими фигурами уходящей эпохи. О. Форш уклоняется от напоминания о

«серапионовом принципе» независимости искусства от политической конъюнктуры, о провозглашенном ими принципе самоценности искусства, свободы художественного творчества. К моменту выхода «Сумасшедшего Корабля» группа распалась сама собой; члены ее не готовы были отстаивать в ожесточившихся в 1926–1929 годах литературных боях провозглашенные ими же принципы. М.Зощенко, не выступавший с громкими литературными манифестами, быть может, из всей петроградской группы в наибольшей степени сохранил верность «серапионову принципу» верности искусству, верности своему таланту...

Мемуарная проза стала «итогом» целой эпохи развития русской художественной культуры, без опыта которой невозможно было движение вперед. Но мемуарная проза, посвященная Серебряному веку, вскоре после своего появления стала труднодоступной, а книга К.Федина **«Горький среди нас». Картины литературной жизни** (1-я ч. – 1943, 2-я ч. – 1944), в которой писатель позволил себе вернуться к годам молодости, к истории «Серапионовых братьев» и под защитой фигуры Горького ввести портреты А.Ремизова, Ф.Сологуба, А.Волынского, попытавшись нейтрализовать свой жест заявлением: «они не оказали на нас никакого влияния», – была подвергнута уничтожающей критике. В мемуарах увидели «бесстрастное отношение к реакционным идеям прошлого, разлагающий скепсис»¹⁹⁸. К счастью, для К.Федина критический шквал пронесся над его головой летом 1944 года, т.е. за два года до партийного постановления «О журналах «Звезда» и «Ленинград»», где было осуждено творчество А.Ахматовой и бывшего «серапиона» М.Зощенко как олицетворение «безыдейности и аполитичности». Впредь писать о первом десятилетии существования послеоктябрьской литературы станет опасно. К воспоминаниям о собственной юности серапионы обратятся только в 1960-е годы уже после того, как книга **И.Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь»** (1960-1965, первое полное издание – 1990) откроет новый этап в развитии мемуарной прозы.

¹⁹⁸ См.: Бялик Б.А. Книга трудной судьбы: Творчество Константина Федина. М.: Наука, 1966. С.87.

III. Художественный синтез

Наиболее значительные прозаики XX века, обратившись к универсальному типу обобщения, интегрировали в своем творчестве неомифологические тенденции, орнаментализм и фантастику, использовали принципы деформации действительности (гротеск, травестирование, иронию), обратились к изображению «внутреннего пространства». Они достигли в своем творчестве художественного синтеза, важнейшим результатом которого стала реализация прогнозов Замятина, прорицавшего, что «литература ближайшего будущего непременно уйдет от живописи – все равно, почтенно-реалистической или современной, от быта – все равно, старого или самоновейшего, революционного, – к художественной философии»¹⁹⁹. Сегодняшний исследователь определяет эту тенденцию как стремление синтезировать две формы сознания – образную и понятийную²⁰⁰.

Художественно-философская проза

Одним из значительных фактов, определивших движение к художественно-философской прозе еще у истоков новой эпохи, стал художественно-философский **роман Евг. Замятина**.

Первый рассказ Евгения Ивановича Замятина (1884 – 1937) был опубликован в 1908 году, однако вошел писатель в русскую литературу, заявив о себе как о мастере, позже – повестью «Уездное» (1913), где развивал вечную русскую тему захолустья – провинции с ее косностью, неподвижностью. В повести «На куличках» (1914) Замятин, продолжая тему захолустья, обращается к русскому офицерскому быту, переносит место действия «к черту на кулички».

Русская литература, казалось бы, получила в лице Замятина еще одного мастера реалистической прозы с

¹⁹⁹ Замятин Евг. Избранные произведения. М.: 1990. С. 407–408.

²⁰⁰ Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: 1988; Художественно-философский характер воссоздания действительности отмечают исследователи творчества М.Булгакова, А.Платонова, Б.Пильняка. Специальную работу посвятил этой проблеме В.В.Агеносов.

гоголевским вниманием к детали, к житейским подробностям и мелочам. Однако от Гоголя, о котором в «Автобиографии» будет сказано: «Другом был Гоголь», Замятин возьмет и другое – гротескное видение мира, иррациональную форму подачи обыденного. Следует отметить, что сам художник воспринимал свое раннее творчество также в русле магического, или «фантастического», реализма Достоевского, заявив о себе уже в первых повестях как писатель, стремящийся перейти от «быта» к «бытию», на основе метких наблюдений над повседневной жизнью построить широкие обобщения, уводящие в глубины иррационального.

Создавая свои повести, Замятин обращается к народному сказу, воспроизводит особенности мышления и речевой манеры своих героев – «простых людей», ориентируется на традиции Гоголя, Лескова и Ремизова. Однако сквозь повествование, стилизованное под устный сказ, постоянно прорывается авторское слово – отточенное, метафорическое.

К тому времени, когда Замятин, по его словам, начал писать всерьез, он, кораблестроитель по первой своей специальности, имел за плечами работу при кафедре корабельной архитектуры петербургского Политехнического института, сотрудничество в специальных технических журналах и – участие в политических демонстрациях, а в 1905 году – агитацию среди рабочих на Выборгской стороне и несколько месяцев одиночного заключения на Шпалерной, высылку на родину, в Лебедянь, нелегальное возвращение в Петербург. В марте 1916 года Замятин едет в Англию, работает на судостроительных верфях Глазго, Нью-Кастла, Сэндэрленда, Саус-Шилда, участвует в строительстве первых русских ледоколов. Получив сообщение о том, что в России свергнута монархия, в сентябре 1917 года он возвращается на родину. Замятин сближается с Горьким, сотрудничает в горьковской «Новой жизни», где публикуются в тот момент знаменитые горьковские «Несвоевременные мысли», возобновляет свои прежние и заводит новые знакомства с деятелями литературы. Замятин патронировал в это время молодых писателей, объединившихся в группу под названием «Серапионовы братья».

Особое место в творчестве Замятина 1917-1918 годов занимают «английские» повести («**Островитяне**» (1917) и «**Ловец человеков**» (1917–1918)), во многом предвосхищающие роман «Мы». В этих повестях Замятин на новом для себя жизненном материале оттачивает свой «гротескный реализм», используя гоголевские приемы типизации – гиперболу, метонимию, развернутое сравнение, подчас охватывающее все произведение. Сатира Замятина на первый взгляд направлена против буржуазной морали чопорных англичан, однако истинный пафос творчества художника – протест против мертвенного, выморочного существования вообще, будь то русское захолустье или английское. В «английском цикле» отразилось замятинское неприятие бездушной цивилизации, подавляющей все живое и естественное, замятинский протест против регламентации и порядка, посягающих на саму жизнь.

В 1920-е годы выходят новые повести и рассказы Замятина. Однако каждое выступление писателя приводит к очередной тяжбе с критикой. Так, маленькая трилогия о революционном Петрограде и человеке в трагедийных обстоятельствах («**Дракон**», 1918; «**Пещера**», 1920, опубл. 1922; «**Мамай**», 1920) создает Замятину репутацию писателя, который доставляет «несомненное удовлетворение самым ярким врагам Октября и большое искреннее огорчение и негодование знавшим и ценившим его талант»²⁰¹. Пародийные «**Большим детям сказки**» (Лейпциг, изд-во З.Гржебина – 1922), собравшие произведения, печатавшиеся в 1917–1921 годах, воспринимаются критикой как глубоко неуместные и враждебные новой жизни. И так с каждым своим появлением на страницах печати Замятин все дальше отходит от общей дороги, приобретая репутацию писателя, который выполняет «социальный заказ» «обломков буржуазного мира». Самой серьезной причиной разлада Замятина с современностью становится его роман «Мы».

Почти одновременно с романом была написана первая замятинская пьеса – «**Огни святого Доминика**» (1920). В

²⁰¹ Воронский А.К. Литературные силуэты. III. Евгений Замятин// Красная новь. 1922. № 6. С. 61.

этой «исторической драме» в четырех действиях изображены времена «священной инквизиции»: «Место действия – Севилья. Время – вторая половина 16 века». Пьеса, рассказывающая о прошлом, воспринимается как авторский комментарий к его книге о будущем, а возможно, и настоящем.

На какое-то время Замятин обретает пристанище в театре, имеет успех «**Блоха**» (1924), но, когда в 1928 году Замятин заканчивает пьесу «**Атилла**», развивающую тему борьбы «варваров», «скифов» или «гуннов» со «старым» миром, её не допускают к постановке.

В середине ноября 1931 года Замятин покидает родину навсегда. Поиски своего места в зарубежье были мучительными. Один за другим рушились планы. Намерение ехать читать лекции в США не осуществилось. Попытки увидеть свои пьесы на сценах европейских театров привели только к одной удаче – в Брюсселе была поставлена «Блоха». Французские зрители хорошо приняли киносценарий, написанный по пьесе Горького «На дне». Замятин писал рассказы и публиковал статьи о литературе и театре. Но главной стала работа над романом «**Бич Божий**», в который Замятин перенес и главного героя, и сюжет пьесы «Атилла». Роман не был завершён, но те несколько глав, которые дошли до читателя (роман был опубликован посмертно – в 1939 году), позволяют судить о том, что писательская манера развивалась в сторону от «неклассической» прозы, сближаясь в этом отношении с творчеством «старших» представителей первой волны эмиграции. Яркая образность в сочетании с художественной лаконичностью, точность детали и цветопись – отличительные черты поздней замятинской прозы.

Замятин умер 10 марта 1937 года в Париже. В эмигрантской среде смерть писателя прошла почти незамеченной.

В лице Замятина русская словесность получила не только великолепного «практика», но и теоретика литературы, анализирующего собственное творчество, а также творчество своих предшественников и современников, художника, внимательно и трепетно относящегося к литературному наследию и в то же время ожидающего

литературу, адекватную эпохе, мастера, пытающегося предвосхитить дальнейшие пути литературного процесса.

Написанный в 1921 году и пришедший к русскому читателю лишь в 1988-м роман *Евг.Замятина «Мы»* был одним из первых произведений, в котором автор, ориентируясь на универсальный тип обобщения, используя сплав фантастики и гротеска, вводя библейские и культурно-исторические мифы, делает материалом художественного исследования идеи времени и создает на этой почве художественно-философский роман, строит «уравнение движения» мировой истории²⁰².

Роман, заверченный не позднее середины 1921 года, не был напечатан. Однако Замятин боролся за то, чтобы его слово было услышано. А.Ю.Галушкин сообщает по крайней мере о шести известных публичных чтениях романа:

– в петроградском Институте истории искусств зимой 1921–1922 годов;

– на литературном вечере Петроградского отделения Всероссийского союза писателей 16 июня 1923 года;

– на заседаниях петроградской Вольной философской ассоциации в августе 1923 года;

– в Коктебеле у М.А.Волошина 28 августа 1923 года;

– в Московском отделении Всероссийского Союза писателей во второй половине 1923 года;

– на заседании Комитета по изучению современной литературы при Государственном институте истории искусств, где, предваряя чтение романа, Замятин изложил концепцию своего произведения (17 февраля 1924 года)²⁰³.

Современные исследователи многое сделали для того, чтобы восстановить обстоятельства и круг лиц, которым роман Замятина, не будучи напечатанным, оказался доступен. Так,

²⁰² Евг. Замятин, написавший роман поистине первопроходческий, обрел читателя спустя десятилетия. Подлинный масштаб замятинских открытий становится очевидным только сегодня. Большую роль в процессе обретения Замятиним его места в литературе XX века играет созданный в Тамбовском университете по инициативе Л.Поляковой научный центр, объединивший исследователей писателя.

²⁰³ См.: Галушкин А.Ю. К «допечатной» истории романа Е.И.Замятина «Мы» (1921–1924) // Themes & Variations In Honor of Lazar Fleishman. Slavic Studies. Stanford, 1944. Vol. 8.

опубликовано свидетельство о знакомстве А.Ремизова в канун его отъезда из России с начальной редакцией произведения²⁰⁴. Роман был известен Б.Пильняку, В.Шкловскому, М.Пришвину, Ф.Сологубу, К.Чуковскому, А.Толстому, серапионам и многим другим. Учитывая близкие отношения Замятина с Булгаковым, сложившиеся в конце 1920-х годов, трудно представить, что роман остался вне поля зрения автора «Дьяволиады» и «Мастера и Маргариты». О ненапечатанном романе писали Ю.Тынянов, В.Шкловский, А.Воронский. Наиболее глубокий анализ романа, принятый самим Замятиным, принадлежит Як. Брауну²⁰⁵.

Таким образом, запрет на публикацию не помешал распространению замятинского произведения и его влиянию на литературу послеоктябрьского периода.

В ее контексте он первым выступил как писатель, который, по справедливому утверждению Л.Геллера, произвел

²⁰⁴ Запись Замятина в альбоме С.П.Ремизовой-Довгелло, сделанная 28 июля 1921, перед отъездом Ремизовых за границу, гласит: «"Древняя легенда о рае – это, в сущности, о нас, о теперь, и в ней есть глубокий смысл. Вдумайтесь: этим двум в раю был предоставлен выбор – или счастье без свободы, или свобода без счастья; третьего не дано. Они выбрали свободу – и вечно тосковали об оковах. И вот только теперь Мы снова сумели заковать людей – и, стало быть, сделать их счастливыми. Мы помогли древнему Богу окончательно одолеть древнего дьявола, толкнувшего людей нарушить запрет и вкусить пагубной свободы..." Евг. Замятин». («Это – кусочек из ром(ана) "Мы"») (Цит. по: Грачева А.М. Алексей Ремизов – читатель романа Е.Замятина "Мы" // Творческое наследие Евгения Замятина. Взгляд из сегодня. Книга V. Тамбов, 1997. С.21).

²⁰⁵ Роман был впервые издан на английском языке в переводе Зильбурга в Нью-Йорке в 1924 году. В 1927 году фрагменты романа появились на русском языке в пражском журнале «Воля России». Таким образом, замятинский роман вкупе с «Красным деревом» Б.Пильняка ознаменовал рождение такого явления, как «текст-эмигрант» (Е.Сегал), ставший одной из форм борьбы за свободу русской литературы, демонстрацией возможного пути ее обретения. Вторично в качестве уже послевоенного «текста-эмигранта» замятинский роман выступил в 1952 году. Первая полная публикация романа на русском языке – запрещенная на родине книга – была издана в Нью-Йорке издательством имени Чехова. Появление «Мы» предварило зарубежную публикацию «Доктор Живаго» и последовавшую за ним волну «Тамиздата».

«индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое»²⁰⁶.

Принято определять «Мы» как антиутопию. Этот взгляд утвердился в годы, когда роман впервые появился в России (1988), а проблема социальной диагностики выдвинулась на первый план. Рассматривать «Мы» в ракурсе антиутопии начал еще Л.Геллер, увидевший произведение Замятина в контексте советской научной фантастики и ее социальных прогнозов²⁰⁷. Однако один из важных моментов, определяющих облик романа XX столетия, – отсутствие «чистоты» жанра. В произведениях почти каждого писателя Нового времени – будь то А.Белый или Пильняк, Булгаков или Платонов, Набоков или Бунин – происходит сопряжение разных жанровых начал. Так и в произведении Замятина налицо жанровые признаки не только антиутопии, но и романов идеологического, авантюрного, любовного, психологического, вкуче участвующих в создании художественно-философской прозы.

Утопия явилась у писателя частным случаем фантастики, на обращение к которой так настаивал Замятин, формулируя требования к «новой прозе». Фантастика, как следует из слов Замятина, стала для него способом постижения первооснов мира: «Сама жизнь сегодня перестала быть плоскоотно-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические системы координат Эйнштейна, революции. В этой новой проекции — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда – так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики»²⁰⁸. Очевидно, что это суждение Замятина можно воспринимать как ключ к пониманию фантастического сюжета в романе «Мы», где он выступает как способ универсализации,

²⁰⁶ Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка (?) // Кредо. Специальный выпуск. № 10–15. 1995. С.20.

²⁰⁷ Геллер Л. Вселенная за пределом догмы. Советская научная фантастика. Лондон, 1986.

²⁰⁸ Замятин Евг. Новая русская проза // Замятин Евг. Я боюсь. М.: 1999. С. 94.

дающей возможность подняться над «плоскостью быта», поставить «вечные» вопросы бытия.

Перенос действия романа на несколько столетий вперед в вымышленное Единое Государство, укрытое от «дикого» пространства Зеленой Стеной, отлитой из «самого незыблемого, вечного стекла», Замятин пародирует жанровую схему утопии, которая предполагает описание фантастической реальности как реализованной мечты человечества о счастье. Писатель создает антиутопию, антимир. Своим предшественником на этом пути он считал Уэллса, творца социального памфлета, облеченного в художественную форму фантастического романа, который Замятин назвал «городской сказкой»²⁰⁹, «городским мифом»²¹⁰.

Условность созданной писателем художественной модели мира определяется не только использованием фантастического допущения, но и последовательным пародированием точки зрения повествователя, гротескным пересозданием идей, опорных для его системы мышления, которое и становится для Замятина главным объектом изображения, поскольку ему, как и его современникам, смысловое пространство сознания интересно не менее, если не более, чем породившая их действительность.

«Грандиозное» слово повествователя «начинается» «динамитом улыбки»: пародируется та позиция, с которой может быть создано произведение, отвечающее целям Единого Государства, пародируется сама система мышления, возвращенная в недрах «нового мира».

«Сдвиг», «кривизна», «искажение» возникают благодаря сопряжению традиционных представлений с теми, которые жителю «нового мира» представляются высшей правдой. Вводя в язык Единого Государства, которым владеет Д-503, большое количество библейских понятий (Бог, рай, ангелы–хранители, Седьмой день Творенья, литургия, Пасха, диавол, Скрижаль, икона, Первосвященник, жертвоприношение Авраама), Замятин ставит эти знаки

²⁰⁹ Замятин Евг. Герберт Уэллс // Замятин Евг. Сочинения. Т.4. Мюнхен, 1988. С. 197.

²¹⁰ Замятин Евг. Генеалогическое дерево Уэллса // Там же. С. 227.

традиционной гуманистической культуры в абсурдную связь с разными аспектами жизни Единого Государства. Так, скрижали Моисея, т.е. врученные Моисею на горе Синай каменные доски, на которых записаны десять заповедей, в Едином Государстве оказываются всего лишь часовым распорядком дня; жертвоприношение Авраама — доносом, ангелы — «работниками» «сферы безопасности». Нелепость сближений «выворачивает наизнанку» систему представлений, которая высокомерно противопоставляет себя традиционной и вместе с тем бессовестно ее использует. Тем самым Замятин одним из первых дезавуирует путь, каким идут социальные экспериментаторы, стремясь вызвать доверие «населения». «Новые словопользователи», указывает современный исследователь тоталитарной системы, экспроприируют словесное имущество «мракобесов, одурманивающих народ» и широко используют его «как трофейное оружие в интересах «идеологии правды», лукаво рассчитывая на то, что понимание любого их высказывания будет обеспечено первоначальной памятью об источнике слова и осознанием безусловной ценности этого источника»²¹¹. Механика подобной «экспроприации слова» блестяще воссоздана Евг. Замятиным.

Но слово повествователя не просто несет в себе свидетельство о лицемерном использовании чужой системы ценностей, но и служит знаком общей перевернутости представлений о добре и зле, красоте и безобразии, истине и лжи в мире, где казнь очередного еретика сопровождается благословениями в адрес мудрых руководителей, где карательные органы обожествляются, а предметом славословия оказываются закрытость общества и экспансионистские намерения Благодетеля, желающего «интегрировать» Вселенную во имя общего благоденствия.

«Герой Замятина, — пишет В.Чаликова, — не только страстно, но и умело — во всеоружии эрудиции и софистики — разрабатывает теодицию рабства, втягивая в ее «логический маховик» поразительно разные и любопытные аргументы. По изощренности и блеску эта теодициция предвосхищает тексты

²¹¹ Гусейнов Г.Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. 1989. № 11. С. 69–70.

будущих интеллектуальных певцов сталинизма, таких, как Михаил Кольцов»²¹².

Слово автора «Записей» по воле Замятина укрупняет, искажает, «остраннивает» особенности воспринимающего сознания, создавая образ античеловеческой системы представлений, во имя оправдания которой используется идея человеческого счастья.

Повествователь перечисляет атрибуты Единого Государства (Благодетель, Часовая Скрижаль, Единая Государственная Наука), прописной буквой подчеркивая привитое его герою убеждение в их уникальности, исключительности, в совершенстве своего мира. Абсурдность такой претензии становится основой «грандиозной гиперболы мнимости»²¹³.

Мнимость этого мира – в исчезновении того, кому предназначено быть счастливым, в исчезновении человека, в появлении новой расы – геометрических тел и автоматов. Используя характерные для кубизма геометрические, машинные фигуры, Замятин пародирует Гастева-теоретика и других апологетов Машины, их восторженные оды в честь заводов и фабрик, где происходит «машинизирование не только жестов, не только рабоче-производственных методов, но и машинизирование обыденно-бытового мышления пролетариата»²¹⁴. Эффект сдвига усиливается благодаря тому, что машинизированный мир описывает себя, свои состояния на языке технического паспорта или математической статьи.

Создав «грандиозную гиперболу мнимости», Замятин переворачивает смысловую перспективу и обнаруживает мнимость мнимости – демонстрирует, что поглощение человека Машиной всего лишь фикция, мираж, а сквозь «стеклянную» почву двухмерного мира «прорастают» очертания мира человеческого, пробуждаются, казалось бы, навсегда вытесненные чувства любви, ревности, жалости.

²¹² Чаликова В. Крик еретика (Антиутопия Евг. Замятина) // Вопросы философии. 1991. № 1. С 25.

²¹³ Голубков С.А. Комическое в романе Евг. Замятина «Мы». Самара: Изд-во СамГПИ, 1993.

²¹⁴ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9/10. С 43.

Парадоксально «сдвинута» также временная перспектива повествования: Д-503 обращается не к современникам и не к потомкам, а к своим предкам. Ради достижения контакта с ними автор «Записей» вынужден все глубже и глубже заглядывать во вчерашний день, что требует введения в описание «блаженной страны» образов старой цивилизации, погружения в недра Древнего Дома, где прежний быт сохранен в его неприкосновенности, создания сцены прослушивания музыки XX века. Картины прошлой жизни «просвечивают» сквозь «настоящее»: из-за бесцветных «непреложных прямых улиц» проступает «их тогдашний, двадцатых веков проспект, оглушительно пестрая, путаная толчае людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц...». Сквозь «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ» видны пестрота диванов, громадный камин, большая красного дерева кровать. Парадоксальность временной перспективы смещает границы между фантастикой и реальностью, превращает реальность в фантастику, а фантастику в реальность. Повествователь чем дальше, тем больше ощущает прошлое, своих «дальних предков» – подлинным, а настоящее, сегодняшнее – мнимым.

Образ созданного Замятиным фантастического мира «прошит» повторяющимися образами: «Интеграл», «стеклянный рай», «Мы», «Машина», « $\sqrt{-1}$ ». Каждый такой образ – сам по себе или в купе с другими – имеет идею-прототип или целый комплекс прототипических идей, т.е. несет в себе информацию о важнейших представлениях эпохи или проблемах общечеловеческих. В этом смысле «Мы» можно рассматривать, подобно многим другим произведениям этой эпохи, как идеологический роман, поскольку в качестве первичного материала в нем выступают не столько сами по себе реалии эпохи военного коммунизма, которые могли бы стать поводом к созданию политического памфлета, сколько *идеи* эпохи, берущие истоки в истории русской общественной мысли и активизированные революцией. Роман интерпретирует важнейшие представления своего времени и главную из них – идею Спасения.

На первой странице романа появляется важная деталь, принадлежащая внешнему научно-фантастическому плану

произведения, но обладающая глубинной семантикой. «Интеграл» – космический снаряд, которому предназначено вырваться за пределы околоземной атмосферы, достичь иных миров, принести туда Благою весть о существовании Государства, в котором осуществлена мечта людей о счастье, и с помощью абсолютного знания, каким обладает этот рукотворный рай, пересоздать, «интегрировать» Вселенную, которая пока пребывает в состоянии «дикой свободы».

Строительство «Интеграла» – «общее дело» – должно принести счастье жителям «далеких неведомых планет» – тем, кто принадлежит уже пройденному для Единого Государства моменту истории – «далеким предкам», т.е. по сути дела тем, кто умер, не дожив до ныне всем доступного счастья, и кого «Интеграл» должен «воскресить» для новой счастливой жизни²¹⁵.

Борьба за «Интеграл» продуцирует сюжетную динамику, способствует возникновению в произведении сложного психологического плана, а главное вводит в роман дискуссию о преображении мира и человека — дискуссию, которая завязалась в России еще в 60-х годах XIX века, приобрела особенно острый характер на рубеже веков и, получив дополнительный импульс в условиях революционной ситуации, не стихала на протяжении 1920-х годов XX века и длится, можно сказать, по сей день.

Образ «Интеграла» призван воплотить принципиально важную для Замятина идею космической утопии, поставить вопрос «не злободневного, но онтологического характера»²¹⁶, и прежде всего вопрос об отношении к миру как данности и праве человека на его кардинальное переустройство. В решении этого вопроса Замятин примыкает к той линии русской философской мысли, которая восходит к славянофилам, Достоевскому, авторам сборника «Вехи» и

²¹⁵ В романе Замятина, как и в произведениях многих его современников, осязательно присутствует идея Н.Федорова с его идеей овладения стихийными силами Природы, обретения бессмертия, «научного воскрешения» предков («Философия общего дела»), а также выхода в Космос для его освоения и преобразования.

²¹⁶ Недзвецкий В.А. Благо и Благодетель в романе Евг.Замятина «Мы» (О литературно-философских истоках произведения) // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 51. № 5. 1992. С. 21.

которая сложилась в борьбе с рационализмом, с безграничной верой в силу разума и в возможность использовать научные методы ради достижения человеческого счастья.

«Интеграл» с его миссией «проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной» должен символизировать стремление к «новому небу» и «новой земле» и олицетворять покушение на органическое мироустройство, на космический Порядок, а создание сюжета, связанного со строительством «Интеграла» и бунтом, грозящим основам Единого Государства, призвано опровергнуть идеи «социального титанизма».

Повествовательную ткань произведения пронизывают мифологические сюжеты и аллюзии, которые служат, наряду с традиционными элементами поэтики (сюжетом, композицией, системой персонажей и т.д.), средством выражения авторской позиции. Более того, ироническое отношение автора к герою-повествователю с его идеей «стеклянного рая» сказывается именно в пародирующей цитатности.

Одним из центральных мифов, который используется в романе, становится библейский миф об Адаме и Еве. Эту притчу, травестируя ее, вводит в произведении рассказ поэта R-13. Миф присутствует в тексте на уровне иронического сопоставления: Единое Государство являет собой некий механизированный рай, в котором люди живут с ощущением полноты счастья, не зная зависти и страсти, которые обычно вызывают душевные страдания. Как и библейский Адам, Д-503 трудится на полях Эдема бок о бок со своим Богом-Благотелем. На роль Евы в романе Замятина претендуют две героини – О-90 и I-330, соблазняющие – каждая по-своему – Д-503. Среди персонажей есть и «змий» – постоянный спутник I-330 – двоякоизогнутый S-4711, а также «диавол» – бунтарская организация с говорящим названием Мефи.

Миф о грехопадении непосредственно связан с замыслом и названием романа. Высказывание героя («"Мы" – от Бога, а "Я" – от диавола») заставляет ассоциативно связывать понятия «Я» и «диавол». За борьбой «светлых» и «темных» сил за душу Д, т.е. конфликтом Бога и диавола, просматривается еще одна тема произведения – столкновение

«Мы» и «Я». Всемогущему и всеобъемлющему «Мы», вынесенному в название романа, противопоставляется «Я».

Внутренний сюжет романа проецируется не только на Ветхий, но и на Новый Завет. В романе получают развитие христианские мотивы, искушения Христа, Голгофы, Воскресения и Спасения. Однако евангельский сюжет, как и ветхозаветный, «перевернуты»: в результате операции (казни) погибает не тело, а душа героя. «Спасается», «возрождается» бездуховная телесная оболочка. Но параллельно с этой вариацией мотив Голгофы в романе существует и сближающийся с традиционным мотив крестной муки, мужественно принятой на себя I-130.

Евгений Замятин обращается также к историко-культурным мифам. Таков образ «хрустального дворца», созданный Достоевским в полемике с образом «чугунно-хрустального дворца» Чернышевского²¹⁷, — одной из многозначных метафор русской литературы и русского общественного сознания. В художественном пространстве «Мы» возникает концептуальный аналог «хрустального дворца» Достоевского — «стеклянный рай», в описании которого участвует символика геометрических знаков («прямая линия», «квадрат», «куб»); цветовая символика; символика чисел. Если образом «хрустального дворца» Достоевский предложил эскиз рационального мироустройства, его общий контур, то Замятин придал ему объем, наделил рядом подробностей, получивших известную самостоятельность (Зеленая Стена, аккумуляторная башня, площадь Куба, Машина Благодетеля, «Интеграл», Бюро Хранителей, Институт Государственных Поэтов и Писателей, Детско-воспитательный Завод, аудитории, Газовый колокол и др.). Образ «стеклянного рая», таким образом, приобретает пространственно-временную определенность, вносящую в его описание элементы пародийности.

Среди текстов-мифов, использованных Замятиным, обращают на себя внимание также «Легенда о Великом

²¹⁷ Люди будущего у Чернышевского живут в «громадном здании, покрытом чугунно-хрустальным ... футляром» «среди нив и лугов, садов и роз» (Чернышевский Н.Г. Что делать? М.: 1980. С. 413, 417).

Инквизиторе» Достоевского и петербургский миф русской литературы. Введение петербургских мотивов превращает замятинский условный город – рационалистичный, воплощающий идеи государственности и законности, торжества разума и порядка, – в призрачное, фантастическое, населенное двойниками пространство, которое мутит сознание человека, провоцирует безумие. Тема безумия, являющаяся одной из наиболее устойчивых в «петербургском тексте», «подключает» к сюжету романа мотивы произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского, Белого. Так, в романе присутствуют следы мифа о роковой встрече человека с идолоподобным хозяином города – сюжета, положенного в основу поэмы Пушкина «Медный всадник» и актуализированного в беловском "Петербурге". Действительно, в романное пространство и сознание читателя Благодетель входит как некий кумир, своего рода статуя, возвышающаяся над городом. Характерен «чугунный» жест «нечеловеческой руки» «тяжкого, каменного, как судьба», Благодетеля, который, подобно пушкинскому Медному всаднику, преследует тех, кто противится его воле, безжалостно карает безумцев. Ирония Замятина заключается в том, что, в отличие от пушкинского Евгения, его герой «выздоровливает» – избавляется от души.

Сама форма дневниковых записей «безумца» подсказана Замятину, очевидно, гоголевскими «Записками сумасшедшего». Однако и в этом случае автор травестирует известный сюжет, с тем чтобы выразить неприятие мира жестокой рассудочности: если у гоголевского героя сумасшествие ведет к деградации личности, то у замятинского – к возрождению, так как только в моменты «безумия» (обретения души) герой превращается из «нумера» в человека.

Некоторые типично «петербургские» мотивы – слежки, подслушивания, преступления – рождены под знаком Достоевского и Белого. В замятинском «Мы», как и в «Преступлении и наказании» Достоевского, размывается граница между внешним и внутренним миром героя. Замятин с помощью приема двойничества «выносит» мучающие его героя вопросы «вовне» – и герои получают удивительную возможность «читать» мысли друг друга. Так происходит с

героиней, так происходит с «бумажным» доктором и даже с Благодетелем – все они «озвучивают» мысли Д-503.

Таким образом, для замятинского читателя прогулка по улицам города будущего оказывается путешествием в прошлое – в русскую литературу, которая служит своеобразным «ключом» к авторскому мифу о большом городе, губящем все живое²¹⁸.

Образ безукоризненно прямых проспектов и улиц Петербурга послужил прообразом тех мотивов (прямой, квадрата и куба), которые символизируют в «Мы» идею насилия воли над естеством жизни, тему эфемерного существования человека в искусственном городе.

Революция нашла для идеи рационального мироустройства свою формулу – «организация». Именно в произведении Замятина мотив организации, который приобретет особую роль в ангажированной литературе 1920–1930-х годов (А.Серафимович. «Железный поток»; Дм.Фурманов. «Чапаев»; А.Фадеев. «Разгром»; производственный роман), стал ведущим в произведениях социалистического реализма и выразил мысль об особой миссии большевиков по отношению к стихии («этот вихрь от мысли до курка / и постройку / и пожара / дым / прибирала / партия / к рукам, / становила, / строила в ряды»²¹⁹).

Замятин, чей роман опередил появление произведений о революции, безжалостно осмеял идею организации, создав образ Государства, в котором счастье жителей определяется их включенностью в систему разного рода регламентаций, осуществляемых с помощью фискальных, карательных и пропагандистских институтов (Бюро Хранителей, Скрижаль, Машина Благодетеля, Государственная поэзия).

Вариантом мотива организации в литературе 1920–х годов станет мотив перевоспитания. Он обретет особую роль в произведениях об интеллигенции, о коллективизации и индустриализации. В литературе появится интеллигент, способный к перевоспитанию, к «перековке» (Скутаревский у

²¹⁸ См.: Кольцова Н. Роман Евгения Замятина "Мы" и "петербургский текст" русской литературы // Вопросы литературы. 1999. Июль–август.

²¹⁹ Маяковский В. Хорошо!

Леонова, герои трилогии А.Толстого), или негодный для «перековки» (Мечик у Фадеева), крестьянин, преодолевающий тяготение к собственности и, напротив, неспособный ее изжить (Кондрат Майданников и Островнов у Шолохова), и т.д. Замятин предвосхитил и мотив перевоспитания, создав образ «Великой Операции» – своего рода «перековки» бунтарей.

Творцам мира, созданного по рационалистическим рецептам, Замятин противопоставляет заговорщиков, сделавших своим патроном Мефистофеля, что должно напомнить о теме бесовства в творчестве Достоевского, так как свобода, которую еретики предпочитают «стеклянному раю», влечет мир к катастрофе: «Освободители» не только не исключают ее, но и готовы использовать ее в своих целях – «чтобы огонь, взрыв, геенна...».

В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923) Замятин повторил слова своей героини о революции, которая «не знает последнего числа», и тем дал основание отождествлять позицию героини с авторской. Однако образ «революции, не знающей последнего числа» не является синонимом государственного переворота, который у Замятина изображается как возвращение в пещеру, как нарушение стабильности, необходимой для строительства жизни, как бессмысленная растрата человеческих сил («Дракон», «Мамай», «Пещера»). В стихии бунта Замятину открывается бездна.

Трагизм романной коллизии в том, что еретики, борцы против Единого Государства противопоставляют порядку Единого Государства хаос, который не менее губителен для личности, чем незыблемая организация Единого Государства. И если Благодетель породил «нумера», изменившие природу человека, созданного по образу и подобию Божьему, то МЕФИ спровоцировали дальнейшие шаги Единого Государства – превращение нумеров в «машиноравных». Провокация объективно создала условия для нового рабства, подвигнув Благодетеля на лоботомию, которая стала последней акцией в деле создания человека, отвечающего требованиям Единого Государства.

Подобная трактовка еретичества напоминает о том анализе духовного облика интеллигенции, который был дан в

известном сборнике «Вехи», где, в частности, подвергалась критике «склонность видеть в политической борьбе и притом в наиболее резких ее приемах – заговоре, восстании, терроре и т.п. – ближайший и важнейший путь к народному благу». По мнению одного из участников сборника философа С.Франка, радикализм «всецело исходит из веры, что борьба, уничтожение врага, насильственное и механическое разрушение старых социальных форм сами собой обеспечивают осуществление общественного идеала. И это совершенно естественно и логично с точки зрения механико-рационалистической теории счастья. Механика не знает творчества нового в собственном смысле. Единственное, что человек способен делать в отношении природных веществ и сил, – это давать им иное, выгодное ему распределение и разрушать вредные для него комбинации материи и энергии. Если смотреть на проблему человеческой культуры как на проблему механическую, то и здесь нам останутся только две задачи – разрушение старых, вредных форм и перераспределение элементов, установление новых, полезных комбинаций из них. И необходимо совершенно иное понимание человеческой жизни, чтобы сознать несостоятельность одних этих механических приемов в области культуры и обратиться к новому началу – началу творческого созидания»²²⁰.

Но противостояние «еретиков» и «жрецов» Единого Государства не сводится к противостоянию порядка и хаоса, но обретает более сложный смысл. Для его сущности героиня прибегает к понятиям «энтропия» и «революция». Эти понятия использует и сам Замятин, на историсофские взгляды которого оказала влияние термодинамическая теория немецкого химика Роберта Майера, которому писатель посвятил биографический очерк.

Вообще, будучи математиком и кораблестроителем, Замятин заимствует многие понятия из естественнонаучных исследований. Однако математические знаки и символы становятся у Замятина символами в философском понимании

²²⁰ Франк С. Этика нигилизма // Вехи. Интеллигенция в России. Сб. статей 1909-1910 гг. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 170-171.

этого слова. Так, категория бесконечности в романе ассоциируется с пугающей и манящей неизвестностью, знак «х» – с загадкой, тайной, крестной мукой, $\sqrt{-1}$ – с иррациональностью. Если вернуться к терминам «энтропия» и «революция», то и они получают особое наполнение, которое не может быть исчерпано их естественнонаучным значением. Энтропия в романе ассоциируется со стремлением мировой энергии к покою, стабильностью, а также с рациональным, рассудочным началом, регламентацией и организацией. Энергия с присущей ей иррациональностью, интуицией, сферой подсознательного, экстазом, хаосом, оказывается символом вечной изменчивости мира, относительности его сегодняшнего воплощения. Бесконечная революция Замятина – это метафора протеста против догматизма и стагнации, против омертвления жизни..

Подобное противостояние двух противоборствующих начал в жизни и душе человека занимало умы многих художников слова, литераторов и философов конца XIX – начала XX века. Для выражения этого противостояния использовалась мифологема Аполлона и Диониса, дихотомия аполлинического и дионисийского начал, разработанная Ф.Ницше («Рождение трагедии из духа музыки») и укоренившаяся на русской почве в интерпретации Вяч. Иванова («Эллинская религия страдающего Бога», «Религия Диониса» и др.).

Аполлон в этой мифологеме олицетворяет рассудочность, рациональность, равновесие и меру, порядок, цельность, а Дионис – экстаз, безумную страсть, бродильное начало, идею жертвы: «страдающий Бог» выступает в роли провозвестника Христа.

У Замятина противостояние аполлинического и дионисийского начал оформляется с помощью более близких писателю понятий («энтропия» и «энергия»). Конфликт энтропии и энергии в романе Замятина просматривается как на внешнем, так и на внутреннем уровне. Единому Государству и Благодетелю, воплощающим идеи законности, порядка, рациональности, противостоят Мефи и I-330, воплощающие идею свободы, интуицию, иррациональное начало и хаос. Столкнувшись с Мефи, Д-503, полагавший, что

он живет в идеально организованном, упорядоченном мире, открывает в себе и у себя под ногами мир, не подчиняющийся упорядочиванию.

С дионисийским культом, вакханалиями, моментом «внутреннего единения с природой и как бы растворения в ней» (Вяч. Иванов), духовным опьянением ассоциируется сцена за Зеленой Стеной. Что касается I-330, то лицо вдохновительницы бунта, носительницы дионисийского начала перечеркнуто крестом, а сама она оказывается обреченной на крестную жертву («Страдающий Бог»).

Дополнительным средством выражения двух начал и их столкновения становится у Замятина цвет – цвет, как бы потерявший связь с предметом, получивший самостоятельное бытие. Конфликт перемещается на уровень столкновения цветовых масс – синего (символа равновесия, неподвижности, оледенения) и желтого (символа страсти, огня, цветения).

Перенесенный во «внутреннее пространство», конфликт становится основой психологического сюжета, в центре которого – фигура повествователя, состояние его сознания, его духовная и интеллектуальная биография, использованная не только в пародийных целях. Ему, автору «Записей» и главному действующему лицу, принадлежит первая роль в произведении.

Само появление главного лица в произведении, носящем название «Мы», представляет собой некий парадокс. Неожиданностью оказывается и повествование, ориентированное на субъективную точку зрения. Поначалу эта ситуация оправдывается тем, что Д-503 рекомендует себя как делегата множеств, как их правомочного представителя, берущего на себя право выражать общую точку зрения. Но по мере развития остросюжетного действия (заговор и любовь) монологическое повествование превращается в лихорадочно напряженную исповедь. Монолог тяготеет к лирическому типу – он воссоздает образ переживания с помощью метафор, часто развернутых, обозначающих сложные метафизические понятия и психологические состояния, а также с помощью разветвленной системы взаимосвязанных лейтмотивов, выступающих как знаки идей или настроений в их вариационном развитии, пересечении и столкновении, которыми сопровождается пробуждение в Д-503 его

«лохматого» двойника. Эта ситуация заставляет вспомнить о сюжетной реализации сходной метафоры у Маяковского в поэме «Про это» («Шкурой ревности медведь лежит когтист...»).

Противоборство состояний и настроений в душе повествователя требует специфического выражения. Вопреки приверженности повествователя четырем правилам арифметики, эстетике кубов и параллелепипедов в «Записях» бушует «словесная метель» (В.Ерофеев) с характерной для нее метафоричностью, «протеканием» и развитием мотивов, передающих поток взвихренного сознания и сам процесс его превращения в текст, чему служит неповторимый замятинский синтаксис. «Замятинские разрывы синтаксических конструкций, его оксюмороны, исключительная частота незаконченных предложений, своеобразное использование «телескопической пунктуации» (краткие и двойные долгие тире, встречающиеся даже в его личной переписке), постоянное использование двоеточий – все это, конечно, принадлежит к специфически замятинскому типу сказа, репродуцирующему «язык мысли»²²¹. Стоит добавить – и чувства.

Парадоксальным образом условность созданной модели действительности подчеркивает объемность психологической характеристики, множественность использованных Замятиным детерминант человеческого поведения и состояния – природно-биологических, эмоционально-психологических, нравственно-философских; стремление писателя выразить суждение о той сложности человеческой природы, в тайны которой проникнуть труднее, чем в тайны вселенной. И если чтение романа «Мы» поистине захватывающее чтение, то этим оно обязано в первую очередь изумляющему по своей психологической тонкости изображению того, как в *нумере* Д-

²²¹ Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем. Роман «Мы» Е.И.Замятина. СПб., 1994. С. 8. О том же писал современник Замятина Як Браун: «Тире - самый модный ныне знак препинания – употребляется художником с максимальной закономерностью: внезапное опускание следствия после причины, тонкое тире - вместо второй логической посылки – вслед за обнаженной первой...» (Браун Як. Взыскующий человека. Творчество Евгения Замятина // Сибирские огни. 1923. № 5/6. С. 238).

503 – частице «единого, могучего, миллионноклеточного организма» – зарождается сознание своей личности.

Страницы, на которых рассказывается о мучительной попытке героя прорваться сквозь идеологические миражи к нормальным представлениям о личности и ее правах, о любви и человечности, принадлежат к самым сильным в романе.

Страстный монолог героя передает поток противоречивых состояний, через которые проходит Д-503. Обязанный вставать и ложиться в определенный час, постоянно ощущающий в себе «тикающий метроном», он открывает для себя, что все – разные, что любовь – дело личного выбора, что единение с любимой приносит больше радости, чем маршировка в одной колонне, что его представление о стране безоблачного счастья ложно, а главное, что рядом с ним существует мир, о котором он и не подозревал, а в его жилах течет «капля лесной солнечной крови», в нем самом живет его второе «я».

Существование в «стеклянном раю» подразумевает всеобщую «прозрачность»²²². Мотив прозрачности (полной контролируемости частной жизни) по мере «рождения» у Д-503 души трансформируется в мотив тайны. Что-то таинственное, непонятное чудится Д-503 в членах его «семьи» – О-90 и R-13. Любовь к I-330 открывает Д-503, что «прозрачность» мира в Едином Государстве мнима, что в человеке остается непрозрачным самое существенное – сознание и что в его глубины ведут «только крошечные окна» – глаза. И когда они приоткрываются, в них пылает огонь.

Таким образом фантастический мир утопии оказывается у Замятина способным самопорождать новые фантастические миры: мир МЕФИ, «зазеркальный мир» (по ту сторону Зеленой Стены), неожиданный $\sqrt{-1}$, открытый Д-503.

С открытием сверхъестественного, с мотивом тайны, «непрозрачности», мотивом иррационального связан чрезвычайно важный аспект психологического сюжета, имеющий экзистенциальный характер.

Тему иррационального вводит в роман мотив $\sqrt{-1}$ и круг деталей, характеризующих непознанное, непознаваемое и

²²² Ср. с мотивом прозрачности в «Приглашении на казнь» В.Набокова.

притягательное в облике героини («зашторенные глаза», «иксовые» брови, огонь, пылающий в глубине глаз), а также реалии, связанные с вторжением в стерильную атмосферу Единого Государства природного мира (цветочная пыль, ветер, бьющий в стеклянные стены домов, крики птиц), а также быта и искусства «диких предков».

Д-503 открывает иррациональное не только вовне, но и в себе самом. Его лохматые, обезьяньи руки становятся знаком его кровного родства с тем миром, что вытеснен за Стену, с миром хаоса и страсти, побуждающим его к безумным, необъяснимым поступкам.

Столкновению с иррациональным сопутствует мотив ужаса. Он сопряжен с мотивом обожествления Стены, мотивом поиска числа, способного определить неопределимое. Тем самым Замятин дает понять, как глубоко укоренена идея рационального мироустройства в психике человека, который сам вышел из природного мира, утратил первоначальное единство с ним, утратил Бога, противопоставил себя этому миру, но испытывает перед ним ужас и с трудом выносит бремя личной ответственности, а поэтому готов уступить право личного выбора тому, кто может гарантировать ему стабильность.

Два образа $-\sqrt{-1}$ и Стена – выступают как знаки трагической контраверсы человеческого сознания; $\sqrt{-1}$ – иррациональное начало, перед которым Строитель испытывает страх и которое влечет его к себе, и «стена» разума – то, что ограждает его от неорганизованного мира, отвечает его потребности в порядке и устойчивости.

Замятин обращается к тому, что С.Франк назвал извечной проблематикой человеческого духа. Смысл ее философ видел во «внутренней антиномичности человеческих стремлений». С одной стороны, заветная мечта человечества – «возврат к райскому состоянию младенческой невинности и простодушия», «избавление человека от всяческого трагизма, от борьбы и междоусобицы, от сомнений и мук совести, т.е. осуществление и увековечивание наивного, простодушного младенческого самосознания, находящегося по ту сторону добра и зла», «освобождение от проблематики жизни», «ибо эта проблематика и есть то проклятие, которое тяготеет над

родом человеческим в результате грехопадения»²²³. Но с другой стороны, пишет Франк, стремлению к покою и блаженству «противостоит мятежное чувство, вложенное в человеческое сердце и приведшее к грехопадению». В сознании человека живут «тревога и мука, подрывное начало, делающее человеческую жизнь проблематичной, превращающее ее в трагедию, влекущую за собой муки свободной ответственности и внутреннего принятия решений. Соблазн огромной, почти неотразимой силы заложен в мысли, не является ли это мучительное брожение каким-то заблуждением, от которого человек может попросту освободиться, как от ненужной и зловредной обузы. Разве противоположное состояние простодушного, недуховного блаженства и покоя не образует единственной и конечной цели человека, к которой влекут его прирожденный природно-животный инстинкт и религиозная тоска его сердца?»²²⁴ Но как ни соблазнительна «тяга к спокойному блаженству», «есть в человеческом сердце темная, непостижимая сила, еще более мощная... Это – сознание собственной *свободы*, в смысле внутренней иррациональности и творческой тревоги. Оно-то и образует глубочайшее естество человека. Это чистая, неопределенная потенция, это незавершенное, всемогущее в человеческом духе, это способность ставить самому себе цели и определять по собственному усмотрению направление своей жизни – разве это непостижимое, иррациональное свойство не есть высочайшее, единственное достояние человека, от которого он просто не может отказаться, не совершая акта самоубийства, потому что оно совпадает с его существом как человека?! Человек стремится не к счастью и не к покою. В конечном счете он стремится только к возможности жить воистину как человек, т.е. осуществлять самого себя по своему усмотрению, во всей иррациональности и бессмысленности своей природы»²²⁵.

²²³ Франк С. Легенда о Великом Инквизиторе / Пер. с нем. // О Великом Инквизиторе. Достоевский и последующие. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 245.

²²⁴ Там же. С. 246.

²²⁵ Там же.

«С точки зрения этой врожденной потребности к неограниченной внутренней свободе тяга к простодушному блаженству как к абсолютному покою духовного равновесия – не что иное, как выражение апатии, тяготения к духовной смерти».

Борьбу между внутренне антиномичными стремлениями человеческого духа Замятин изображает, проецируя ее на евангельский сюжет. В романе 40 записей. 40 – число сакральное: сорок дней продолжалось искушение Христа в пустыне; сорок дней продолжается Великий пост накануне Пасхи; сорок дней не покидает душа умершего землю – столько времени требуется для перехода из состояния земного в состояние астральное. Сорок дней в судьбе Христа – это время преодоления им сил земного притяжения. Сорок дней в истории Д-503 – время обретения и утраты им живой души, своего «я», история его окончательного уподобления машине, так как все нумера, которым удаляют фантазию, воображение, становятся не бого-, а машиноравными.

История бунта Мефи, их попытки преодолеть силы «благодетельной» стабильности завершается утверждением незыблемости Единого Государства. Но семантику повествования о событиях опровергает лейтмотивная структура повествования. Так, одним из важнейших лейтмотивов становится история строительства и гибели Вавилонской башни.

Во второй «Записи» появляется образ башни, как результат многих и многих человеческих усилий, как символ вызова Богу, и возникает мотив самоотождествления героя с «новым миром»: «И так: будто не целые поколения, а я – именно я – победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это, и я как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин...»

Но по мере строительства «Интеграла», по мере приближения его испытаний и по ходу разворачивания авантюрного сюжета в текст все чаще вторгается образ «низринутного города», летящих сверху кусков башен и стен:

...будто наверху уже низринут какой-то город и летят вниз куски стен и башен, растут на глазах с ужасающей

быстротой – все ближе, – но еще дни им лететь сквозь голубую бесконечность, пока не рухнут на дно, к нам, вниз...

Тишина. Падают сверху, с ужасающей быстротой растут на глазах – куски синих башен и стен, но им еще часы – может быть, дни – лететь сквозь бесконечность...

В дальнейшем мотив гибнущего города превращается в мотив крушения мироздания: возникает образ летящих обломков чугунного неба, чугунно-металлических туч, чугунных плит.

Развитие мотива падающих стен, чугунных плит, соотношенного с образом башни, с которой отождествлял себя некогда Строитель «Интеграла», один из миллионной армии победивших старого Бога, призван опровергнуть идею торжества Единого Государства, выразить мысль о посрамлении заносчивого Разума.

Таким образом, Замятин сохраняет традиционные событийные связи, характерные для эпоса, более того, придает созданию разветвленного сюжета большое значение в своем романе, но использует также приемы, разработанные поэзией, особенно символистской, для повышения многозначности текста: семантическая «нагруженность» собственно мотивной структуры в его произведении так велика, что оказывается не менее значительной, чем романские судьбы персонажей.

Если кольцевая композиция романа – возвращение повествователя к исходному рубежу – подвергает сомнению мотив, звучавший на многих страницах романа, – мотив невозможности смирить, «стреножить» духовное начало, то сюжет «романа о романе» «поддерживает» этот мотив. История превращения задуманной было оды в честь Единого Государства в роман (любовный, психологический, авантюрный), в трагическую исповедь подтверждает, что претензии Единого Государства изменить природу несостоятельны, что мир не пластичен и не подчиняется идеям, его можно уничтожить, но нельзя изменить, он развивается по собственным законам – и на уровне жизни, и на уровне творчества. Д-503 погибает как личность, но рукопись его остается жить.

Есть все основания рассматривать роман «Мы» не только как «роман о романе», как роман авантюрный,

психологический, любовный, философский, но и как роман историософский: законы развития человеческой истории были чрезвычайно интересны Замятину.

Заметим, что роман не связан с определенной эпохой, даже условной. Художественное время произведения, помимо ХХХ века, к которому отнесено действие, и ХХ века, с коим оно пародийно соотнесено, вбирает в себя еще ряд временных планов: это начало тысячелетия после Рождества Христова, о котором напоминают постоянно проводящиеся героем-повествователем сравнения граждан Великого Государства с первыми христианами, средние века, к которым отсылают упоминания священной инквизиции, а также XIX век, представленный именами и/или реминисценциями из произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Было бы упрощением полагать, что далекое и относительно близкое художнику прошлое, а также будущее используются в романе лишь для иронической подсветки настоящего. Каждый временной пласт интересен художнику сам по себе, в той мере, в какой он «работает» на раскрытие его концепции истории. Подводя некий итог сказанному, можно отметить, что в романе «Мы», «Островитянах», «Огнях святого Доминика» Замятин выбирает ту или иную точку на спирали истории (будущее, настоящее, прошлое) и на этом материале строит широкое обобщение.

Замятин нарочито абстрагируется от собственно русских условий. Он рассматривает российскую ситуацию не в ее специфическом выражении, а лишь как частное проявление общемировой драмы. В основе его произведения лежит попытка выразить представление о законах, управляющих миром, желание построить «уравнение движения» мировой истории, создать философию истории, определить место ХХ века в драме, которая на протяжении тысячелетий разыгрывается на всемирной арене, определить условия, в которых человечество в очередной раз пытается совершить прорыв к идеальным ценностям.

Центральное место в замятинской философии истории занимает идея внутренней цикличности в развитии западной цивилизации, смыслообраз диалектической спирали истории, один из витков которой пришелся на ХХ век. В своих

рассуждениях, выраженных в статьях, рецензиях, эссе и в романе «Мы», Замятин пользуется для определения стадий исторического движения понятиями «энтропия» и «революция» (последнее не имеет конкретно-исторического значения и не должно быть, по мнению Замятина, соотнесено с таким явлением, как Октябрьская революция).

Понятия «энтропия» и «революция» носят не временной, а сверхвременной, онтологический характер. Они раскрывают сущностный строй мира, совершаемое им внутри себя движение.

XX век в концепции Замятина — век «энтропии», когда на смену традиционному обществу XIX века идет общество с новыми организационными формами, которых требует крупное индустриальное производство. Это общество несет невиданное закрепощение человека машиной и организацией. Этому организованному игу неизбежно подчинится не только европейский капитализм, но и российский социализм, так как преобразователи мира в России не могут избежать втягивания в постгуманистическую и посткультурную стадию исторического развития. Даже будучи субъективно приверженными идеалам, написанным на знамени революции, они, подхватывая и объявляя продуктивными антигуманизм и культ безличной массы, культ машины и человека, ею поработанного, идею *Тотальной организации*, т.е. тенденции, которые сформировались в контексте энтропического состояния мира и враждебны идеальным устремлениям века, сами становятся разменной монетой в игре исторических сил, создают новое рабство.

Замятин рассматривает энтропию — неизбежный виток общемировой истории. Чтобы мир вышел на новый виток, должен пройти круг столетий. Но пройдя страшную школу энтропии, человечество, как полагал Замятин, не чуждый иллюзиям своего времени, должно вновь вступить в фазу динамического развития, в эпоху свободы и суверенности личности.

Онтологическая проза*

* Термин В.Хализева.

Проза 1920 – 1950-х годов в лице ее крупнейших представителей – М.Булгакова, А.Платонова, М.Пришвина, Б.Пастернака – создала произведения, в которых «человек соотносился не столько (по отношению к этим писателям – не только! – *Е.С.*) с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия»²²⁶, что позволяет говорить о возникновении онтологической группы жанров. Созданию онтологической жанровой ситуации способствует универсализация как принцип художественного обобщения в разных его воплощениях (орнаментализм, неомифологизм, фантастика, деформация действительности).

Художественный мир А.Платонова. Платонов не переносит действие в некие фантастические обстоятельства, не отчуждает свою художественную реальность от конкретно-исторических обстоятельств. Напротив, он демонстрирует определенность времени действия (конец эпохи военного коммунизма, год «великого перелома», Москва 1930-х годов), связывает напрямую положения и обстоятельства жизни своих персонажей с драматическими поворотами советской истории: созданием и гибелью коммун в первые послереволюционные годы («Чевенгур»), возникновением строек первой пятилетки, раскулачиванием, созданием первых колхозов («Котлован») и т.д. Платонов воссоздает атмосферу времени с характерной для нее безбытностью, отсутствием стабильности, традиционного уклада и т.д., передает присущее настроению современников революции ощущение порога, за которым должно наступить общее преобразование жизни. Но жизнеподобие предметного мира лишь подчеркивает условность поведения персонажей, условность сюжета и хронотопа платоновских произведений. Впечатлению условности способствуют странноречие Платонова, ненормативное расширение спектра валентностей слова, что приводит к ощущению постоянного расширения пространства, движения из узкого, частного мира во Вселенную. Платоновский человек «живет не в комнате, доме, городе, а в Мире, в Пространстве, в Природе, на Земле. Причем этот статус человеческого (да и всеобщего: то же относится и к

²²⁶ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: 1999. С.323.

музыке, дереву, ветру, листу) существования не заявляется Платоновым эксплицитно, но доводится до читателя суггестивным путем, через необычное словоупотребление»²²⁷.

Платоновский герой мало чем напоминает «человека массы», о котором писал Ортега, человека толпы, каким он стал для М.Булгакова. Это отнюдь не человек середины, агрессивно добивающийся права на комфортное устройство жизни, но человек, чей дух, согласно русской традиции, «устремлен к конечному и идеальному» (Н.Бердяев). У Платонова люди массы, как и у А. Малышкина, изображены в своем порыве к счастью. Они убеждены, что не может быть индивидуального спасения – они хотят избавиться от скверны весь мир. Автор сочувствует своим героям и иронизирует над ними, создавая образ «очумелых энтузиастов» (К.Мяло), не подготовленных к постижению того, что те «последние» вопросы о смысле жизни и смерти, которые им хочется решить, не имеют ответов, а потому их претензии изменить мир обречены. Человек массы у Платонова переживает трагедию самообмана («Чевенгур») и, превращаясь в игрушку в руках «заместителей пролетариата», становится жертвой грандиозного обмана («Котлован»).

Альтернативная реальность М.Булгакова. Многие связывают «Мастера и Маргариту» (1940) с романом Евг. Замятина, с которым Булгаков в конце 20-х годов, в момент начала работы над своей книгой, был достаточно близок.

Главным лицом в романах Замятина и Булгакова является художник. Речь идет о его произведении, создание которого носит внерациональный характер и определяет трагическую судьбу творца.

Подобно Д-503, булгаковский Мастер не считает себя писателем; рождение текста для него становится актом прозрения, а безумие – мотивом, сопутствующим прозрению. Познавший откровение, Мастер отказывается от своего творения. Теряя свое «я», он превращается в «номер» в клинике Стравинского, напоминая о начале и финале судьбы другого мастера – Строителя «Интеграла». Чувство героини,

²²⁷ Левин Ю. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А.Платонова) // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.:1998. С.398.

как и чувство героини Замятина, заставляет ее перейти границы дозволенного во имя любимого (О-90 побуждает Д-503 к созданию новой жизни и спасает его ребенка – воплощение его очнувшейся души) и т. д.

Но более всего романы Замятина и Булгакова роднит стремление к художественному пересозданию действительности, к созданию альтернативной реальности. Условный мир Булгакова рождается в результате синтеза фантастики мистико-философского характера с сатирическим заострением и мифом, что сообщает тексту особую стереоскопичность и многозначность.

Мистико-философский план в соответствии с демонологической традицией получает пластическое выражение в облике Сатаны, его подручных и гостей, что придает ирреальному миру статус особой реальности, где разворачивается фантастический сюжет, связанный с подготовкой шабаша – «черной мессы» т.е. действия, связанного с кощунственным «переигрыванием» христианской литургии. Приготовления к шабашу начинаются с «приобретения» ритуальной чаши, которой станет отрезанная голова Берлиоза, продолжаются дьявольскими мерами по освобождению квартиры № 50, необходимой для проведения «Великого Бала у Сатаны», включают поиски «королевы Марго» и подходящей искупибельной жертвы (барон Майгель).

Вторжение сверхъестественного начала лежит в основе всех романских событий, соединяя разные планы изображения.

Связанная с введением сверхреального мира, условность усиливается использованием гротеска, появляющегося как в связи с изображением inferнальных персонажей, о похождениях которых повествуется в иронических или саркастических тонах, так и при описании столичных обывателей и их московских нравов. Важным моментом становится также использование трагедии, определяющей содержание фантастического/демонологического плана.

В художественном синтезе участвуют также евангельские мотивы, создающие в сложном единстве с апокалипсическими и фаустианскими «Евангелие от Булгакова», мотивы которого объединяют все творчество

Булгакова, становясь, согласно Б.Гаспарову, «метатекстом не только всех его (Булгакова. – Е.С.) произведений, но и его жизни, которая получила такое же метафизическое осмысление и символическую ценность, как и судьбы его героев»²²⁸.

Отсылки к Новому Завету не только служат сюжетообразованию в главах, переносящих место действия из Москвы в Ершалаим, но и присутствуют в «московском» тексте. Библейский план повествования служит своеобразным ключом к «московскому» плану с его демонологией и объединяет «реальный» и фантастический планы. Так, уже в первом эпизоде евангельские мотивы связывают мир земной, представленный Берлиозом и Бездомным, и мир мистический: первым посланцем его становится «прозрачный господин», «сквозь которого видно». Впоследствии он будет действовать под именем Коровьева – Фагота, а в конце романа обретет свой истинный «вечный образ» – темно-фиолетового рыцаря. На протяжении всего эпизода, участником которого становится также Воланд, ведется разговор о Христе – Иешуа, что станет основой дальнейшего развития действия.

Соотнесенность профанной (современной) истории с историей священной (библейской) присутствует и на композиционном уровне, и на уровне хронотопа, и на уровне группировки персонажей, и на уровне деталей, а также на уровне мотивов, пронизывающих разные планы повествования (мотивы голгофского пути, предательства, казни, воскресения, образов грозы и солнца). С помощью приема «рифмовки» эпизодов, пародийного двойничества персонажей и ситуаций Булгакову удается не только заострить проблему существования вечных, непреходящих сюжетов и типов, но и утвердить мысль о единстве всемирно-исторической жизни человечества.

В хитросплетении мотивов, сопутствующих "Евангелию от Булгакова", особо выделяется мотив греховного города, изгоняющего Мессию. «Одновременно» протекающие события воспроизводят одну и ту же ситуацию – момент, когда Пророк приносит человечеству Благоую весть, способную изменить ход

²²⁸ Гаспаров Б. Новый Завет в произведениях М.А.Булгакова // Гаспаров Б.И. Литературные лейтмотивы. М.: 1994. С. 120.

человеческого бытия, а человечество отвергает Пророка. В пространстве «Мастера и Маргариты» это происходит трижды. Три лица оказываются подобны друг другу: Иешуа, Мастер, прозревающий истину, которую олицетворяет Иешуа, и автор романа, в сознании которого судьба Иешуа, судьба Мастера и его собственная судьба соотнесены друг с другом. Ситуация отторжения Благой вести воссоздается трижды, потому что третьим в ряду пророков оказывается автор романа: это именно его сознание совмещает и делает одновременными ситуации диалога Спасителя с человечеством.

В этом смысле «Мастер и Маргарита» – Книга о Слове, Слове пророка, о Слове Спасения – диалог с человечеством. Слово звучит трижды: это Слово Иешуа, Слово Мастера, Слово автора романа, предвидящего судьбу своего романа.

К подобной же ситуации, ставя своего героя в отношении к Жизни и Смерти, но не исключая его из повседневности, не отчуждая его от трагедии России, приходит автор, завершающий литературную эпоху, – Борис Пастернак, который вместе с М.Пришвиным в сумерках грядущего рассвета поддерживает традицию «неклассической» прозы, существенно ее трансформируя и обогащая.

«Доктор Живаго» Б.Пастернака как завершение литературной эпохи. Борис Леонидович Пастернак (1890-1960) в романе «Доктор Живаго» (1945-1955) не отказывается от таких компонентов реалистического романа, как миметизм, характер, сюжет, стремясь к тому, чтобы его роман стал в большем смысле «беллетристической», чем то, что он делал до сих пор, т.е. простым легким чтением, доступным читательскому восприятию. Тем самым Пастернак преодолел искус, стоявший перед художниками «неклассической» ориентации – совершить разрыв между реальностью художественной и реальностью жизни, создать альтернативную реальность, сознательно затруднив доступ к ее пониманию²²⁹. Пастернак пожелал

²²⁹ Люциферической назвал подобную позицию Хоружий в применении к наиболее последовательному из художников «неклассической» ориентации – Джеймсу Джойсу. Хоружий пишет: «С раннего периода у Джойса присутствует тема утверждения абсолютной свободы художника, его полновластной возможности быть творцом собственного мира, который не воспроизводит мира внешнего, созданного Богом-Творцом. Искусство

преодолеть люциферический комплекс, но его решимость не означала отказа от опыта «неклассической» прозы, напротив, потребовала синтеза присущих ей стратегий.

Пастернак, как и другие писатели «неклассического» типа, стремился не к типизации, а к универсализации. Но, как и многие из его предшественников и современников, писатель сделал предметом изображения определенную конкретно-историческую ситуацию – он обратился к эпохе революции и гражданской войны, включив ее в контекст полустолетней истории России. Он предварил события 1917–1920 годов описанием их предыстории и рассмотрел годы революции сквозь призму событий 1930-х – начала 1950-х годов.

Героем, введенным в эту ситуацию, стал русский интеллигент, а его история оказалась соотнесенной с судьбой людей русского культурного слоя в предреволюционные, революционные и пореволюционные годы. Этот момент подчеркнут сходством судеб Юрия Живаго и его предшественника – Мастера²³⁰. Для Пастернака–лирика органично было то перенесение внимания с прямого воссоздания типов, реалий, ситуаций на освоение пространства сознания, которое становилось и предметом изображения, и зеркалом, в котором отражается мир, и конструктивной опорой повествования. Поэтому основой художественно-философского синтеза в романе оказывается взаимопроникновение исповедального и пластического начал, синтез лирического и эпического подхода к пересозданию действительности, в котором преобладающим началом

призвано создавать не образ мира, являемый в слове или иной эстетической материи, но – другой мир, открыто стремящийся быть другим и независимым по отношению к Богозданному миру. Художник же как творец этого *альтернативного мира* противопоставляет себя Богу-Творцу, подобно Люциферу, отказываясь Ему служить, бросая вызов Ему» (Хоружий С.С. Человек и искусство в мире Джеймса Джойса // Вопросы философии. 1993. № 8. С.48–49).

²³⁰ Это сходство романов пронизательно подмечено И.Захариевой, автором книги «Художественный синтез в русской прозе XX века (1920-е – первая половина 1950-х годов)». София, 1994. Бросается в глаза сходство жизненного финала: Мастер, создатель сочинения о Пилате и Христе, погибает, но продолжает жить в своем творении. Юрий Живаго обретает жизнь в сборнике своих стихов. Творчество оказывается победой над Смертью.

выступает субъективное «я» в его отношении к Священной истории, Природе, Любви, какими они являются в общественных событиях (от 1903 до лета 1953 года) и в потоке повседневности, который, по мысли Б.Пастернака, искусство, подобно губке, «должно всасывать и насыщаться»²³¹.

Мечту о романе, который представил бы особым образом организованную универсальную модель мира, Пастернак выразил в письме О.Фрейденберг, в котором писал: «...хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое»²³².

В замысле автора, таким образом, было создать особую форму эпического повествования, в котором традиционные для эпоса отношения между явлениями действительности и воспринимающим ее сознанием будут «перевернуты»: изобразительные средства, в том числе и такие, как герои, сюжет, картины природы, окажутся «двойниками» сознания, его пластическим выражением. Сами по себе реалии, как ни широк охват действительности в произведении, важны в нем постольку, поскольку стали предметом, "пищей" авторского переживания, толчком к лирической исповеди, конструктивной опорой которой служит духовная биография персонажа.

Л.Ржевский предлагает рассматривать «Доктора Живаго» как притчу о человеческой душе, как апологию души, «живой своей близостью к высшему, таинственному и непостижимому, но всюду разлитому, как солнечный свет, и звуки, и благоухание, и красота, и милосердие. Души огромного богатства и даров, ищущих выражения в творческом порыве, творческом созидании и саморасточении, и, через это расточение, сопричастной любви, всепрощению и крестному подвигу. Души, выразительной потенциал которой шире ее

²³¹ Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Советский писатель, С.439.

²³² Переписка Бориса Пастернака. М.: 1990. С.224.

образного наполнения в романе, т.е. как бы и не отдельной чьей-либо души, а души вообще, души общечеловеческой»²³³.

Образ мальчика на могиле матери, одиноко стоящего под хлещущим ливнем и напоминающего готового завывать волчонка – такова экспозиция притчи о душе и символ положения человека в обезбоженном мире, в мире, который уходит во времена варварства. Роман воссоздает возвращение человечества к Христу. Образ Христа у Б.Пастернака напоминает о финале поэмы Блока, который согласно проницательному толкованию Л.Ржевского, как это будет и в «Докторе Живаго», выражает веру в преходящий характер совершившейся катастрофы и «в ее конечное, далекое, но обязательное, «христианское разрешение» – в возвращение человечества к христианству»²³⁴.

Как отмечает Гаспаров, «имя Живаго восходит к выражению из церковнославянского текста Евангелия: «Сын Бога Живаго» (Матф. 16 : 16; Иоанн 6 : 69). Таким образом, в этом имени родительный падеж прилагательного превратился в именительный падеж существительного; слово, служившее атрибутом Христа, стало именем интеллигента начала века с типично «московским» звучанием. Однако переживаемая героем «драма» оказывается, при всем внешнем несходстве, не чем иным, как новым воплощением сакрального сюжета, и этот ее глубинный смысл раскрывается в стихотворениях доктора Живаго»²³⁵.

История гибели Юрия Живаго превращается в мистический акт искупительной жертвы во имя спасения человечества. Горящая во тьме свеча – образ, восходящий к Нагорной проповеди Христа, – становится одним из центральных лейтмотивов романа, который реализуется во множестве различных вариантов. Таким образом, в «Докторе Живаго» происходит мифологизация, укрупнение конкретно-исторической коллизии: история России первой трети XIX века

²³³ Ржевский Л. Язык и стиль романа Б.Л.Пастернака «Доктор Живаго»: Сб. статей, посвященных творчеству Б.Л.Пастернака. Мюнхен, 1962. С.177.

²³⁴ Там же. С.180.

²³⁵ Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. С. 268.

и ее трагические события (мировая война, две революции, гражданская война) рассматриваются сквозь призму евангельского мифа о смерти и воскресении. В укрупнении конкретно-исторической ситуации играет роль и мифологема единоборства святого Георгия (Георгий – Юрий) с Драконом, инвариантом которой является идея борьбы Добра и Зла, идея защиты Вечной Женственности.

Еще один вариант прочтения мифологического подтекста книги Б.Пастернака предложил А.Синявский, сопоставляя отношения Юрия Живаго и Лары с древнейшей библейской мифологемой: «...любовь Юрия Живаго и Лары на краю разлуки и как бы на краю света, посреди войны и всеобщего одичания, представляется последним островком человечности или «голой, до нитки обобранной душевности». Этот «островок» соотнесен с первой, тоже бездомной парой на земле, с Адамом и Евой, а также со всем «неисчислимо великим», что сотворила любовь за этот промежуток, за многие тысячелетия мировой истории»²³⁶.

Роман Б.Пастернака открывает разные возможности мифологической трактовки, но центральной для мифологического моделирования современности в "Докторе Живаго" остается мифологема умирающего и воскресающего богочеловека. Особая роль этой мифологемы связана с внутренней темой романа – темой смерти и бессмертия. Два погребальных ритуала (похороны матери Живаго и панихида по нему самому) обрамляют жизнеописание героя, а повествование заканчивается эпизодом явления Тани, дочери Живаго и Лары, упоминанием о вечной Москве, включением стихов Живаго, непосредственно вводящих евангельский образ Страстей господних и чудо Воскресения.

Роман, по словам Б.Гаспарова, стремится «вобрать в себя все виды духовных «работ», направленных на

²³⁶ Синявский А. Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Selected papers from the Second international Simposium on Pasternak. Berkeley Slavic specialties. 1989. С.262–263.

преодоление смерти, независимо от их эстетического и социального престижа»²³⁷.

Философия преодоления смерти непосредственно заявлена в монологах Веденяпина, в его рассуждениях «об истории, как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти». Душой этой работы оказывается, по словам Веденяпина, «по-новому понятое христианство», переосмысленное в персоналистском ключе, а ее прямым следствием – «новая идея искусства», которое должно создать художественный эквивалент мистически-философского «общего дела». «Новая идея искусства» позволяет отнести «Доктора Живаго» к «роману о художнике», превращающемся в «роман о романе», т.е. к литературе, осознающей себя внутри себя самой. Как и в «романе о художнике», в «Докторе Живаго» описывается судьба поэта, изображается творческий процесс и результат творческой деятельности. Как в «романе о романе», предлагаются к обсуждению разные модели освоения мира, синтез которых, творимый в романе, должен быть адекватен идее преодоления смерти.

"Безумная попытка словами остановить время" (Б.Пастернак говорит о такой попытке в отношении русской песни) осуществляется в романе, как пронизательно отмечает Б.Гаспаров, благодаря совмещению нескольких параллельных сюжетных линий. В согласии с традицией "неклассической" прозы Б.Пастернак отказывается от линейной модели построения текста.

«Благодаря симультанному восприятию разнотекущих, т.е. как бы находящихся на разных временных фазах своего развития, линий слушатель оказывается способен выйти из однонаправленного, однородного и необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени, а значит, и "преодоления смерти"»²³⁸.

Но, по мысли Б.Гаспарова, важна не сама по себе симультанность разных сюжетных линий, характерная,

²³⁷ Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. С. 269.

²³⁸ Гаспаров Б. Указ. соч. С.244.

например, для "Голого года" Б.Пильняка, но их контрапункт, совмещение, а также ситуация, на которой оно происходит. Такой ситуацией оказывается внезапное совпадение, случай как форма чуда, как вариант фантастического на обыденном, житейском уровне ²³⁹. Чудо символизирует "прорыв" трансцендентного в повседневность, победу над жестким детерминизмом.

В XX веке силой воздействия на литературу стали обладать не только повседневность и история (приблизившаяся к человеку, захватившая его в сферу своего влияния), но и идейно-философские идеи времени: марксистские концепции и их российские интерпретации (В.Ленин, А.Богданов), философия Ницше, Вагнера, Бергсона, Эйнштейна, проективные утопии русского космизма, религиозно-философские концепции С.Булгакова, Н.Бердяева, Д.Мережковского. Философия приобрела права кода, с помощью которого происходило освоение современности.

В качестве философских прототипов развиваемых в романе идей Б.Гаспаров называет метафизику Платона (постижение человеком трансцендентной истины), философскую систему Н.Ф.Федорова, его «проект воскрешения», учение Анри Бергсона, такие ключевые компоненты его философии, как идея simultaneity различных линий развития, неравномерность течения времени и принцип длительности. В качестве эстетической протомодели романа выступает авангардное урбанистическое искусство, «язык урбанизма», адекватный полифоническим ритмам современного города, а также фольклорные жанры в их высоких и «низких» образцах вплоть до лубочной мелодрамы.

Способность «резонировать» с духовной атмосферой времени делает произведение Пастернака согласно концепции Б.Гаспарова «*исторической эпопеей*» в самом полном смысле этого слова: эпопеей, не только в содержании, но и в самой художественной фактуре которой отпечатались вся сложность

²³⁹ "Случай, в сущности, здесь это несколько обытовленное и ослабленное "чудо" – на самом обыденном, житейском уровне" (Синявский А. Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Selected papers from the Second international Simposium on Pasternak. Bereley Slavic specialties. 1989. С.363.

и весь полифонический динамизм изображенного в ней времени». По словам исследователя, «Доктор Живаго» – это роман эпохи научной, философской и эстетической революции, эпохи религиозных поисков и плюрализации научного и художественного мышления: эпохи разрушения норм, казавшихся до этого незыблемыми и универсальными, и драматического расширения культурных горизонтов; наконец, это роман эпохи социальных катастроф, в которых стихия популизма мощно заявила о своей роли в движении истории и культуры»²⁴⁰.

Роман Пастернака явился завершающим аккордом "мелодии", нараставшей в литературе метрополии и диаспоры в противовес пафосу разрушения "старого" мира и пафосу экзистенциального отчаяния перед лицом вселенской катастрофы.

Мелодия эта возникла еще в начале новой художественной эпохи как ответ на атмосферу ненависти и вражды, сопровождавшую раскол национального мира. Эта мелодия явилась выражением пути интеллигенции: «от революции к себе»²⁴¹, утверждением самоценности личности, самоценности Бытия в противовес насилию в отношении действительности.

Мотив радостного утверждения Бытия прозвучал в атмосфере отрицания мировой данности в ряде значительных произведений 1920–1930-х годов. Среди них «Хождение по мукам», «Детство Никиты» А.Толстого, «Поезд на юг» А.Малышкина, «Детство Люверс» Б.Пастернака, «Фро» А.Платонова, повести К.Паустовского, А.Гайдара и «Фацелия» М.Пришвина.

В суровую для России пору – в 1937 году – М.Пришвин выпускает **«Календарь природы»**, первая часть которого – «Весна» – была опубликована еще в 1925 году. Чувство притяжения бытия пронизывает детальное описание каждого из времен года и их смены, основанной на динамике света – его пребывания и угасания, умирания и Воскресения – динамики, дающей человеку урок надежды, помогающей ему не

²⁴⁰ Гаспаров Б.М. Указ. Соч. С. 269.

²⁴¹ Пришвин о Розанове // Контекст. 1990. С.195.

отчаиваться «в темное зимнее время», «когда солнце распято на морозных столбах», и ждать «со всей страдающей тварью весны – Воскресения»

Воздавая хвалу жизни, передавая переполняющую его радость бытия, удивление перед красотой мира, автор со значением сегодня, может быть, более внятными, чем в годы появления этой, казалось бы, абсолютно нейтральной с точки зрения политики, книги, замечает: «Мне ли не знать, как много беды на земле, как нечеловечески жестоко иногда говорить о радости жизни...»

Одним из продуктивных жанров, связанных с утверждением насущного мира и с отказом от идеи его преображения, стала автобиографическая проза: **«Кашеева цепь»** М.Пришвина (1923–1927), **«Лето Господне. Праздники. Радости. Скорби»** (1933) И.Шмелева, **«Жизнь Арсеньева»** (1928–1933) И.Бунина, **«Времена»** (1955) М.Осоргина. На фоне предпочтения будущего настоящему и прошлому, характерному для исповедующих идею преображения мира, автобиографическая проза предстала прежде всего как попытка воскрешения прошедшего времени, как шаг к преодолению забвения, а для писателей русского зарубежья – и пространства.

Чем сильнее было сознание мировой неустойчивости, чем острее чувства неприкаянности и желание обрести устойчивость, тем безусловнее становилась красота Русской земли, национального бытия. Когда В.В.Вейдле пытался определить пафос «Жизни Арсеньева», он акцентировал в содержании книги не сам по себе план воспоминаний, не автобиографическое или исповедальное начало. Для него книга Бунина – это «трагическая хвала всему сущему и своему, в его лоне, бытию», «поющее и рыдающее славословие».

Передавая свое восхищение книгой Шмелева «Богомолье» и подчеркивая ее внутреннее родство с «Летом Господним», И.Ильин усматривал главное достоинство этих произведений в необычности позиции автора, в его способности проповедовать любовь не «враждебным словом отрицанья», а словом утверждения. «Здесь все, – писал Ильин, – пронизано благодатным, врачующим светом: и слово, и образы, и та последняя предметная глубина, ради которой

пропето это повествование. А пропето оно для того, чтобы показать и утвердить *бытие Святой Руси*, ибо книга эта, так же как и книга о «Лете Господнем», есть творение не только художественное, но и *исповедническое*²⁴².

Роман Б.Пастернака «Доктор Живаго» завершил процесс движения к отречению от замороженности «миражом земного града, манящим и дразнящим, но обманывающим» (С.Булгаков).

Судьбы «неклассической» прозы, ее вытеснение в «катакомбы», ее воскрешение, ее вторая жизнь

Стремление к постижению универсальных законов бытия определило характерную для рассматриваемой художественной эпохи готовность отказаться от «соревнования» с действительностью, отойти от прямого изображения достоверной картины мира, прибегнуть к условности. Даже писатели, для которых богатство изобразительности оставалось в литературе органичным свойством таланта, испытывали – часто даже вопреки своим художественным убеждениям – потребность усиливать элемент выразительности, достигаемый посредством все более заметной деформации воссоздаваемого мира (К.Федин, Л.Леонов, В.Набоков).

Наиболее значительные писатели XX века, наследуя интерес своих ближайших предшественников к универсальному содержанию бытия, отказываясь от традиционных повествовательных структур с присущей им причинно-временной последовательностью, линейностью, живописностью, преобладанием форм самой жизни, семантической определенностью совместили этот интерес к конкретно-историческим аспектам послереволюционной жизни или связанной с ними проблематикой.

Движение от конкретно-исторического к универсальному, от видимого к сущему, отказ от жизнеподобных форм изображения действительности – таким было направление художественных поисков наиболее значительных писателей этого периода.

²⁴² Ильин И. Собр. соч. Т. 6. Кн. II. М.: Русская книга, 1996. С. 132.

Условный принцип обобщения оказался чрезвычайно продуктивен. Достаточно вспомнить «Мистерию-буфф», «Клопа» и «Баню» Маяковского, «Аэлику» А.Толстого, его же «Гиперболоид инженера Гарина», «Месс-Менд» М.Шагинян, «Республику Итль» Б.Лавренева, «Дьяволиаду», «Роковые яйца», «Собачье сердце» и рождавшийся в те же годы роман о Мастере М.Булгакова, «Мы» Евг.Замятина, великого провокатора Хулио Хуренито И.Эренбурга, странный мир «Зависти» Ю.Олеши, экзотику воровского дна, поднятого на поверхность рукой Л. Леонова в «Воре», путешествия «усомнившегося Макара» и «очумелых энтузиастов» А. Платонова, фантастические рассказы и утопию А.Чаянова, дьявольскую приправу в рассказах В.Катаева («Сэр Генри и черт», «Железное кольцо»), В.Каверина («Бочка», «Большая игра»), Н.Огнева («Ши республики»), перепутанный с явью мир легенд и сказок в романах С.Клычкова, романы К.Вагинова, драмы Л.Лунца.

А.Серафимович в «Железном потоке», И.Бабель в «Конармии», Вс.Иванов в «Партизанских повестях», А.Малышкин в «Падении Даира», обращаясь к воссозданию реальных, а не условных характеров и коллизий, сохраняя в построении произведения видимое правдоподобие и подчас впрямую следуя логике исторического события, взрывают жизнеподобие своего художественного мира, прибегают к особому масштабу описания, неправомерно увеличивающему, казалось бы, незначительную деталь и смещающему таким образом представления об их обычной иерархии внутри целого, к введению монтажа, который разрывает очевидные связи, опровергает их и предлагает новые, неожиданные; использованию метафоры, катахрезы, оксиморона, соединяющих несоединимое, сводящих воедино природу и историю, временное и вечное и т.д. Так возникает «остранняющая», гиперболизирующая гротесковая оптика.

1920-е годы даже в условиях существования директивной критики и цензурных запретов были временем «неклассической» прозы. Однако нельзя сказать, что тенденция к демонстративному и сознательному нарушению художественного правдоподобия, ставшая одним из знаков эстетической реальности XX века, получила в 1920–1950-е

годы возможности для органического развития. Примерно с середины 1920-х годов сначала в критике, а потом и в литературоведении стала утверждаться мысль о главенствующей роли жизнеподобных форм изображения. Широко известен призыв А.Луначарского вернуться «к театру бытовому и этическому», к театру Островского»²⁴³. Творчество художников, тяготевших к условности, вызывало, как правило, негативную критическую реакцию. В конце 1920-х годов М.Булгаков, Евг.Замятин, Б.Пильняк, А.Платонов, А.Веселый и ряд других писателей оказались в эпицентре разнузданной критической кампании. В результате Замятин вынужден был просить выезда из страны. Булгаков потерял право публиковать свои произведения. Платонову лишь несколько раз удалось пробиться к читателю. Бабель и Олеша замолчали. Б.Пильняк и М.Зощенко пытались перестроиться. Лунц умер еще в 1924 году, Вагинов ушел из жизни в 1934 году.

В 1930-е годы усилилось давление тоталитарной власти, прибегавшей уже не только к «напостовской дубинке», но и к смертной казни.

В эти годы атака на условность была продолжена под флагом борьбы против «формализма» в литературе, музыке, театре. Жертвой этой кампании стал Л.Добычин, покончивший с собой. Эта атака носила скорее предупредительный характер, потому что главные действующие лица к этому моменту практически ушли со «сцены». В 1937–1938 годы погибли И.Бабель, С.Клычков, А.Веселый, Б.Пильняк. Созданные в 1930-е годы замечательные произведения М.Булгакова («Мастер и Маргарита»), А.Платонова («Ювенильное море», «Счастливая Москва» и др.), С.Кржижановского, Л.Добычина, продолжавших тяготеть к условному типу пересоздания действительности, оказались недоступными читателю. Целый литературный материк как бы перестал существовать. Пьесы Евг. Шварца, именно в 1930-е годы начавшего продуктивно работать, получили жизнь только благодаря тому, что драматург «проходил» в официальной критике по разделу «литература для детей и подростков».

²⁴³ Луначарский А. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его (1923) // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т.1. С.210.

К концу 1920-х годов ряд писателей, начинавших в русле подчеркнутой условности, возвращаются к более или менее традиционной форме письма (в большей или меньшей степени сохраняя верность увлечениям юности). Так, К.Федин уходит от «Городов и годов» к «Братьям» и далее к своей послевоенной «классической» прозе; А.Малышкин – от «Падения Даира» к «Севастополю» и «Людям из захолустья»; Ю.Олеша – от «Зависти» к «Строгому юноше»; Вс. Иванов неоднократно «пересоздает» «Бронепоезд 14-69», ориентируясь на традиции психологического реализма.

«Странная проза» и драматургия с философскими, лирическими фантазмагориями, рассказы-метафоры, рассказы-символы, интеллектуальные притчи оказываются вне официального «магистрального» ряда, «утвержденного» литературными чиновниками.

Однако и в эти годы были созданы «Записки покойника» («Театральный роман») и «Мастер и Маргарита» М.Булгакова, «Ужгинский Кремль» и «Похождения факира» Вс.Иванова, повести о Ходже Насреддине Л.Соловьева, произведения Л.Добычина и С.Кржижановского, «Счастливая Москва» и «Ювенильное море» А.Платонова. Б.Пастернак работал над «Доктором Живаго», Анна Ахматова, создавшая «Реквием», завершила «Поэму без героя».

То лучшее, что было создано участниками эстетического «сопротивления», обрело вторую жизнь в годы, последовавшие за смертью И.В.Сталина, – в эпоху освобождения от тоталитаризма, когда умершие, погибшие, признанные и не признанные своей эпохой писатели обрели вторую жизнь и передали эстафету писателям 1960-х годов.

Глава вторая Литература социалистического выбора: мифотворчество советской эпохи

В конце 1920-х годов авансцену литературного процесса занимает направление, представители которого участвуют в создании мифологии советской эпохи. Кульминацией в развитии этого феномена стали 1930-е годы, отчасти годы войны. Послевоенное десятилетие было периодом постепенного угасания этой тенденции.

Прежде чем начать разговор об мифотворчестве советской эпохи, необходимо дифференцировать такие явления, как *социалистический реализм* – культурная парадигма, согласно которой осуществлялось огосударствление литературы, и *литература* (проза) *социалистического выбора*, создавшая советскую идеомифологическую систему. Если социалистический реализм был порождением сознательных усилий государства, его усилий подчинить себе естественное развитие литературы, согласно созданному официальной критикой канону, то создание советского мифологического пространства явилось результатом стихийных устремлений писателей, одушевленных идеей социализма. Литература социалистического выбора была той питательной средой, из которой соцреалистический канон экстрагировал требования к писателям, тиражировал и превращал в массовый поток «полезное» с политической точки зрения, создавая из литературы рычаг идеологии и пропаганды.

Созданный официальной критикой соцреалистический канон поддерживался с помощью ряда общественных структур и мероприятий. Существовал особым образом организованный литературный «быт», который подразумевал существование многоуровневых профессиональных «ячеек» (от группкома драматургов, прозаиков, поэтов до Союза писателей), членство в которых обеспечивало социальный статус, необходимый как для публикации произведений, так и для получения минимума (максимума) житейских благ (от путевок в Дома творчества до пенсии). «Материальной» базой существования соцреализма была система государственных издательств (центральных и

местных), существование которых не зависело от получаемой или не получаемой прибыли, но субсидировалось государством. Способом государственного воздействия на литературный процесс были также разного рода и размера премии и поощрения¹. Особые партийные отделы курировали литературную жизнь, распространение художественной продукции и ее оценку.

В контексте художественных устремлений новой эпохи подлинный интерес представляет **литература социалистического выбора**, которая создала особую форму искусства, оставившего свой след в общественном и эстетическом сознании эпохи,

Молниеносное (в историческом масштабе) формирование советской идеомифологии (в том числе и средствами искусства) было направлено на обуздание опасной социальной энергии, высвободившейся в процессе разрушения «старого мира», на гармонизацию хаоса, воцарившегося в безрелигиозном обществе, лишившемся традиционных нравственных ориентиров. Советская мифология призвана была адаптировать человека к новым жизненным моделям, предложенным послереволюционной действительностью, помочь преодолеть экзистенциальное одиночество. Создание советской идеомифологической системы потребовало актуализации архетипов "коллективного бессознательного", языческой и христианской мифологии.

Сохраняя внешнюю связь с реалистической эстетикой (в отношении так называемого жизнеподобия), литература, ангажированная социалистической идеей, ориентировалась не столько на исследование реальных закономерностей общественной жизни и глубин человеческого сознания, сколько на перенесение исторической реальности во внеисторическое мифологизированное пространство, создание советского Космоса. Специфическая «деформация» жизненного материала в духе социалистического идеала

¹ См.: Фельдман Д. Салон – предприятие: Писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920-1930-х годов. РГГУ, 1998.

должна была служить делу «переустройства мира» и формированию «нового человека»².

Пытаясь трактовать художественное освоение действительности в духе социалистического идеала, новейшие исследователи предлагают в этой связи термин «нормативизм»³, выдвинутый еще в 1960-е годы Г.Н.Поспеловым. Однако применение этого термина игнорирует *мифологизацию как специфическую природу пересоздания действительности* в литературе социалистического выбора, упрощает мотивы ее возникновения и функционирования, а также ее теснейшую взаимосвязь с массовым сознанием, во всяком случае в 1920 – 1940-е годы.

В создании советской идеомифологической системы, в рождении образа советского Космоса и стратегии художественного воспитания участвовали не только прагматики, быстро осознавшие, с какими преимуществами связано положение адептов официально признанного направления, но и романтики социалистической идеи. Среди творцов советского Космоса были как художники, ориентировавшиеся на реалистическую эстетику или даже укорененные в ней, так и писатели-авангардисты. Далекая от создания произведений на злобу дня и образцов литературы социального заказа, ушедших в прошлое вместе со своей эпохой и ее политико-идеологическими задачами, литература социалистического выбора оставила немало текстов, переживших время, причем не только благодаря заключенной в них героической энергетике, рожденной реальной героической биографией автора или прототипов персонажей («Как закалялась сталь», «Молодая гвардия» и др.), но и в ряде случаев благодаря эстетическим достоинствам, резонирующим с эпохой глобальных перемен («Время, вперед!», «Петр Первый» и др.).

В преддверии рождения советской идеомифологической системы. Литература

² Есаулов И. Литература как учебник жизни // Соцреалистический канон. С.360.

³ См., напр.: Голубков М.М. Русская литература XX в. После раскола. М., 2001.

социалистического выбора не была порождением «доктрины, навязанной партией и принятой Первым съездом советских писателей (1934) в качестве набора руководящих принципов для литературного творчества в обществе, впервые строящем социализм»⁴. Подпочвой литературы социалистического выбора были иллюзии массового сознания, массовый энтузиазм. Вера в возможность преобразования действительности и готовность на жертвы во имя этого преобразования сдерживали антиобщественный эгоизм и карьеристское интриганство верхов, противостояли ГУЛАГу и питали искусство, подвигая его на создание героического стиля. Мифотворчество в художественной среде было порождено героико-трагическим самоощущением романтиков революции, столкнувшихся с неподатливостью живой жизни: она не укладывалась в границы идеальной нормы, не соответствовала утопической модели. Расхождение идеала и действительности вызвало надежду на то, что конфликт может быть преодолен преобразующей силой искусства.

Появлению литературы социалистического выбора как целостного явления предшествовало в 1920–е годы возникновение и драматическое развитие литературы, захваченной идеей построения будущего на руинах старого мира⁵.

В числе наиболее известных произведений, созданных в русле этого направления, - **«Чапаев»** (1923) **Дмитрия Андреевича Фурманова**, **«Железный поток»** (1924) **А.С.Серафимовича**, **«Цемент»** (1922-1924) **Федора**

⁴ Д.Хоскин. Цит. по: Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С.362.

⁵ Современные исследователи устанавливают убедительные параллели между литературой этого типа и иными синхронными или удаленными во времени явлениями в русской литературе. Например, Б.Гройс толкует соцреализм как продолжение русского авангарда (Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы лит-ры. 1992. Вып.1. С.42–61). М.Балина и Х.Гюнтер, анализируя базовые категории соцреализма (идейность – классовость – партийность), усматривают истоки их формирования в литературе и критике 60-х годов XIX столетия (Балина М. Идеинность – классовость – партийность. // Соцреалист. канон. С.362–375; Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Там же. С.281–288).

Васильевича Гладкова, «Разгром» (1927) Александра Александровича Фадеева. Авторы этих книг воссоздали ситуацию гражданской войны и первых шагов восстановления хозяйства, разрушенного вихрем междоусобицы, высветили нравственно-психологические аспекты пореволюционной действительности («Цемент»). Созданная Фурмановым, А.С.Серафимовичем, Гладковым и Фадеевым картина мира содержала круг мотивов, который ляжет в основу созданного их последователями мифологизированного пространства: трактовка революции и реконструкции как акта творения, как воплощение мечты о справедливости, сострадании, единении, как реабилитация большинства; доминирующее положение героической личности, реализующей свой героический потенциал как в сфере традиционной для богатыря функции защиты обездоленных, так и в традиционной для культурного героя функции созидания, мотив жертвенного служения своему социуму и т.д.

Утверждение жизни как самопожертвования придавало смысл индивидуальному бытию, спасало от экзистенциального отчаяния, помогало преодолевать физические и нравственные мучения, страх смерти.

В стремлении к утверждению социалистического идеала его ранние адепты шли разными путями: увеличивали масштаб изображения, создавая своего рода сплав реализма и романтизма («Цемент»); оставались на позициях традиционно реалистической поэтики («Разгром»), в случае с «Чапаевым» - на почве художественного документализма. Но во всех случаях писатели не уходили от изображения противоречий действительности, изображали своих персонажей «с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой» (Д.Фурманов), а становящуюся жизнь во всем ее неблагообразии, в ее несоответствии идеалу. Это особенно касается «Цемент» в его первой редакции, где с беспощадной трезвостью изображена жизнь партийно-хозяйственной верхушки, эксплуатирующей власть в своих целях; передана атмосфера партийных чисток, где бесчестные губят самых честных и чистых партийцев. В последующих редакциях критический пафос был смягчен,

изменена языковая структура текста, нивелирована колоритная речь эпохи.

Практически одновременно с Ф.Гладковым героико-трагическое мироощущение партийного авангарда было эстетически зафиксировано в произведениях **Ю.Либединского** («Неделя», 1921 и «Завтра», 1923), **А.Аросева** («Страда», 1921 и «Недавние дни», 1921), **А.Тарасова-Родионова** («Шоколад», 1922), **М.Алексеева** («Большевики», 1925). Воссозданные в этих произведениях характеры и ситуации в известной мере проливают свет на атмосферу, породившую вскоре телеологическую модель искусства.

Летописцы партийной жизни впервые обратились к внутреннему миру «кожаных курток» – так окрестил Б.Пильняк представителей культурного слоя новой России, претендовавших на роль героев своего времени. Автор «Голого года» предложил метафорическую формулу, схватившую особую природу явления, утверждавшего себя в метельной стихии русской жизни. Но явление это нуждалось в постижении изнутри, что и попытались сделать авторы «Недели», «Страды» и «Шоколада». При всей ограниченности их художественного опыта они первыми попытались объяснить своеобразие духовного склада революционера 1920-х годов, присущий ему «особенный подъем духа, который выражался в постоянном ощущении себя и своих товарищей... каким-то звеном в общем процессе международной социалистической революции»⁶.

Названные авторы сами принадлежали к большевистскому авангарду, были в числе тех, кто возлагал надежды на стремительные темпы развития революции. Так, Ю.Либединский вспоминал: «Когда нас, политработников, спрашивали красноармейцы: когда будет социалистическое производство и распределение? – мы отвечали, что это будет через три года. И мы верили, что это будет так. Это не было ложью, потому что мы считали, что так оно и будет. Это был период, когда были созданы трудовые армии, когда коммунистические субботники приобрели большое значение.

⁶ Либединский Ю. Как я работал над «Неделей» // Либединский Ю. Соч. Т. 1. М.; Л., 1931. С. 99.

Мы были уверены, что каким-то большим и дружным натиском, вроде как на фронтах, мы подыдем наше хозяйство»⁷.

Однако постепенное осознание неосуществимости романтических упований, а в дальнейшем – ощущение того, что свершившееся открыло дорогу не счастью миллионов, а новому классу сократить расстояние – партийной бюрократии, сообщило героико-революционному мироощущению трагическую окраску, что и передали Ю.Либединский и его единомышленники.

Юрий Николаевич Либединский (1898–1959) – комиссар Красной Армии, политработник, впоследствии один из руководителей РАПП, активный участник рапповских «чисток» (известны его выступления 1929 года в связи с травлей Евг. Замятина и Б.Пильняка), автор повестей «Неделя», «Комиссары» и «Завтра», романа «Рождение героя». Более поздние произведения писателя о революции и социалистическом строительстве не привлекли особого внимания читателей и критиков. После 1934 года судьба Либединского была связана с работой в аппарате Союза писателей.

В «Неделе» – первом произведении Либединского, получившем большую известность, (его даже изучали в школе 1920–1930-х годов), писатель избирает драматический эпизод из жизни партийной ячейки заштатного городка: в отсутствие гарнизона, выведенного на лесоразработки, чтобы обеспечить топливом транспорт для перевозки посевного зерна, в городе подымается мятеж; его участники уничтожают большевистский актив, тех, кто, рискуя жизнью, пытался спасти город от голода. Вводя в повествование лирическую тему, связанную с наступлением весны, писатель придает ситуации символический смысл. Для героев повести весна – это забота о севе, предотвращение угрозы голода, борьба с опасностью контрреволюционного переворота в городе – словом, та коллизия, которая сюжетно цементирует рассказ о неделе из жизни членов партийной ячейки. Но весна – это и

⁷ Там же.

лирически развитый мотив солнца, синевы, надежды, передающий героико-трагическую настроенность героев, предстающих в преддверии весны горсткой людей, идущих «по тонкой и ломкой ледяной корке, под которой бушует яростная вода, готовая все снести и все затопить».

При всей художественной вторичности произведений Либединского и его единомышленников, обращавшихся к сходным ситуациям и освещавших их в духе трагического мессианства, этим писателям удалось воссоздать духовный склад романтической личности революционной эпохи, не пожелавшей смириться с неподатливостью действительности, оказавшейся глухой и враждебной к прекрасному Завтра, за которое герои «Недели» или «Шоколада» не задумываясь отдают свои жизни. Этой коллизии не отметили создатели образов Клычкова («Чапаев» Д.Фурманова) и Кожуха («Железный поток» А.Серафимовича). Образам их героев недоставало в одном случае художественности, в другом – психологизации; главные персонажи Д.Фурманова и А.Серафимовича были лишены осознания своего героико-трагического положения. Это положение и побуждало искать волевой способ сохранения социалистических идеалов под угрозой их утраты перед лицом объективной реальности.

Уже в середине, а тем более в конце 1920-х годов романтики революции столкнулись не только с сопротивлением действительности, но и с трансформацией Идеи. Этот процесс уловили и запечатлели писатели, далекие от самоотожествления с социалистическим идеалом, – Б.Пильняк в «Повести непогашенной луны», А.Платонов в романе «Чевенгур» и в повести "Котлован".

Осознание трагического расхождения между замыслами революции и реальным состоянием действительности побудило адептов социалистической идеи к практическому воплощению идеи жизнотворчества – вторжению в жизнь средствами искусства, путем создания второй - мифологизированной – реальности, способной одухотворить повседневность, «вырвать радость у грядущих дней» (А.Безыменский).

В конце 1920-х годов в литературу приходит **новое поколение писателей, исповедующих социалистическую**

идею. Молодые писатели во многом определяют облик следующего десятилетия. Они выдвигаются на авансцену литературной жизни и вытесняют наследников Серебряного века с тех позиций, которые те занимали в 1920-е. Поколение это, по словам А.Воронского, «вышло из революции. Оно таскало винтовку на плечах, поставляло политруков, полковых командиров, вело бивуачную, кочевую жизнь... Оно – крепкое, выносливое, привыкшее к голоду и к холоду, задорное, ржущее, самонадеянное, с твердой верой в себя. Оно привыкло брать все приступом: даешь Орел, даешь Европу, даешь школу, даешь науку, даешь искусство»⁸. Литературная работа стала для вчерашних участников гражданской войны – А.Фадеева, И.Катаева, Н.Зарудина, Я.Ильина, Н.Островского – продолжением сражения за новую жизнь, а литературная работа – средством обуздать, организовать зыблящуюся, становящуюся действительность.

Созданная в 1930-е годы литература социалистического выбора стала уникальным порождением советской цивилизации и – в то же время – ее демиургом. В сравнительно небольшие сроки представителем этого направления удалось создать образ советского Космоса, вызвать к жизни целостную идеомифологическую систему, вызвать к жизни эстетическое пространство, мифологизированный характер которого должен был воздействовать на общественное сознание и «выработать некую синтетическую культурную закваску, некие всепроникающие духовные дрожжи, на которых обычно всходят стиль и дух эпохи, ее мораль и эстетика, ее веселье, жизнелюбие, песня, – то, что не преподается в школах ... но вдыхается незаметно, как воздух...»⁹.

Миф о создании нового мира. Адепты социалистической идеи создали концепцию бытия, для которой было характерно представление о пластичности действительности, ее податливости организующей воле

⁸ Воронский А.К. О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» // Воронский А.К. Литературные типы. М.: Круг, 1927. С.151.

⁹ Катаев И. Искусство на пороге социализма // Катаев И. Под чистыми звездами. М.: Советская Россия, 1969. С. 482–483.

человека, о возможности ее революционного пересоздания. За этим убеждением отчетливо проступают контуры «временной утопии» прогрессистского типа, говоря словами Х.Гюнтера¹⁰, в которой идеальный исторический период, мифический «золотой век» человечества мыслится не пережитым в далеком прошлом, но отнесенным в будущее. Здесь основа исторического оптимизма литературы соцреализма, питаемой верой в «революционное развитие» жизни. По верному замечанию И.Есаулова, даже исторический роман или жанр биографии в соцреализме «вполне может очевидные факты исторической действительности подчинить неочевидной «логике поступательного исторического развития»¹¹. По зову сердца или по принуждению советский человек (и писатель в частности и в особенности) оказывается вовлеченным в процесс энергичного творения истории.

Характерно выдвижение во многих художественных произведениях этого периода ситуации преобразования мира в качестве центральной. Материалом для создания такой ситуации могут быть разные эпохи: отдаленная история («Петр Первый» А. Толстого), гражданская война («Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» А. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. Островского), годы первой пятилетки («Время, вперед!» В.Катаева и др.), момент коллективизации («Поднятая целина» М.Шолохова, «Бруски» Ф.Панферова и др.) и т.д.

На пути пересоздания действительности обычно стоят разного рода препятствия, непреодолимые с точки зрения здравого смысла. В романе Н.Островского один из персонажей следующим образом определяет ситуацию, излюбленную соцреалистами. «Ведь только нас двое тут – Патошкин и я – знают, что построить при таких собачьих условиях, при таком оборудовании и количестве рабочей силы невозможно, но зато все до одного знают, что не построить – нельзя. Вот почему я смог сказать: “Если не перемерзнем, то будет сделано...” Посмотришь на этих ребят, так сердце кровью заливает. Цены им нет... Не одного из них загонит в гроб эта проклятая трущоба”.

¹⁰ См.: Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А.Платонова // Утопия и утопическое мышление. М.: 1991. С.254.

¹¹ Есаулов И. Указ. соч. С.596.

Непреодолимые препятствия могут выступать в произведении как в виде конкретно-исторических обстоятельств (техническая отсталость России, происки врагов, неподвижность крестьянского быта), так и в обобщенно-символических образах Истории, Природы (морозы, раскаленные смерчи, ливни), Космоса, Времени, течение которого надо ускорить во что бы то ни стало.

Категория будущего. Отрицание прошлого, затрудняющего движение вперед, и восприятие настоящего как начала истинной истории, ее точку отсчета выводило категорию будущего в ряд абсолютных ценностей. Будущее искупало любые жертвы, мотивировало самоотречение и аскетизм, стимулировало героические модели поведения. «Образ будущего обеспечил духовные ресурсы нескольким жившим под знаком коммунистического идеала поколениям». Как полагают современные социологи, устремленность в будущее, к совершенному состоянию мира была компенсацией утраченной опоры на прошлое¹².

Момент прорыва в будущее, преодоления Времени воплотил в романе **«Время, вперед!» Валентин Петрович Катаев** (1897–1986).

В начале революции Катаев занимался агитационно-пропагандистской работой в РОСТА, ЮгРОСТА. Переехав в 1922 году из Одессы в Москву, сотрудничал вместе с другими писателями-одесситами и М.Булгаковым в газете «Гудок». Начал как экспериментатор в области формы, создав сборник рассказов «Сэр Генри и черт» (1923, Берлин). К экспериментам юности вернулся в 1960-е годы, опубликовав ряд книг, в том числе «Святой колодец» (1965), «Трава забвенья» (1967), «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1972). Повествование в этих произведениях строится на ассоциативных переходах от полуреальности к полусказочности, предметом изображения становится процесс воспоминаний. Но в 1930–1940-е годы В.Катаев выступает в роли классика социалистического реализма, что не мешает ему создать роман «Время, вперед!» – своего рода

¹² Мяло К. Посвящение в небытие // Новый мир. 1990. № 8. С. 236.

памятник русскому авангарду.

Согласно идеомифологии эпохи преобразованием охвачены разные уголки страны, что позволяет создать миф о едином пространстве Страны Советов.

1930-е годы стали временем активнейшего (и объективно обусловленного) вторжения литературы в жизнь. Жанром, оказавшимся в это время на гребне волны, стал очерк, а его создатели – воплощением личности того типа, который соответствовал идеалам времени, личности, выразившей себя активным участием в формировании нового мира, жившей в одном ритме со своим временем¹³. Известные очеркисты 30-х годов В.Итин, А.Колосов, Я.Ильин, Н.Зарудин, И.Катаев, М.Лоскутов и др. исповедовали идею практического служения обществу и были убеждены в том, что литератор не может быть только профессионалом.

Об одном из этих людей, **Якове Ильине** (1905–1932), восторженно писал С.Третьяков, набросав тем самым штрихи к коллективному портрету очеркистов 1930–1940-х годов: "Казалось, он писал какую-то замечательную повесть сам собой, своим голосом в спорах, своими ногами в ходьбе, своими руками и действиями. Не поймешь, когда он всходил на страницы повести и когда он сходил с этой повести в жизнь и прямо со страниц, с газетных столбцов снова шел на завод, в ФЗУ, в свою работу... когда кто-то захочет написать про таких людей, про такого человека, который побеждал жизнь, который ежесекундно откликался на все события, который чувствовал себя хозяином всего, которого касалось всё и вся, то тот писатель, который должен будет показать такой портрет, – этот писатель, может, сам того не зная, будет класть на бумагу черты такого человека, имя которому – Яша Ильин".

Вторым "звездным часом" в истории развития очерка стали годы войны, которые вновь потребовали от литературы активного участия в происходящих событиях. Более тысячи писателей добровольно ушли на фронт, работали в дивизионных, армейских и фронтовых газетах, принимали участие в боевых операциях, писали агитационные листовки и

¹³ Время, вперед! Библиотека русской художественной публицистики. М.: Советская Россия, 1987 (составление и предисловие Е.Скороспеловой).

передовые статьи. Очерки, публицистические статьи, рассказы А.Толстого, Л.Леонова, И.Эренбурга, М.Шолохова, А.Платонова, Б.Горбатова стали не только формой художественного освоения героической ситуации, но и средством воздействия на нее. Как и в 1930-е годы, очеркисты, публицисты видели свой долг в том, чтобы создать образ единого общенационального мира и участвовать в формировании нравственной модели поведения человека на войне.

В начале 1950-х годов в недрах жанра, сыгравшего яркую роль в создании мифологии нового мира, возникнет «ересь», способствующая отклонению литературы от канона социалистического реализма. Такими «еретическими» текстами станут **«Районные будни»** (1952) **В.Овечкина** (1905–1968), **«Из записок агронома»** (1953) **Г.Тропольского** (1905–1995), **«Деревенский дневник»** (1956) **Е.Дороша** (1908–1972), в которых лакировочным тенденциям в освещении колхозной жизни (в рамках официального канона) был противопоставлен бескомпромиссный анализ реальных противоречий и сложностей советской деревенской действительности.

В 1930-е годы именно очеркисты оказались у истоков создания мифологии времени. Их работа формировала **миф о едином пространстве Страны Советов**, о советском Космосе, а также сводила воедино «наши достижения» (так назывался горьковский журнал), создавала

На Днепре возводилась электростанция; у горы Магнитной, на Урале, рос металлургический гигант; на берегу Волги поднимался Тракторный завод; на берегу Амура — новый город. Шло освоение Крайнего Севера; поворачивались к новой жизни Средняя Азия и Чукотка. Этот мир жаждал самопознания. Для очеркиста это означало постоянную готовность отправиться в путь.

Разъездной корреспондент «Правды» **Алексей Колосов** покидал редакцию ранней весной и возвращался в Москву только с заморозками. Специальный корреспондент газет «Правда» и «Известия» Макс Зингер четыре раза прошел Северным морским путем, плывал на ледоколах, летал на первых самолетах советской полярной авиации. Проехал на

оленях и собаках через восточно-чукотскую тундру **Вивиан Итин**, писавший о людях, осваивающих Заполярье. Девять лет провел среди полярников **Борис Горбатов**, создавший «**Обыкновенную Арктику**»: дважды зимовал на Диксоне, вместе с Молоковым в 1936 году совершил первый в истории русской авиации перелет вдоль северных берегов Сибири — от Якутска до Архангельска. Авторы полярных очерков сами были отважными путешественниками. Они пришли на Север в пору его освоения, когда было мало ледоколов и только начала зарождаться полярная авиация, а потому плавание в Ледовитом океане было сопряжено с немалым риском.

По маршрутам «туркменской бригады» писателей, по определению К.Паустовского, автора «Кара-Бугаза», двигался **Михаил Лоскутов**, ставший участником каракумского автопробега, цель которого была в том, чтобы проложить трассу через приаральские пески и пустыню Кара-Кум. В «**Тринадцатом караване**», «**Рассказах о дорогах**» создан запоминающийся образ «первой пустыни под красным флагом», как окрестил Кара-Кумы Михаил Лоскутов.

Вместе с полярниками и учеными очеркисты участвовали в арктических экспедициях, осваивали Крайний Север. Вместе с рабочими возводили корпуса заводов. Вместе с бойцами сражались на Халхин-Голе. В поездках по стране корреспондентам приходилось бывать и чернорабочими, и руководителями самодеятельности, и лекторами. Сохранился дневник Б.Горбатова тех лет, где он с юмором рассказывает, как работал в качестве «рабсилы» — временами по 10 часов подряд на самых тяжелых авралах. **Сергей Диковский** жил на погранзаставах, выходил с бойцами в наряды, участвовал в задержании нарушителей границы, прежде чем написал свою книгу «**Застава Н**». Создавший первую книгу о чукотском народе, **Тихон Семушкин** около 12 лет провел на Чукотке. Он был участником комиссии по ликвидации американской концессии, руководителем статистических экспедиций, организовывал первую школу-интернат. Вместе с В.Таном-Богоразом Т.Семушкин стал создателем письменности для чукотского народа и составителем первого букваря на чукотском языке.

Хибины, остров Диксон, Чукотка, Памир, пустыня Кара-Кум, Кушка, кубанские станицы, мертвый залив Кара-Бугаз, Комсомольск-на-Амуре, Петрозаводск, Ойротия, Севан, Палех – вот лишь немногие точки на карте, где читатель 1930-х годов побывал вместе с очеркистами. «От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей» — эти слова известной песни 1930-х годов определяют масштабы, в которых очерковая проза видела происходящее. Она стремилась, чтобы ее читатель ощутил себя гражданином этого мира – в многообразии его национального, культурного, климатического облика.

Последовательно и разнообразно разработанный в очерках 1930-х годов мотив приручаемого человеком пространства способствовал формированию образа советской страны как единого большого Дома, в котором всегда есть место человеку труда.

Преодоление времени. В основе сюжета произведения – история реального рекорда, поставленного бетонщиками на коксохимкомбинате Магнитостроя. Однако Катаев, как и представители «неклассической» прозы, не стремится отразить действительность сколько-нибудь точно. Он создает экспрессивную формулу Времени, символический образ Страны, ринувшейся в Завтра, запечатлевает в романе схватку людей со Временем.

Текст строится как последовательная реконструкция событий одного дня, но поскольку в небольшом пространственном и временном континууме сосредоточено множество персонажей и связанных с ними сюжетных линий, хронологическая последовательность превращается в одновременность. Каждая сюжетная линия “разрезается” на фрагменты и дается вперемешку с фрагментами других линий. Происходящее со многими и в разных местах воспринимается как существующее на одном и том же отрезке времени, чем достигается впечатление насыщенности суток событиями. Автор впускает читателя в свою творческую лабораторию и шутивно “разъясняет”, что ему удалось в рамках одних суток романного времени сосредоточить события восьми дней (“я включаю развязку в посвящение, а посвящение помещаю не в

начале, а перед последней главой. Под флагом посвящения я ставлю развязку на свое место и вместе с тем снимаю с себя ответственность за нарушение архитектуры”). Подчеркнутое соблюдение канона трех единств – единства времени (сутки), места (строительная площадка) и действия (история одного рекорда) – позволяет Катаеву иронически обыгрывать возможность совмещения классицистической поэтики с «неэстетическими» реалиями современности (барак, бетономешалки, сезонные рабочие).

Все стилевые компоненты произведения призваны выразить мысль о динамизме эпохи. Так, небольшая “территория” романа наполнена разного рода средствами передвижения человека в пространстве. Извозчики, автомобиль, самолет, поезд предстают как разные формы воплощения темпов протекания времени и как формы преодоления человеком его законов. С проблемой времени связаны и другие акцентированные в тексте детали: будильник, звонок которого опережается пробуждением Маргулиеса, ритм звуков, по которым герой определяет время, хронометр и т.д.

Иллюзию бега времени создает также постоянная смена ракурсов, в которых рассматривается происходящее. При этом писатель избирает такую точку обзора, которая сама находится в движении. Мы видим площадку строительства то с помощью бинокля беллетриста, перебегающего от одного гостиничного окна к другому, то с борта самолета, на котором летит начальник строительства, то из окон автомобиля, везущего иностранных гостей по стройке, то из движущегося вагона – и тогда создается образ целой страны, устремленной с запада на восток и с востока на запад. Решить основную художественную задачу автору помогает также быстрая смена отдельных действий и картин, особая “стянутость” описаний, укороченная фраза, что в целом помогает воспроизвести динамическое состояние действительности.

Вместе с тем резкие повествовательные “скачки”, соединение в пределах одной фразы “предметов”, лежащих в разных плоскостях восприятия, разномасштабность описаний (неожиданный крупный план какой-то мелкой детали) и присутствие эпатирующих читателя сравнений служат у В.

Катаева средством комической “подкраски” героической ситуации. И это не единственное средство сопряжения мистерии и буффонады, возвышенного и комического. Писатель сочетает в одном произведении интимные и производственные “интермедии”, прибегает к световым и звуковым эффектам, сближает строительство и цирк. Он нарушает установленный для героического жанра порядок вещей, придавая положительным героям комические черты, собственные персонажам комедии дель арте.

В облике действующих лиц явственно различима исходная «маска»: незадачливый любовник-франт (Корнеев); честолюбец, завидующий чужой славе (Налбандов); совратитель девственных душ и его жертва (кулацкий сын Саенко и «дитя природы», наивный Загиров); шут, вечно оказывающийся не на месте (Семечкин); «дзани», необходимые для интермедий (Вася Сметана и Оля Трегубова); счастливые любовники (Маргулиес и Шура Солдатова) и т.д. Лейтмотивом персонажа становится выразительная внешняя примета (белоснежные парусиновые туфли Корнеева, шепелявый говор Маргулиеса, громадная самшитовая палка Налбандова). Характерологическая “мета” закрепляется в сознании как признак несложной психологической структуры.

Вместе с тем игра уравнивается введением пафосного лирического начала: напряжение, которое создается острым развитием действия, сопрягается с тем, которое возникает благодаря лиризации повествования. Сквозная тема лирических фрагментов, как и все в произведении, соотносена с мотивом протекания времени, темпов этого протекания, его направленности. Лирическое начало служит тому, чтобы представить усилия современника в русле вечной борьбы человека с небытием, за право занять место в истории человечества.

Депсихологизация повествования, условность, плакатность, обобщенность картины, подсветка героического светом комического, введение лирического начала превращают “хронику” в поэтическую формулу времени, каким его увидел художник-авангардист.

Категория будущего была одним из важнейших слагаемых литературы социалистического реализма. Но «питаемый этим идеалом душевный склад не имел никаких шансов сохранить ее по мере спада хилиастического напряжения. По мере того как обнаруживалась нереализуемость проекта, нарастала усталость, связанная с чудовищным напряжением психики и самой ненормальности движения во времени с опорой только на полюс будущего»¹⁴.

Героический миф о защитнике обездоленных и демиурге нового мироздания. Непременным участником ситуации преобразования мира и победы над Временем становится человек, воплощающий требования эпохи, какими их в этот момент видит социально-ангажированная литература.

О характере человека, выразившего себя участием в создании нового мира, как уже говорилось, дают представление очерки 1930-х годов. Всецело принадлежавшие своему времени, жившие с ним в одном ритме, их авторы в сущности рассказали и о самих себе как о героях времени.

Тип героической личности (революционер, летчик, солдат, ударник труда и т.д.) представлен в этой литературе чрезвычайно разнообразно¹⁵, соотносясь с такими архетипами как архетип «отца», «Родины-матери», их героических «сыновей и дочерей», врага и др. Вместе с тем тут очевидна ориентация на один из универсальных архетипов – героический миф о Прометее. Подпитываясь материалом экстремальной эпохи войн, революций и – в промежутках – поднятия страны из руин, героический миф занимает центральное место в литературе соцреализма. Его художественное оформление начинается еще в раннем творчестве М.Горького. Строитель новой жизни, преодолевающий любые препятствия и происки врагов, несущий людям благо (мотив прометеева огня), будь то коллективизация деревни, освоение новых пространств или

¹⁴ Мяло К. Посвящение в небытие // Новый мир. 1990. № 8. С.236.

¹⁵ Например, Гюнтер предлагает различать 4 категории героев в культуре соцреализма: герой социалистического труда, герой-воин, героизированный политический деятель и герой-жертва // Гюнтер Х. Архетип советской культуры // Соцреалистический канон. С.746.

установление трудовых рекордов, герой - наиболее яркая фигура советской мифологии. Идеи подвижничества и жертвенности, нередко сопровождающие создание образов героев в соцреализме, парадоксально сближают советскую мифологию с христианской ("Евангелием от Максима" и "Евангелием от Николая" названы в ряде работ соответственно романы "Мать" и "Как закалялась сталь", центральные образы которых моделируются по аналогии с житиями святых мучеников)¹⁶.

Один из ярких героев времени создан был еще в 1920-е годы в «Разгроме». *Его создатель – Александр Александрович Фадеев (1901–1956) – пятнадцатилетним подростком встретил Октябрьскую революцию на Дальнем Востоке; осенью 1918 года он становится членом партии большевиков, весной 1919 года уходит в партизаны.*

В 1924 году, когда Фадеев начинает писать роман «Разгром» (1927), ему 23 года, но за плечами у него несколько прожитых жизней, и он спешит рассказать о своем поколении, о его необычной судьбе.

Сюжет романа связан с одним из драматических моментов в истории партизанского движения на Дальнем Востоке. В его основе гибель красного отряда, отстаивающего здесь Советскую власть, – ситуация, мотивирующая героизм и жертвенность. По замечанию А.Глотова, фадеевский сюжет подобен евангельской притче о зерне, которое, "чтобы прорасти и дать плоды, должно именно погибнуть"¹⁷. Автор вводит в роман героя, который близок ему по мироощущению и жизненному опыту. Левинсон ведет партизан в бой, разделяет с ними все сложности походной жизни. О силе личности героя дает представление сцена в лесу, когда отступающий отряд попадает в трясины и Левинсон усилием воли заставляет людей гатить болото и тем спасает их. Но

¹⁶ См.: например, Глотов А. Иже еси в Марксе. Зелена Гура, 1995; Митин Г. "Евангелие от Максима" // Литература в школе. 1989. № 4. Это лишь частный пример подобного рода сопоставлений. Сакральная, религиозная сущность большевистской идеологии и созданного в эту эпоху искусства анализировалась в разных аспектах А.Лосевым, Н.Бердяевым, Е.Добренко, А.Синявским, К.Кларк, А.Есауловым и др.

¹⁷ Глотов А. Указ. соч. С.104.

герой, чей опыт, воля и воинское умение раскрываются в драматической ситуации, когда "каждая минута требовала от людей уже осмысленного и решительного действия", дан не только в этом действии, но и в развертывающемся перед читателем течении его внутренней жизни. Характерно изображение Левинсона в сцене ночевки партизан, когда он замедляет шаг, чтобы "не вспугнуть улыбку дневального", погруженного в воспоминания детства. Состояние героя в этой сцене определяется как "неясное чувство тихого, немножко жуткого восторга, которое сразу овладело им при виде этих синих, тлеющих костров, улыбающегося дневального и от всего, что смутно ждало его в ночи".

Так малозначительный для развития общего сюжета эпизод акцентирует человечность командира по отношению к подчиненным, эмоциональную слиянность с ними и готовность взять на себя ответственность за их судьбы.

Вместе с тем Фадеев заставляет своего героя "беспощадно задавить в себе бездейственную сладкую тоску" и стать человеком трезвой мысли и практического действия, который осознает величину дистанции между его мечтой и реальностью: "Но какой может быть разговор о новом прекрасном человеке до тех пор, пока громадные миллионы вынуждены жить такой первобытной и жалкой, такой невысказанно-скудной жизнью?" За этой фразой не только внутренние сомнения героя и его готовность к терпеливой работе по перековке людей и жизни. Рисуя задавившего в себе "сладкую тоску" Левинсона, человека и идеолога, персонажем, безусловно положительным, Фадеев отражает противоречия действительности, которая этого героя формирует.

Эпизоды с вынужденным устранением раненого Фролова и обреченным на голодную смерть крестьянином-корейцем и его семьи свидетельствуют о решительном противостоянии классовых ценностей и "старой" (христианской) этики любви, жалости и сострадания. В обоих случаях действия героя мотивированы высшей целесообразностью (пожертвовав малым – спасти большее) и сопровождаются недолгими, но мучительными сомнениями, однако очевидно, что в романе "Разгром", одном из лучших

произведений раннего соцреализма, отражена "смена вех", а точнее, "смена вер", о которой писал Н.Бердяев, находивший, что коммунизм – это "исповедание определенной веры, веры, противоположной христианской. Вся советская литература утверждает такое понимание коммунизма. Коммунисты любят подчеркивать, что они противники христианской, евангельской морали... И это, может быть, и есть самое страшное в коммунизме"¹⁸.

Изображая борьбу партизан, Фадеев зачастую и подолгу отвлекается от описания непосредственных боевых операций и завязывает узлы личных отношений между героями. В общий сюжет автор вплетает частные судьбы: историю взаимоотношений Морозки, Мечика и Вари, самостоятельные сюжетные линии Левинсона, Метелицы, Бакланова, Гончаренки, Дубова, Чижа, Пики. Насыщая роман действием, преодолением внешних препятствий, Фадеев вместе с тем как бы "растягивает" время, чтобы включить в поле зрения человека в многообразии присущих ему проявлений, чтобы провести героев через такие вечные ситуации, как любовь, дружба, одиночество, предательство, испытать героев на способность к самоотречению, к пробуждению от нравственной спячки, к выходу из социального небытия. Фокусом изображения героев и критерием их оценки становится способность к движению от одного полюса («грязь и бедность») к другому – «новый, прекрасный, сильный и добрый человек». И здесь особое значение приобретает сюжетная коллизия Морозка – Мечик: автор исследует внутренний путь одного рядового партизана к предательству, другого – к подвигу.

Самым важным для Фадеева оказывается процесс духовного освобождения (как его понимает писатель), который идет в мироощущении людей, рожденных жалкой и бедной жизнью. Его знаком становится стремление Вари к еще неясным ей самой красивым человеческим отношениям, детское желание Бакланова подражать Левинсону,

¹⁸ Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: 1990. С. 140.

неудовлетворенность Морозки самим собой и его неожиданная способность к подвигу ради спасения отряда.

Героическая ситуация становится у Фадеева обстоятельством, вызывающим подъем личностного самосознания, рождение романтических устремлений. Именно личность с романтическим мироощущением прежде всего интересует Фадеева. Он рассматривает разные (продуктивные, ложные, сложные) пути обновления романтического мироощущения. Его привлекает человек, для которой высшей формой бытия оказывается творчество в сфере социальных отношений (Левинсон), тогда как для традиционного романтического сознания такими формами были любовь, природа, искусство. Герой Фадеева, стоящий, по мысли автора, в преддверии земли обетованной, призван осуществить функцию защиты людей, превратить хаос в Космос. Вместе с тем Фадеев вводит в роман историю падения романтика индивидуалистического склада (Мечик) – в ней отражается характерное для литературы этого круга недоверие к рефлектирующей личности, для которой неорганично приобщение к коллективистским ценностям (читай: к типу интеллигента-индивидуалиста, достаточно разнообразно представленному в русской литературе XIX века). Особенно занимает писателя пробуждение романтических устремлений в «обыкновенном» герое, который пребывал как бы вне истории (и коллектива), таков стихийный анархист Морозка, и его включение в революционный мир, приобщение к коммунистической идее и надличностным ценностям. Таким образом, на жанровом уровне персонажи «Разгрома» объединены не только героической ситуацией, но и общностью идейно-нравственной ситуации, выступающей в роли катализатора романтических устремлений людей.

Судьба самого Фадеева оказалась трагичной: он болезненно пережил XX съезд партии, не мог снять с себя ответственность за трагические судьбы писателей, за собственный талант, отданный в жертву административной работе. В мае 1956 года он покончил с собой.

Роман "Разгром" – одно из наиболее художественно убедительных произведений раннего этапа в истории

литературы социалистического выбора. История, в нем запечатленная, – это скорее история коллективного подвига.

В то время как миф требует яркого и рельефного личностного образа. Нужна была титаническая фигура, чье трагическое обаяние захватывало бы массы и способствовало утверждению идеи. Такие произведения были созданы.

Автобиография как основа мифа о герое времени.

Речь уже шла о том, что в создании литературы социалистического выбора и выработке стратегии воспитания в духе коммунистических идей сыграли немалую роль вчерашние участники революции. Это обстоятельство получило осмысление и стало предметом мифологизации в книге **Николая Алексеевича Островского** (1904–1936) «**Как закалялась сталь**» (1932–1934, 1935 – перераб. ред.), автор которой предложил экстремальную модель личности героического типа, а также пути вчерашнего участника реальных сражений в литературу, т.е. создал необычный вариант романа художнике и его романе.

Островский восторженно принял Октябрь, в июле 1919 года вступил в комсомол, пятнадцати лет ушел добровольцем на фронт. Сражался в дивизии Г.Котовского, затем в 1-й Конной армии Буденного. Осенью 1920 года был тяжело ранен. После демобилизации служил в органах ВЧК. На строительстве узкоколейки, которая должна была обеспечить подвоз дров в Киев, бросился, спасая лесосплав, в ледяную воду, заболел тифом. В двадцать лет его настигла неизлечимая болезнь – окаменение суставов и позвоночника, которое стало перерастать в прогрессирующий паралич. В 1927 году эта болезнь навсегда приковала его к постели. В 1929 году наступила слепота.

Писать начал с 1927 года. Первая рукопись, посланная в Одессу бывшим сослуживцам, пропала. В 1930 году Островский написал роман «Как закалялась сталь». В журнале «Молодая гвардия» над рукописью работали зам.редактора М.Колосов, а также А.Караваева, К.Зелинский и В.Кин.

Как считают современные исследователи, сегодня трудно установить вклад каждого из создателей текста, но «ясно одно: без творческого участия самого Островского, без

его художественного и публицистического переосмысления собственной личности и биографии было бы невозможно ни создание образа Павла Корчагина, ни всего знаменитого романа – этого нового евангелия советской молодежи»¹⁹.

Образ Павки Корчагина, "самого известного из всех советских положительных героев"²⁰, энергетика которого была обеспечена реальной биографией автора, призван был воплотить идею самопожертвования во имя идеалов социального равенства, идею победы человека, вооруженного высокой идеей, над судьбой. Как говорил сам автор, "человек делается человеком, если он собран вокруг какой-либо настоящей идеи. Тогда он живет не по частям... а единым целым"²¹.

Образ Корчагина поставлен в центр повествования, на протяжении которого (проходит более 20 лет) происходит политическое и человеческое (в тесной связи) становление героя, его движение от стихийности к сознательности. Схема, намеченная еще Горьким в романе "Мать" и многократно использованная в произведениях соцреализма (от Морозки у Фадеева до бедняков, осознающих благо колхозной жизни, у Шолохова), в романе Островского предстает, можно сказать, в своем классическом варианте. От детских проявлений классовой ненависти (сцена с попом), через череду испытаний, которые требуют невероятного напряжения воли, аскезы, самоотречения, до полной потери здоровья и кристаллизации веры и воли, а далее – к возвращению в строй путем создания романа о себе и своем поколении в назидание молодым. Таков жизненный путь героя, история его духовного восхождения.

Парадоксальным образом атеистическая и антиклерикальная по сути книга (от сцены мести попу до знаменитых слов о том, что "жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы..." и т.д.) строится, как

¹⁹ Кондаков И. Н. Островский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. М., 2000. С. 526.

²⁰ Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалист. канон. С. 574.

²¹ Зелинский К. Из воспоминаний о Николае Островском // Дружба народов. 1947. № 14. С. 180.

канонический религиозный текст: восприятие "веры" (через наставничество Жухрая), фанатическое служение ей в борьбе, аскеза, физические страдания, "смерть" (болезнь, отнявшая движение и зрение), а затем новое рождение в литературном труде, направленном на воспитание и поучение потомков. Комментируя мифологемы, проступающие в "Евангелии от Николая", современный исследователь заявляет даже, что "герой здесь выступает одновременно в двух ипостасях: и Христа, и собственного евангелиста"²².

Как видим, Н.Островский не только создал тип борца (и героя, и жертвы) за новый строй жизни, но и мифологизировал тип писателя, характерный для кульминационного момента в судьбе литературы социалистического выбора, создал свой вариант романа о романе, рожденном жизнью и возвращающемся в жизнь.

Экстраординарный вариант судьбы Корчагина обретал символический смысл – в тот момент, когда Островский писал свой роман, жизнь отторгала «идейных», не способных войти в «новый класс», а позиция Островского, создавшего миф о первоначальных целях борьбы, поддержала в общественном сознании идеалы первых лет революции.

Миф о Павке Корчагине вошел в мифологию советской эпохи наряду с мифами о Чапаеве, стахановцах, челюскинцах. Герой Островского стал для тысяч его читателей воплощением того идеала, который вызревал в общественном сознании. Даже А.Платонов, книги которого запечатлели крушение советской мифологии, писал в свое время: «Без Корчагиных ничего нельзя сделать на земле действительно серьезного и существенного»²³.

На ином материале и ином художественном уровне удалось воплотить миф о русском Прометее А.Толстому. Поставив в центр повествования героический характер, человека больших страстей, личность, творящую историю и саму себя, писатель, не слишком погрешив против фактов, предъявил блистательное художественное решение задачи, не

²² Глотов А. Указ. соч. С. 90.

²³ Платонов А. Павел Корчагин // Платонов А. Размышления читателя. М.: 1970.

дававшееся большинству его современников («Петр Первый», 1928–1944).

Вместе с тем появление «Петра» знаменовало трансформирование идеологической системы, движение от классовых ценностей, к общенациональным, от революционного эгалитаризма к сакральности власти, от интернационализма к идее империи

Миф о советском народе. В кругу произведений, способствовавших процессу исторической самоидентификации народа, важную роль сыграл исторический роман. Такие произведения, как «Разин Степан» (1925–1927) А.П.Чапыгина, «Повесть о Болотникове» (1930) Г.Шторма, «Цусима» (1935) А.С.Новикова-Прибоя, «Емельян Пугачев» (1938–1945), «Севастопольская страда» (1939) С.Сергеева-Ценского, «Петр Первый» (1929–1944) А.Толстого, осуществили «пересмотр» прошлого, акцентировали в русской истории героические деяния народа (главным образом во время военных кампаний и особенно социально-классовой борьбы), чтобы привить массам высокую самооценку, создать своего рода культ «великого советского народа», способного не просто на выживание, а на прорыв в будущее.

Философ русского зарубежья, Г.Федотов проицательно отмечал, что в русских людях, приезжавших в 1930-е годы на Запад, не было тоски по свободе, напротив, свобода западного мира воспринималась ими как анархия и хаос. Он связывал это явление с тем, что «массы переживают свободу в торжестве дела, в сознании полной реализации своих усилий, свободу коллективного существа...». Он писал, что антилиберальный человек Советской России, который «очень крепок, физически и душевно, очень целен и прост, живет по указке и по заданию, не любит думать и сомневаться», отдается несвободе с большой радостью, ведь, «чтобы в действии своем достичь максимальных результатов, нужно слить свою волю с другими волями, подчинить ее целому... Даже художник легко и радостно отдается коллективному сознанию, славит его,

чувствуя, как силы возрастают от прикосновения к социальной почве»²⁴.

Создание пантеона героев. Среди романов, осуществлявших воспитательные функции, особое место занял **роман-биография о героях гражданской войны**, где последовательно разворачивающиеся эпизоды реальной биографии персонажа группируются в рамках структуры, типичной для социально-психологического романа. Среди произведений такого типа **“Пархоменко” Вс. Иванова** – роман, который автор переделывал на протяжении 20-ти лет (1939–1959), **“Кочубей” (1937) А.Первенцева**, **“Бауман” (“Грач, птица весенняя”, 1936) С.Мстиславского**, **“Хлеб” (1937) А.Толстого**, **“Одиночество” (1935) Н.Вирты**, **“Казаки” (1935) Д.Петрова (Бирюка)**, **“Я сын трудового народа” (1937) В.Катаева**, **“Старая крепость” (1935) В.Беляева**, **“Мы, русский народ” (1938) Вс. Вишневского**.

Выдающихся художественных успехов на пути создания романов-биографий достигнуто не было, однако следует отметить удачное решение историко-революционной темы в автобиографической повести В.Катаева **“Белеет парус одинокий” (1936)**. Лирическое воспоминание об отрочестве тех, кому довелось стать очевидцами и вольными или невольными участниками “репетиции” Октябрьской революции, исполнен подлинной поэзии. Приключенческий сюжет позволил автору столкнуть мир детства с миром баррикадных боев и демонстраций, что изменило ракурс восприятия ситуаций, ставших в литературе банальными: мелочи, значимые только в детстве, соседствуют с реалиями надвигающихся исторических катаклизмов; метафоры, основанные на соединении деталей быта с деталями классовых битв, создают эффект остранения, вносят в “серьезную” тему элементы юмора. Фигуры Терентия, Родиона Жукова, Гаврика в этой эстетической атмосфере лишаются ходульности и обретают черты подлинно героические. “Белеет парус...” – явная удача воспитательного романа.

²⁴ Федотов Г. Нечувствие к свободе // Независимая газета. 12.10.199

Героическая концепция личности и модель мира, создаваемая писателями социалистического выбора, имели большой общественный резонанс. Литература активно воздействовала на нравственный климат в стране, возбуждала стремление служить надличному идеалу, давала сознание и ощущение непосредственного участия в решении судеб страны и мира.

Результаты воздействия литературы социалистического выбора на нравственный облик поколения 1930–1940-х годов продемонстрировала война. Эстетически этот результат воплощен в романе А.Фадеева **"Молодая гвардия"** (1=я ред. – 1945, Сталинская премия I ст.; 2=я ред. – 1951)²⁵.

Базируясь на документальном материале (деятельность антифашистской молодежной организации "Молодая гвардия", действовавшей в Краснодоне в период оккупации Украины), писатель создал произведение в духе романтической трагедии, основанной на борьбе света и тьмы, добра и зла. В романтически приподнятых образах молодогвардейцев Фадеев воплотил лучшие черты предвоенного поколения, в формировании облика которого духовно-нравственное оправдание искусства, ангажированного социалистической идеей. Роман писателя звучит как реквием по этому поколению, жертвенному, чистому, искренне верящему в идеалы революции, бесспорные и для самого Фадеева. (Один из читателей романа, В.Шаламов, считал первую редакцию "Молодой гвардии" "достойным произведением".)²⁶

В романе представлены и основные мифы военной (и отчасти довоенной) мифоидеологической модели, а также "вечные" архетипы, восходящие как к народным морально-этическим представлениям, так и к каноническим христианским текстам. Заметно влияние обеих "традиций" военной литературы: условно-романтической, "гоголевской" манеры, восходящей к повести "Тарас Бульба" (сцена боя Шульги и Валько с немецкими палачами) и толстовской,

²⁵ Раздел о «Молодой гвардии» написан М.Руденко.

²⁶ Цит. по: Жуков И. А.А.Фадеев. М., 1989. С.277. Там же см. крайне резкую отрицательную оценку Шаламовым второй редакции романа.

отражающей военный быт без прикрас ("Севастопольские рассказы", "Война и мир").

Роман, фактически канонизировавший историю "Молодой гвардии", имел большой успех благодаря не только поразительному документальному материалу, но и верно найденной Фадеевым пронзительной и отечески-нежной интонации повествования. Эта искренняя, драматическая интонация отчасти скомпенсировала явно ощутимый компромисс, очевидный уже в первой редакции романа между официальными идеологическими установками и фактами, которые были известны писателю, судя по записным книжкам и черновикам.

Фадеев избегал характеристик, связанных с критическим освещением советской власти и поведения ее представителей в момент государственной катастрофы. Так, на стадии подготовки текста к печати исчезли слова Елизаветы Осьмухиной, сказанные самому автору: "...ведь вы же считались властью наша, для простых людей, а оказалось, что вам дороже машины, вещи ... как вы и брат мой тогда боролись за правду и на что вышло? Всякая сволочь выезжала отсюда, мебель с собой везла, грузовики барахла, а кому какое дело было до нас, до простых людей, обывателей, как вы говорите...

А потом удивляетесь, что есть такие люди, что идут к немцу служить, а я не удивляюсь, человек ... разуверился во всем, вот и идет, думает, лучше будет"²⁷.

Фадеев знал и о многолюдном параде, проведенном в сентябре 1942 года русскими полицейскими, и о том, что причиной провалов подпольщиков чаще была не деятельность гестапо, а стихия доносов, захватившая "своих".

На этом имплицитно существующем апокалиптическом фоне стало заметнее духовное величие вчерашних школьников, сохранивших веру и в идеалы отцов, и в конечную победу над врагом, которая была для них, понимаемую ими прежде всего как победой абсолютного добра над inferнальными силами зла.

²⁷ Боборыкин В.Г. Александр Фадеев: писательская судьба. М.: 1989. С.251–252.

Не случайно главным направлением деятельности молодогвардейцев была работа по распространению "слов добра", т. е. проповедь (листовки, красные флаги).

Поставленные перед необходимостью ответных насильственных действий (месть предателю, освобождение военнопленных), герои Фадеева переживают сложную душевную драму. Желание возмездия борется в их сердцах со страхом очерстветь, потерять что-то самое чистое, святое (чувства, испытываемые Ульяной Громовой, Сережей Тюлениным, Олегом Кошевым, Виктором Петровым после "акций").

Фактической канонизации героев служит введенный в повествование ряд библейских архетипов, главным из которых, как уже говорилось в связи с романом Островского, была переосмысленная идея обретения вечной жизни через жертвенную смерть. Юный Олег Кошевой, подобно библейскому отроку Исааку, становится жертвой, добровольно приносимой матерью-вдовой, исполняющей функцию старца Авраама. Узнав о выборе дочери, М.А.Борц говорит Вале: "Да благословит тебя Бог". Гордая Ульяна, с ее неистовым целомудрием, близка к образу первохристианской мученицы девы Иулиании. Мучения Е.Мошкова, которого палачи замораживали в проруби, потом отогревали в печке и снова допрашивали, напоминают сказание о сорока мучениках севастиийских.

Флаги, вывешенные на 7 ноября, исполняют функцию пасхальных хоругвей, а конспиративная вечеринка по поводу праздника вызывает ассоциации если не с Тайной вечерей, то с катакомбными молитвенными собраниями первых христиан. Роль апостольской проповеди, проходящей в обстановке смертельной опасности, играют переданные по радио речи Сталина. В целом можно согласиться с выводом немецкой исследовательницы Фэри фон Лилиенфельд: "Если тщательно проанализировать "Молодую гвардию" Фадеева, особенно первый, не вынужденно обработанный вариант, сплошь и рядом ощущается присутствие прежней духовной традиции – в

идее жертвенности, искупления..."²⁸ Фадеев воспринимал своих юных героев как, возможно, единственное оправдание послереволюционной жестокости, проявленной во имя следующих поколений, но не трудно представить, что эти чистые дети, напротив, стали искупительной жертвой за грехи "отцов"²⁹.

"Прежнюю духовную традицию" можно усмотреть и в отношении молодогвардейцев к "земным благам": многие из них живут в поистине евангельской нищете, не замечая ее и уж тем более не считая власть виновной в своей бедности.

Единственной реальной ценностью для героев Фадеева является духовная жизнь, понимаемая ими как следование революционным идеалам, соблюдение строгих требований морали, тяга к знаниям, художественное творчество и, конечно, дружба и чистая любовь. Фадеев подчеркивает "книжность" своих героев: много читают не только поэты-интеллектуалы Земнухов и Кошевой, но и "престец" Тюленин; песни, стихи, в том числе сочиненные самими героями, несут в романе символическую нагрузку, служат знаком предельного напряжения внутренних сил.

"Высокая" литературная традиция заметна и в ключевых военных сценах. Сержант Каюткин охотно признает свое "родство" с Василием Теркиным, а генерал "Колобок" напоминает Кутузова не только "невоенной" внешностью, простым языком, "очеловеченным" поведением, но и "органичной" военной стратегией, проникнутой доверием к движению самой истории.

Роман Фадеева включает мифологемы 1930-х годов, в частности миф о "счастлимом довоенном прошлом", о модели

²⁸ Цит. по: Жуков И. Рука судьбы. Правда и ложь о М.Шолохове и А.Фадееве. М.: 1994. С.232.

²⁹ Впрочем, не предусмотренные автором ассоциации могло вызвать и невольное сравнение обстоятельств гибели молодогвардейцев с гибелью их сверстников, расстрелянных в подвале дома Ипатьева. В шахту недалеко от Алапаевска были живыми сброшены также являвшиеся сверстниками героев Фадеева сыновья Вел. кн. К.К.Романова только из-под земли вместо "Интернационала" доносилось "Иже херувимы"...

государства как большой и дружной семьи³⁰. Когда речь идет о молодогвардейцах, этот миф сливается с мифом о "счастливом послевоенном будущем". Актуализируется миф о мудром отце.

По существу фадеевские коммунисты Шульга, Валько, Шевцов и отчасти Проценко – идеальные государственные деятели, по-отечески пекущиеся о своем народе, несмотря на трудности военного времени. Они озабочены тем, чтобы накормить, одеть, вылечить, обучить и т.д. Подобный модус поведения вписывался в новый, "державный" и одновременно "народный" идеал руководителя, который должен был прийти на смену довоенному партийцу ленинско-троцкистского толка.

Фадеев дает читателю возможность увидеть небольшой краешек "изнанки" мифа: "забота партии" при эвакуации распространяется прежде всего на оборудование и на тех, кто необходим для его обслуживания: живые люди, начиная от руководителей и кончая простыми гражданами, остаются по сути брошенными на произвол судьбы.

Миф о фактически поголовном сопротивлении оккупантам Фадеев отчасти заменяет попыткой исследования причин предательства, которая в свою очередь превращается в целую цепочку мифов о "злом кулаке", "затаившемся белогвардейце", "мелких шкурниках"...

При всех своих несовершенствах, причиной которых был и "климат эпохи", и менталитет самого Фадеева, роман "Молодая гвардия" – яркое явление среди допущенных в печать художественных прозаических произведений военной поры.

На "разгромные" статьи в "Культуре и жизни" от 30 ноября и в "Правде" от 3 декабря 1947 года Фадеев реагировал очень тяжело, но избрал в этой ситуации привычный для себя модус "партийного" поведения: вышедшая в 1951 году вторая редакция "по пунктам" ответила на предъявленные обвинения в "сгущении красок" при описании паники, в "окарикурировании" образа командарма, в "овзроslении" юных героев и в отсутствии руководящей роли партии. Так живое,

³⁰ Оценку данной модели вне ее мифологического контекста см.: Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон. С.785–797.

пусть несовершенное произведение превратилось в чугунный памятник эпохе сталинского "византизма".

Вторжение государства в литературный процесс: превращение идеомифологической системы в литературу на службе воспитания масс. Эстетика воспитания героической личности была взята на вооружение государством. Государство, направляя литературный процесс в «нужное» русло, вытеснило с его авансены альтернативные эстетические явления и с помощью регуляторов разного типа (от отеческой критики до физического устранения) стремилось вытеснить полифонию, требуя от писателя – «инженера человеческих душ», по сталинской метафоре, ясности (однозначности) авторской позиции, принуждало к иллюстративности, к сглаживанию противоречий, к упрощению психологических мотивировок, к описательности, риторике, дидактизму, к поддержанию единого «нейтрального» стиля.

Действия власти, взявшей на себя функции «управления» литературой, отчасти можно объяснить объективными обстоятельствами, в частности духовным состоянием массы, вырванной с корнями из традиционного уклада, оказавшейся вне сферы воздействия традиционной нравственности. Пресловутая «стихийность», нуждавшаяся в «организации», была не столько «митинговым демократизмом масс»³¹, сколько тем самым нравственным беспределом, который запечатлела проза первых лет революции (насилие, самосуд, грабежи, равнодушие к пролитой крови, выход на поверхность «голытьбы» в сочетании с абстрактной устремленностью к «раю»).

Гражданская война родила действительно новый тип человека. Она уничтожала его связи с прошлым, оголила физиологические инстинкты. Большевики полагали, что «голового» человека может организовать идеология. Уже на ранней стадии существования литературы социалистического выбора (Д.Фурманов, А. Серафимович и др.), приветствуя

³¹ Известная метафора, которой воспользовался вождь революции, характеризуя наиболее пафосный и самодеятельный момент развития революционного процесса.

“бьющий весенним половодьем митинговый демократизм масс”, фиксировала, как этот поток подчиняла себе немногочисленная, но пассионарная группа большевиков – “становила, строила в ряды” (В. Маяковский). Рядом с Чапаевым возникает фигура Клычкова, рядом с Морозкой – Левинсона. Революционный вожак типа Кожуха («Железный поток») превращает бурлящую слепую массу в организованное целое. По-своему осмысляя идею управления массовым сознанием, Платонов в «Котловане» гротескно преобразил деталь повседневного быта советского человека 1930 – 1940-х годов – радиотарелку, висевшую на площадных столбах и «вхожую» в каждый дом, и создал монстроидальный образ «всесоюзного дьячка», который зомбирует «население», вынужденное не забегать вперед партийной линии и не «уклоняться» от нее «влево» или «вправо».

Власть увидела в литературе своего Кожуха, который (при активном посредничестве критики) мифологизирует действительность, предложит массе свои десять заповедей, с помощью которых можно будет сделать массу управляемой. И литература такого типа появилась. "Для сталинского времени характерна всеобщая иерархия воспитания – партия воспитывала критиков, критики – литераторов, литераторы – массы". Конечно, подчинить всю литературу задаче воспитания масс в духе коммунистических идеалов было неразумно и невозможно, хотя усилия на этом пути были приложены немалые и немало загублено человеческих судеб.

В 1930–1940-е годы литература – «помощница партии» – приобретает все больший официальный вес, начинает оказывать воздействие на писателей-реалистов, с помощью власти вытесняет из активной литературной жизни наследников не только Серебряного века, но и художественной революции 1920-х годов, а с полок библиотек – их произведения.

В рамках «воспитательной литературы» формируется **жесткая система жанров**, в которой доминирующая роль принадлежит эпосе как жанру, цель которого – отразить монументальность эпохи и масштабность перемен, начатых Октябрьской революцией (точка отсчета нового времени).

Схема построения романа задана в соцреалистическом каноне наиболее жестко в сравнении с регулированием малых прозаических форм, лирики или драмы. Среди наиболее распространенных его модификаций – производственный роман, роман воспитания и роман-биография, колхозный, исторический роман и др.

Производственный роман (шире – роман о строительстве социализма, роман о труде) возник на начальном этапе формирования социалистического реализма, обозначив одну из его приоритетных тем (тему созидательного труда) и соответствующий приоритетный тип героя. Производственный роман был востребован на протяжении всей истории существования литературы советской эпохи. Он сыграл свою роль в первоначальном формировании читательской аудитории.

Канонический производственный роман 1930–1940-х годов восходит к **"Цементу"** (1925) **Ф.Гладкова**, где в центре повествования история восстановления разрушенного в гражданскую войну завода и распадение традиционных частных отношений под влиянием социальных катаклизмов. Гладков использовал в романе художественные принципы, освоенные ранней прозой для изображения героики гражданской войны, но, использовал их на материале будничном, повседневном, героизировал ситуацию социального творчества. В последующие десятилетия выходят свыше четырех десятков романов, многие из которых быстро забылись, другие стали заметными фактами литературы своего времени. Среди них особое место занимали романы **"Время, вперед!"** (1932) **В.Катаева**, **"Соть"** (1929) **Л.Леонова**, **"День второй"** (1934) и **"Не переводя дыхания"** (1935) **И.Эренбурга**, **"Люди из захолустья"** (1938, не завершен) **А.Малышкина**.

Формирование жанра производственного романа стимулировалось не только избытком жизненного материала (развитие производства и строительства, ритм первых пятилеток), но и требованиями со стороны литературной критики, которая, будучи посредником между властью и искусством, формулировала политические задачи момента.

Например, предельно ясно и конкретно они были выражены в редакционной статье "Литературной газеты" от 29 мая 1932 года, где говорилось: "Писатель служит службу социалистическому строительству художественными произведениями. Писатель должен писать. Перед писателем стоит важная, ответственная и почетная задача – создать такие художественные произведения, которые были бы понятны и нужны строителям социализма, которые бы помогали выкорчевывать собственнические навыки из сознания людей. Средствами искусства должен писатель принять участие в создании бесклассового общества".

Таким образом, в качестве важнейшей функции литературы была директивно объявлена воспитательная. Предписывалось рассматривать героя в первую очередь как члена коллектива, как участника производственного процесса. Под читателем подразумевался человек неустоявшегося мировоззрения, способный стать объектом воспитания. Поскольку реальный «потребитель» не был готов к восприятию сложного текста, текст должен был соответствовать его возможностям. Так в жертву воспитательной задаче приносилась глубина и конструктивная сложность произведения, если оно могло этими качествами обладать.

В жанре производственного романа в сравнительно короткий срок выкристаллизовалась жесткая сюжетно-композиционная схема. Действие проходило на знаменитых стройках первой пятилетки: Магнитке, Кузнецке, Комсомольске-на-Амуре или на крупном предприятии, имеющем стратегическое значение для района или для страны в целом. В произведении, как правило, отсутствовал центральный персонаж, а композиционным центром становилась группа – бригада, коллектив, фактором же, движущим действие, – решение производственной задачи и наряду с этим – укрощение человеческой стихии. Испытание временем выдержали только те произведения, в которых описанию производственных процессов сопутствовало выявление характеров, воссоздание климата эпохи, постановка не технических, а социально-философских проблем, умение придать конкретно-исторической проблеме

(индустриализация), конкретной технической задаче (строительство определенного объекта) смысл борьбы за человеческое счастье, спасения человека от отчуждения («Люди из захолустья» А.Малышкина), от власти Времени («Время, вперед!» В.Катаева).

Условно производственный роман тяготеет к двум типам построения. В первом случае в качестве композиционной доминанты могло выступать Дело. Тогда основой событий становилась некая производственная цель – побить рекорд, построить завод и т.п. Иерархия персонажей определялась отношением к достижению цели и включала тех, кто борется за ее реализацию, и тех, кто этому противостоит. В другом случае композиционной доминантой становилась эволюция сознания кого-либо из героев. В таком произведении появлялось два центра, символизирующих Добро и Зло. Динамичные персонажи развивались от одного центра к другому. Обе модели не противостояли, а скорее тяготели друг к другу, однако во втором случае точнее говорить о специфической модификации **"романа воспитания"**, эстетически оформляющего идею воспитания трудом. "Я... хотел захватить кусочек великого процесса перевоспитания, – писал **А.Макаренко** - автор **"Педагогической поэмы"** и повести **"Флаги на башнях"** – произведений, осваивающих экстремальную, лагерно-производственную модель этого типа и обобщивших богатый педагогический опыт писателя, приобретенный во время работы с правонарушителями. По следам "Педагогической поэмы" было написано немало книг, в том числе и печально знаменитая **"Беломоро-Балтийский канал им. Сталина. История строительства"** (1934), созданная по специальному заказу группой писателей во главе с М.Горьким с целью продемонстрировать эффективность и воспитательное значение труда заключенных. Эта тема будет продолжена в романе **П.Павленко "На Востоке"** (1936), где подневольный труд подается под видом бескорыстного энтузиазма людей, а в послевоенной прозе – романом **В.Ажаева "Далеко от Москвы"** (1946–1948), причем если в социалистических романах воспитания процесс духовной перековки никогда не дается через призму восприятия самого

ее объекта, то Ажаев в пределах той же идеологемы осмысляет и собственный 15-летний лагерный опыт.

Авторы производственных романов и романов воспитания стремились к тому, чтобы человек массы, в том числе маргинал, превратился в члена коллектива, участника созидательного процесса, оказался под воздействием лица, воплощающего волю партии на пути к обретению своего рода трудовой этики и морали.

Производственный роман соответствовал требованиям государственной политики, поскольку он аккумулировал массовый энтузиазм, готовность к самопожертвованию, исторический оптимизм. Можно сказать, что этот жанр сложился и полностью исчерпал свои возможности в границах 1930-х годов. В дальнейшем авторы производственной прозы либо повторяли пройденное (роман конца 1940-х – начала 1950-х годов, частичное сохранение его принципов в 1960–1970-е годы), либо разрушали жесткие рамки «производственной» темы и исследовали человека в разносторонних связях с миром.

Колхозный роман. Судьбы крестьянской России в первое десятилетие новой эпохи оказались в центре напряженной полемики. Ее участниками стали бытописатели деревни (Л.Сейфуллина, А.Неверов), Л.Леонов («Барсуки»), новокрестьянские писатели (С.Есенин, Н.Клюев, С.Клычков), а также А.Чаянов, А.Платонов («Котлован»), а позже – «мобилизованные» ситуацией и пришедшие им на смену создатели «деревенских» и «колхозных» романов. Появление «колхозного» романа совпало с официальным прекращением полемики о судьбах деревенской России, а «колхозный» роман запечатлел единственный ответ на вопрос о возможном будущем деревни.

В атмосфере времени преобладала идея «раскрестьянивания» и коллективизации как единственного пути развития аграрной России. Характерна позиция М.Горького по отношению к деревне («Да погибнет она так или эдак, не нужно ее никому, и сама себе она не нужна»)³².

³² Цит. по: Скобелев В.П.: М.Горький и Ив.Касаткин // Горьковские чтения Уральского ун-та. Уч. зап. № 84. Вып.9. 1968. С. 47.

Пролетарский буревестник с недоверием относился к крестьянскому сословию и допускал, что, если бы крестьянин с его хлебом исчез, горожанин научился бы добывать хлеб в лабораториях. Именно крестьянство олицетворяло в глазах писателя русский народ, о несостоятельности которого свидетельствовали, по Горькому, сказки, песни, легенды. “Обойдя в свое время почти всю Русь, – писал он, – чтобы понять дух русского народа, вдумываясь в его полуязыческие представления о боге, в творчество его духа, как оно выразилось в былинах, песнях, сказках, поговорках, я везде вижу одно и то же: слабость воли, шаткость и неустойчивость мысли, отсутствие твердо намеченных целей, живых забот о будущем, печальную склонность к расплывчатой мечтательности и туманному философствованию на восточный манер”. Подобное представление о русском народе было сродни создателям советского «деревенского», а потом и колхозного романа с характерной для них депозитизацией традиционной деревни.

Многие писатели этого круга родились и выросли в глухих, заброшенных уголках деревенской России. Сельсоветчики, комбедовцы, селькоры, учителя – они и сами участвовали в процессе «раскрестьянивания» России, что во многом объясняет тот пафос отрицания по отношению к старой деревне, который отличал их творчество, ту депозитизацию деревни, которая служила как бы нравственным оправданием разлома крестьянской жизни.

«Активисты» пересоздания крестьянской России попытались осуществить ее депозитизацию. Речь идет о **“Пятой любви”**(1927) **М.Карпова**; **“Стальных ребрах”** (1930) **И.Макарова**;**“Девках”**(1929) **Н.Кочина**;**“Большой Каменке”** (1927) **А.Дорогойченко** и др.

С началом коллективизации деревенский роман трансформировался в жанр колхозного романа, который стал одним из знаковых явлений литературы социалистического реализма (**«Бруски»** (1928–1937) **Ф.Панферова**). Для произведений этого типа характерна поддержка перелома, происходящего в жизни крестьянской России, создание типа

преобразователя и противопоставление его деревенской массе, обрисованной трагикомически.

Художественная специфика “деревенского” и “колхозного” романа определялась погружением в повседневный быт, ослабленной сюжетностью, фактографичностью, а главное – отчетливым недоверием к традициям народной жизни и ее носителям. Критикуя трактовку деревни в произведениях этого типа, Ф.Абрамов – видный «деревенщик» более поздней эпохи, напоминал о достоинстве человека земли, сетовал, что на его долю в литературе 1920–1950-х годов выпало мало добрых слов: “В чаянии нового, прекрасного человека, в жадном порыве к новой обетованной земле социализма мы частенько смотрели на них свысока, как на неполноценную породу людей, как на “полу – полу”, как на людей, погрязших в собственничестве и разного рода пережитках. А между тем на них, на плечах этих безымянных тружеников и воинов, стоит здание всей нашей сегодняшней жизни”³³.

Завершил линию развития колхозного романа его **послевоенный колхозный роман**³⁴.

В этом романе отчетливо выражен особый эстетический и этический феномен “бесконфликтности” (“лакировки”). Запрет на изображение любой правды жизни приобрел тотальный характер и распространился не только на “совершенно секретные” стороны действительности (социальные конфликты, страх, доносы, лагеря), но и на сферу производства, быта, личных отношений. Естественно, чем непригляднее была реальность, тем более привлекательным был ее “параллельный” образ.

О характерных манипуляциях, совершаемых с “колхозной” темой, самой болезненной из “разрешенных”, дает представление канонический текст этого периода – диалогия Семена Петровича Бабаевского **“Кавалер Золотой Звезды”**

³³ Абрамов Ф. О хлебе насущном и хлебе духовном // Наш современник. 1976. № 9. С.171.

³⁴ Разделы о послевоенном колхозном романе и «романе возвращения» написаны М.Руденко.

(1947–1948, Сталинская премия за 1949 год) и **"Свет над землей"** (1949–1950, Сталинская премия за 1950 и 1951 годы).

Роман начинается с описания триумфального возвращения в родную станицу Усть-Невинскую бывшего танкиста, Героя Советского Союза Сергея Тутаринова. Все в жизни главного героя становится результатом невероятной удачи: и успехи на производственном поприще, и потрясающий карьерный взлет, и женитьба на красавице Ирине Любашевой, появление на свет мальчиков-близнецов. Но главной удачей героя является подъем разоренного колхоза, который становится передовым благодаря невероятному "пятилетнему плану развития станицы", предложенному Тутариновым и с восторгом принятому как колхозниками, так и вышестоящими руководителями. Центральным пунктом этого плана является не повышение урожайности (как известно, засушливое лето 1946 года стало причиной массового голода), а постройка электростанции, ток от которой используется в бытовых целях, а не для облегчения труда на поле.

Появление романа стало "находкой" для "бесконфликтной" критики, получившей "совершенный" образец жанра. Роман был объявлен "примером настоящего творчества", настоящим шедевром соцреализма. Впоследствии в том же качестве "знакового" текста диалогия попала под прицел "оттепельной" критики. О ней писали В.Померанцев, М.Щеглов, А.Крон, В.Тендряков, Ф.Абрамов, чуть позже – А.Синявский (Абрам Терц). Особую известность приобрела статья Ф.Абрамова «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954). Но и "комплиментарная", и "требовательная" критика судила роман Бабаевского и другие произведения того же ряда исключительно по законам какого-либо извода реализма, тогда как книга существовала в несколько иной "системе координат". Это была образцовая утопия с сильным влиянием фольклорной традиции.

Ф.Абрамов с иронией писал о Сергее Тутаринове как о сказочном персонаже³⁵. Но для такого сближения – совсем не

³⁵ Абрамов Ф. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. // Новый мир. 1954. № 4.

иронического – есть все основания. "В волшебной сказке герой – или царевич, или крестьянин... слушатель представляет себе его прекрасным. Это идеализированный герой. Его основное качество – бескорыстие. Он действует не для себя, не в свою пользу и не от своего имени"³⁶. Таковы и мотивы поступков Тутаринова: ему "для себя" ничего не нужно, он действует в интересах всей станицы (района) и на фронте воюет за свободу всей страны, не ожидая никаких наград за ратный подвиг. Даже его "вознесение" воспринимается скорее как "испытание медными трубами", чем как заслуженная награда за успешно преодоленные испытания "огнем" (война) и "водой" (постройка Усть-Невинской ГЭС).

Самые невероятные дела удаются Тутаринову благодаря его Звезде Героя, выполняющей функцию сказочного "волшебного средства". Звезда – свидетельство готовности героя к самопожертвованию, высокому порыву. Так и в волшебной сказке: "магическая оснащенность героя – не случайность. Она заслужена им. Высокие моральные качества героя – не придаток, они органично входят в логику и построение повествования"³⁷.

Душевные качества героя испытываются в романе неоднократно: в самом начале он с честью выходит из типичной сказочной ситуации "проси, что хочешь". Наяву, в разговорах с Рубцовым-Емницким, Хохлаковым, Артамашевым он "проверяется" на бескорыстность; во сне "со Звездой и Генералом" испытание проходит подсознание, оказавшееся "идеально духовным": единственное, о чем просит Тутаринов "для себя", – увидеть Красную площадь, пройти в Мавзолей, хоть издали взглянуть на Сталина...

Подобные желания лишь подтверждают высокий "сказочный" статус героя: "герой мог бы требовать от своего помощника невысказанных и самых разнообразных услуг. Однако этого не происходит. Герой пользуется своим помощником в строго ограниченных целях"³⁸. Такими целями для Тутаринова становятся преобразование жизни в родных

³⁶ Пропп В.Я. Русская сказка. М.: 2000. С.209.

³⁷ Там же. С.213.

³⁸ Там же. С. 216.

местах ("добрые дела") и посещение Красной площади и Мавзолея ("святые чувства", аналогичные тем, которые испытывает паломник по святым местам).

Диалогия даже в деталях следует логике волшебной сказки: все передвижения ("переправы") совершаются с невиданной быстротой; мотив чудесного "полета по воздуху" переводится в плоскость реальности – Сергею приходится много летать на самолетах.

Той же сказочной логике, по сути, подчинена и ситуация "бесконфликтного конфликта": "народное сознание делит всех героев только на положительных – настоящих и отрицательных – ложных. Никакой середины нет. Отрицательный герой наказывается, положительный – награждается. Впрочем, есть случаи, когда герой показывает свои положительные качества не сразу"³⁹. Таковы в романе "перестроившиеся" персонажи – председатель колхоза Хворостянкин и его коллега Артамашов.

"Ложные" герои – далеко не сказочные, а вполне актуальные в эпоху 1940-х годов трагические персонажи: герой гражданской войны Хохлаков дискредитируется как переставший соответствовать "линии партии" старый большевик; Евсей Нарыжный, председатель колхоза "Светлый путь", становится жертвой доноса со стороны колхозных активисток за то, что пытался спасти колхозников от голода, раздав им под расписку образовавшийся излишек семенного зерна.

Как и в волшебной сказке, в романе размываются временные категории – прошлое (война) сливается с настоящим: бывший командир Сергея, генерал, "благословляет" его на пост председателя райисполкома, мирные будни напоминают "горячку боя", методы работы применяются "военные" – штурм и призыв к массовому героизму. Мирное настоящее, в свою очередь, представляется тем самым счастьем, за которое умирали солдаты. Это мифологизированное настоящее настолько сливается с будущим, что крестьяне не могут взять в толк, чем их

³⁹ Там же. С.209.

прекрасная жизнь отличается от коммунизма. На этот вопрос не отвечает и автор: его герои действительно "живут при коммунизме", созданном Бабаевским в пределах "одного, отдельно взятого района", но имеющем тенденцию к распространению на всю "отдельно взятую страну".

В драматическом контексте послевоенной действительности "роман-сказка" создавал своеобразную зону психологического комфорта, оказывая релаксирующее воздействие. Это свойство роднит дилогию Бабаевского с произведениями массовой культуры – от кинофильмов "Веселые ребята" и "Кубанские казаки" до современных "любовных романов" и "мыльных опер". Потребность в "красивой сказке" обычно обостряется в периоды социальных потрясений, и в этом смысле официальная литература не только выполняла идеологический заказ власти, но и старалась "идти навстречу" читательской массе, которая испытывала нужду в жизнеутверждающем пафосе.

Бабаевский создает не просто образ "народной мечты", он и сам мечтает о чуде, способном сделать счастливыми его читателей и героев. Так, он "утешает" своих героев при помощи изобретенного им настоящего "бога из машины", которым становится электричество, вырабатываемое Усть-Невинской ГЭС.

Появление "электрического бога" в какой-то мере объясняет, каким образом Тутаринов, совершая бессмысленные проступки, неожиданно добивается благодетельных результатов: он – "человек веры" и, как всякий "апостол", обладает даром слова, способного изменить мир.

Сакральный элемент прослеживается в том слое дилогии, который можно назвать "романом возвращения". Здесь присутствует постапокалиптическое видение земли, чудом преобразившейся в результате последней войны, которая уничтожила силы зла. Комичная "балачка" чабанов с Ефимом Меркушевым о "Черчеле" и злокозненной Уолл-стрит – "Улсурите" ("Человек это или же черт?") отражает веру в то, что новой войны "не допустят", так как "антихрист" полностью посрамлен.

"Новую землю" должны населять только "праведники", поэтому в романе мало отрицательных персонажей и провоцируемых ими конфликтов. Поверженное зло смешно, как гоголевский черт из "Ночи перед Рождеством". Оно обязательно должно исчезнуть без следа, как сбежавший Нарыжный или умерший Хохлаков.

"Райская" символика пронизывает повествование: как в Новом Иерусалиме, станицу днем и ночью освещает чудесный "свет над землей"; дома, особенно "культовые", окрашены в белый цвет; в белое одеваются Сергей (перед ответственной поездкой) и Ирина, воспринимающая путешествие в Москву как настоящее паломничество. Общий труд по преобразению родной земли в райский сад (рытье канала, сплав леса, посадка деревьев и т.д.) нарисован Бабаевским как идеал соборного, одухотворенного деяния, даже подвига. Собрания, митинги, беседы описаны как своего рода "собрания верных", главное занятие которых – воспевание "осанны в вышних" партии и правительству. Материальное благополучие в этом случае выглядит не просто "наглядной агитацией", а зримым воплощением "правильной идеологии".

Бабаевский создает роман-сказку. Иллюзия соотнесенности с современностью достигается в основном за счет "реалистических" деталей, вводимых в повествование по схеме, удачно апробированной Шолоховым в "Поднятой целине". Акцент здесь делается на украинизированный "народный" язык ("балачка", "чертяка", "ревмантизма"), имитацию простонародного образа мысли (непонимание колхозниками незримого электричества), юмористические описания размолвок между влюбленными или представителями разных поколений. Очевидно декоративный характер носят псевдоконфликты "между хорошим и лучшим" (раздор между Саввой Остроуховым и Сергеем Тутариновым), "между новатором и консерватором" (Тутариновым и Хохлаковым) и т.п.

Если первая часть диалогии, как ни расценивать ее литературные достоинства, является произведением динамичным и цельным, вторая часть ("Свет над землей") – растянутая и бледная – выглядит попыткой разрешить в

принципе неразрешимую задачу: выйти из рамок "закольцованного" сказочного времени, переходящего в момент "пирка и свадьбы" в неподвижную райскую вечность. Самотяготение к "многосерийности" входит в принципиальное противоречие с поэтикой волшебной сказки, определяющей особенности романа.

В пределах первой части дилогии Тутаринов проходит весь цикл жизни героя волшебной сказки – от первых испытаний до финальной награды: обретения своего места в социуме и счастливого завершения любовной коллизии. "Свет над землей" представляет собой попытку динамичного описания неподвижного постсвадебного времени – продолжения "пира". Описание это экстенсивно: рассматриваются детали, подробности: вместе с тем расширяется "зона пира" – от станицы на весь район, в перспективе – на область, в подразумеваемой перспективе – на всю страну.

Возможности подобного расширения заложены в сценах благостной "избирательной кампании", во время которой колхозники голосуют за Тутаринова, памятуя об "истинном избраннике народа" – Сталине. Хвалебные речи в тот и другой адрес чередуются между собой, портреты "отца и сына" печатаются рядом, на одной газетной полосе. Родной отец, Тимофей Тутаринов, признает права отцовства за вождем. Не случайно образ старого Тутаринова имеет ряд "снижающих" черт – "простой человек" "не тянет" на роль "настоящего отца" – руководителя, идеального образца для подражания.

В отличие от "американской мечты" о достижении индивидуального благополучия отечественный вариант мечты подразумевал идеал всеобщего счастья, восходящего к идеалу соборности, к христианским представлениям о райском блаженстве всех праведников, при том, что возможность стать праведником имела у каждого. В подобном образе блаженства изобилие присутствовало, но было "производным" от духовного совершенства. "Наивным" героям массовой литературы послевоенного периода для "полного счастья" было необходимо, чтобы "пирок и свадьба", пусть скромные, даже

убогие, происходили в каждом доме. Это придает обаяние и человечность образу "советской мечты".

Безусловно, оба пропагандистских мифа – и американский, и советский - связанные с ними произведения находятся вне "поля" собственно искусства, но массовая литература как вербализация "предела желаний" точно фиксирует этическое состояние социума. В этом смысле мечта об электростанции, построенной "всем миром", о мужчинах, вернувшихся с войны, о "женском счастье", которого хватит на всех, о семье, где в мире и согласии живет несколько поколений, и о государстве как о "большой и дружной семье", в конце концов о материальном изобилии в виде столов с сытным угощением, поставленных прямо на площади, для всего народа, свидетельствуют о нравственной высоте народа, создавшего эту мечту и пронесшего ее через все исторические испытания.

На волне военной темы, героические и жертвенные модели которой активно обживались в литературе соцреализма в разных жанрах ("Молодая гвардия" А.Фадеева, "Непокоренные" Б.Горбатова, "Повесть о настоящем человеке" Б.Полевого и др.), сформировался особый тип произведений, отразивший ситуацию возвращения человека с войны, его вхождения в мирную жизнь – ситуацию, во многом экстремальную и чреватую драматизмом. В послевоенной литературной атмосфере, все более определявшейся пунктами известных постановлений 1946–1948 годов, правда о "маленьком человеке", прошедшем войну и пережившем не только "победную" радость, но и трагедию возвращения, становилась одной из "закрытых" тем. Достаточно вспомнить судьбу рассказа А.Платонова "Возвращение" ("Семья Иванова"), послевоенных повестей В.Некрасова, задушенную попытку поэтов фронтового поколения осмыслить победоносную войну как трагедию.

Сформовавшийся канон предполагал счастье встречи, краткий шок при виде разорения, моментальную социальную адаптацию и переход к созидательному труду, хотя тематический и психологический потенциал **"романа возвращения"** был значительно шире. Попытку создать

канонический образец такого текста предпринял П.А.Павленко в романе "Счастье" (1945–1947, Сталинская премия за 1947 год), который должен был стать очередной модификацией "корчагинского мифа", востребованного как во время войны, так и особенно во время болезненного перехода к мирному строительству.

Многие герои "Счастья", разоренные войной переселенцы, занимающие, не ведая того, дома и земли высланных из Крыма по сталинскому указу татар, болгар, немцев, находятся словно между жизнью и смертью: четырежды раненный, с ампутированной ногой и туберкулезом легких полковник Алексей Воропаев, тяжело контуженный фронтовик Виктор Огарнов, буквально перемолотые войной Юрий и Наташа Поднебеско, дети-калеки. Не менее тяжелы душевные травмы этих и других персонажей; кажется, безнадежно больна сама крымская земля.

Но целью романиста является не описание страданий людей, а поиск выхода из кризиса, психологического и экономического. По существу, Павленко предлагает единственно возможный в той ситуации вариант решения проблемы: чтобы выжить, люди поневоле должны стать оптимистами, как в бою, не думать о ранах и смерти, а из последних сил трудиться над построением "новой жизни". Так, инвалидность Воропаева "отступает" перед силой его духа, а самым жизнерадостным персонажем в романе является старик, потерявший на фронте сына и внучку.

К концу романа Воропаев получает все возможные награды за победу над собой: он обретает символический дом в виде целого района; с одиночеством помогает справиться сознание своей нужности новой, большой семье – переселенцам. Появляется надежда и на "личную жизнь", но главной наградой для героя становится встреча со Сталиным во время Ялтинской конференции.

Книга, на фоне нарастающей волны казенного оптимизма "открыто" говорившая о страдании, автоматически получала кредит читательского доверия.

"Роман возвращения" обычно включает набор древних символов возрождения и продолжения жизни: любовь

мужчины и женщины, ребенок, дом, дерево. В романе Павленко представлено несколько любовных (брачных) линий, тесно связанных с темой трудового подвига и гармонизации душевной жизни героев. В процесс преобразования послевоенной действительности активно включены дети. Жизнеутверждающая тема дома – наиболее этически сложная в романе, ибо сопряжена с двусмысленным счастьем присвоения чужого добра. Повествование о тяжелой жизни людей, о душевных муках по-своему обаятельного Воропаева служило своеобразной "ширмой", за которой скрывалось другое, "совершенно секретное" горе. Ни автор, ни его герои словно не видят ничего странного в том, что целые улицы, селения опустели как во время чумы. Читатель же должен удовлетвориться информацией о том, что население или погибло, или ушло вместе с немцами.

В романе разнообразно раскрыта символика растения – развивающегося из зерна или отводка; пересаженного на новую почву или укорененного; бесплодного или плодоносящего. В отличие от пафоса покорения природы, характерного для 1920–1930-х годов, с началом войны "русский лес" становится союзником советских людей и недругом фашистов; послевоенная традиция полна пафоса древонасаждения, "торжества земледелия". В романе вместо "старых, дешевых" сортов винограда сажаются самые лучшие, совхозные. "Виноград сей" – устойчивое библейское название "верного народа". Так Павленко исподволь вводит события депортации в контекст "священной истории" – "плохие народы" изгоняются с "земли обетованной", а на их место высшая воля "пересаживает" "хороший" народ. Путь к счастью "народа избранного" начинается с символической сцены ночной перекопки виноградника, которая сравнивается с боевой операцией.

Вполне органично на этом фоне возникает фигура Сталина, мудрого садовника в светлых одеждах, с виноградной лозой и хлебом (пирожными для маленькой девочки) в руках. Сталин наделен качествами божества – всеведением и покоем. Встреча с ним – апогей "апостольской" деятельности

Воропаева, получающего и "духовную" награду за прежние труды и благословение на новые подвиги.

Таким образом, высшим счастьем в романе признается способность человека не только пожертвовать собой в решительный час, но и с честью вынести последствия жертвы – одиночество, физическую и душевную боль; найти в себе силы жить дальше и помочь выжить другим, более слабым и немощным. Эта жертва не напрасна: "претерпевшие до конца" получают в награду райский сад – Крым, политый их кровью и преображенный их трудом. И если бы не память о судьбе прежних жителей опустевших домов, можно было бы признать, что четырежды лауреат Сталинской премии П.А.Павленко в форме соцреалистического романа рассказал читателю притчу о цели и смысле христианской жизни.

В послевоенное десятилетие идет стремительное угасание мифопорождающих возможностей социалистического реализма. Для литературы, «вводившей» в массовое сознание социалистическую идею, наступает время заката.

Тем не менее советская идеомифологическая система создала в 1930-е годы Большой Стиль. Характер этого стиля и возможности его воздействия на человека прекрасно описал известный современный критик П.Вайль, живущий в США. Хотя предметом рефлексии Вайля стали впечатления от знакомства с ретроспективной выставкой советского изобразительного искусства (в Нью-Йорке), его суждения в не меньшей степени могут быть отнесены и к литературе. Упоминая известные в сталинские времена картины Герасимова, Бродского, Дейнеки, Налбандяна, Иогансона, П.Вайль пишет: «За много лет не припомню, чтобы искусство производило эмоциональное впечатление такой силы. Говорю не только о своих ощущениях, но и опираясь на наблюдения во время вернисажа... Происходит погружение в теплый, спокойный океан. Конечно, это детство. Детство в самом широком смысле: уют, уверенность и красота... Просветительский пафос сталинизма – научим, наладим, заставим – царит в этих трогательных драматических полотнах: неразрешимых проблем нет, человек не один, и все будет хорошо, красиво и правильно, если примкнуть к большому и

сильному. Тут отчетливо понимаешь, почему соцреализм – не очередной стиль и вообще не просто стиль, но – Большой Стиль.

Цельный и дающий ответ разом на все вопросы, он еще займет свое место в искусстве и обществоведении, как классика советской культуры, как утро нашей родины. ...И чем дискретнее мир, чем туманнее будущее, чем невнятное прошлое, чем неопределеннее настоящее, чем безлюднее окружение, тем сильнее ностальгия по Большому Стилю, в котором – прикосновение к материнской груди, тепло и забота, незамутненный душевный оком, незагаженная перспектива жизни».

Советская идеомифологическая система, созданная путем перенесения исторической реальности во внеисторическое мифологизированное пространство, пережила десятилетие подъема. Создателям идеомифологической системы удалось синтезировать некий гипертекст - мифологическое пространство текстов, вкуче создающих образ советского Космоса. Созданная идеомифологическая система основывалась на акте творения как главной мифологической составляющей. Доминантой мифологической эпохи был героический миф, а самой динамичной фигурой советского мифа был защитник и культурный герой, чье поведение утверждало жизнь как самопожертвование, придающее смысл индивидуальному бытию, спасающее человека от экзистенциального отчаяния. Глубина воздействия литературы социалистического выбора на массовое сознание была достигнута благодаря обращению к «коллективному бессознательному» с характерным для него стремлением человека, человечества к изначальному состоянию единства с миром, к достижению всеединства. Свою роль сыграло понимание амбивалентности русского национального сознания, для которого было характерно сосуществование языческих и христианских начал, в том числе христианского архетипа жертвенного служения.

Глава третья. Классики советской литературы: формы эстетического «выживания»

В контексте литературного развития 1920-1950-х годов особое положение занимает группа талантливых писателей, обладавших ярко выраженной творческой индивидуальностью и оставивших значительный след в истории литературы XX века, которые в отличие от таких своих современников, как Замятин, Булгаков, Платонов, Пастернак, были канонизированы при жизни, объявлены классиками советской литературы. Среди них были как писатели реалистического склада, для которых сохраняли обязательность такие категории, как характер, психологизм толстовского типа, событийность, ясность стилистики, так и представители «неклассической» прозы. Те и другие испытывали давление официальной критики или сами обнаруживали желание включиться в процесс воспитания масс.

§ 1. Реализм и его судьбы в новом социокультурном контексте

Как уже было сказано, среди классиков советской литературы оказались писатели реалистической ориентации, исходившие из признания разумной и сознательной эволюции, возможности познания детерминированной действительности и наследовавшие поэтику реализма: изображение жизни в формах самой жизни, событийность, психологизм толстовского образца, тяготение к жанру социально-психологического романа, прозрачную ясность стилистики или во всяком случае сохранившие интерес к характеру.

Литературная эпоха 1920–1950-х годов вопреки ужесточению официальных требований к литературе, вопреки утратам, которые понесла в это время писательская среда и вопреки давлению «неклассической» прозы поражает масштабностью созданных в этот период характеров. Достаточно назвать Григория Мелехова и Аксинию, Петра Первого и Саньку Бровкину, Клима Самгина и Марину Зотову, Ходжи Насреддина, леоновского Курилова, Телегина и Рощина, сестер Булавиных, автобиографического героя

Вс.Иванова («Похождение Факира»), Калабуха и Ивана Журкина, чтобы убедиться, что в момент, когда «мир ни секунды не колеблется перед таким понятием, как личность»¹, романистика из «зерна человеческой пшеницы» выпекает-таки хлеба, об отсутствии которых тревожился в начале 1920-х годов О.Мандельштам, предрекавший смерть романа².

Писатели реалистической ориентации в той или иной мере оказались в сфере воздействия как «художественной революции», так и советской мифологической системы.

Тезис об исчерпанности реализма был провозглашен еще на рубеже эпох. В условиях стремительно меняющейся жизни важнейшие категории реалистического искусства стали сомнительными. Наступление на реализм было последовательным и массированным. Странники нового искусства были щедры на едкие замечания, на иронические характеристики в адрес противника. Так, определяя границы «сегодняшнего» и «современного», Замятин, например, использует разящее оружие метафоры: «Подрумяненный политической левизной, – пишет он, – вылезает примитивный реализм, отряхивая сорокалетнюю пыль»³. Неверов «глубокоуспенствует», отмечает он же инерцию народно-демократической прозы⁴. «Это передвижники, Верещагины», – бросает он в адрес А.Аросева и Ю.Либединского⁵. «Выкорчеванное из земли железо давненько уже ржавело в подвалах «Знания»»⁶, – язвит он по поводу «Железного потока».

¹ Палиевский П.В. Литература и теория. М.: Современник, 1978. С.270. П.Палиевский использует эту фразу при характеристике мира Шолохова, но в не меньшей степени она точна по отношению к условиям, рождающим этот мир.

² Мандельштам О. Пшеница человеческая // Мандельштам О. Сочинения. В 2 т. Т.2. М.: Художественная литература, 1990. С.191–195. («И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается...»).

³ Замятин Е. Новая русская проза // Замятин Евгений. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 93.

⁴ Там же. С. 83.

⁵ Там же. С. 165.

⁶ Замятин Е. О сегодняшнем и о современном // Указ. соч. С. 103.

Однако реализм, искусство, следующие аристотелевскому пониманию искусства как воспроизведения жизни, не потеряло своего авторитета в 1920 – 1950-х годах.

Наименее отзывчивым к воздействию "художественной революции", наиболее традиционным из реалистов, и вместе с тем органично вошедшим в контекст советского Космоса оказался **Алексей Николаевич Толстой** (1882 – 1945). О его заблуждениях без прозрений обстоятельно говорится в первом томе "Истории русской литературы XX века"⁷. Хотелось бы, однако, сказать о том безусловном вкладе А.Толстого в русскую словесность, который не может быть обесценен известными уклонениями писателя от пути художественной правды или сомнительными моментами в его творческом поведении.

Каково сегодняшнее место А.Н. Толстого в литературе XX века? При ответе на этот вопрос нельзя забывать, что он и сегодня вызывает читательский интерес

Чем определяется этот интерес? Прежде всего пластичностью, рельефностью, колоритностью созданной им картины действительности. Юрий Олеся называл это качество толстовской прозы "колдовством изобразительности", "подлинностью просто магической, просто колдовской": "Едва я подумаю "Алексей Толстой", как встают одна за другой картины созданного им мира... настолько реального, что даже в голову не приходит, что он создан из строчек; нет, он существует – вот он рядом! Почти задевает меня плечом мальчик из челяди какого-то боярина, пробегающий по двору в белой рубахе с заплатой из красной материи под мышкой; почти наезжает на меня едущий на велосипеде Махно с патлами длинных волос под гимнастической фуражкой; почти рядом шагаю я с тем кроваво-вдохновенным юношей, который ведет снятую с поезда анархистами Катю Рощину; почти дышит на меня толстый махновский палач Левка Задов; почти больно мне от пощечины, которую наносит Петр коменданту взятой крепости Горну..."

⁷ См.: Кормилов С.И. А.Н. Толстой // История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. М., 1998.

Пытаясь объяснить, чем определяется это колдовство, Олеша говорит, что магическое воздействие можно отнести за счет дара мастера ("передо мной гениальный художник!"), и не последнее в этом даре – "вкус к жизни, чувственное восприятие мира"⁸.

Но, видимо, не только "колдовство изобразительности" делает творчество А.Толстого притягательным. Есть у него сверх того укорененность в стихии национальной жизни, способность чувственно ощущать и воплощать эту стихию. Эта способность питается изначальной духовной связью писателя с Космосом крестьянского бытия, с круговоротом природы. Писатель с детства знал "эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гаданья, сказки, лучину, овины", "запахи родной земли"⁹, ощущал вкус русской речи, живое, здоровое, веселое, деятельное начало, присущее русскому человеку.

Не может также оставить равнодушным влюбленность А.Толстого в жизнь, присущее ему ощущение высочайшей ценности человеческого бытия, умение чувствовать в россыпях драгоценных подробностей его целостность. Привлекает присущее писателю приятие мира, доверие к нему. Горький назвал талант Алексея Толстого "веселым талантом". Дарование Толстого в самом деле было "веселым" – радостным, полнокровным, жизнелюбивым. Творчество писателя, если воспользоваться определением, данным героем Пастернака, – "рассказ о счастье существования"¹⁰.

А.Толстой стоял у истоков послереволюционной литературы. В эмиграции, в Париже, в журнале "Современные записки" в 1919-1921 годах публиковался и вышел отдельным изданием в Берлине в 1922 году роман, который носил название, ставшее впоследствии названием всей трилогии, – "Хождение по мукам" (1919-1941). Первая часть трилогии во многом непохожа на тот роман "Сестры", каким мы знаем

⁸Олеша Ю. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1965. С. 387–388.

⁹Толстой А.Н. Собр. соч. : В 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1958. С. 414.

¹⁰О характерном для А.Толстого пафосе творчества см.: Скобелев В. В поисках гармонии. Куйбышев, 1981.

сегодня в его окончательной редакции. Выход реалистического романа был воспринят в начале десятилетия как нечто архаичное. Характерна оценка К.Чуковского, появившаяся на страницах журнала "Русский современник", где печатались отрывки из "Воспоминаний" Горького ("Новый Горький"), "Рассказ о самом главном" Евг. Замятина, "Иваны" Бабеля и т.д. Каким в этом контексте видит критик роман А.Толстого? "Весь роман написан по-старинному, по тем традиционным образцам, которые прочно были установлены мастерами европейского романа еще в первой половине минувшего века, – утверждает К.Чуковский. Это – последний роман Алексея Толстого, написанный, говоря фигурально, под старыми липами"¹¹.

К. Чуковский упрекал Толстого в том, что тот, "сосредоточившись на трех или четырех наиболее близких ему персонажах, не типичных для изображаемых событий, очень бегло скользит по главным актерам той всемирно-исторической драмы, которую он взялся написать. Солдаты, революционеры, интеллигенты, австрийцы маячат где-то на горизонте, вдали, и в сущности служат лишь фоном для Даши, ни на минуту не заслоняя ее". Толстого, полагает критик, привлекает "то же, что всегда привлекало к себе романистов, писавших под старыми липами: та же тургеневская, переливчатая, соловьиная, медленно зреющая – этап за этапом – любовь, которая заслоняет собою весь мир..."¹².

Чуковский иронизирует над традиционностью любовной линии: "Бушуйте, мировые ураганы, кувыркайтесь в крови, миллионы людей, Даша, белоснежная девушка Даша, любит своего светло-русого великана Телегина, и светло-русый Телегин любит свою белоснежную Дашу, они счастливы, они улыбаются, и это счастье для них дороже всех революций и войн. Упорно противопоставляет Толстой это любовно-семейное счастье вселенскому горю, разлитому вокруг". Чуковский не придает значения характерному для романа противостоянию личности историческому катаклизму, любви-ненависти. А

¹¹ Чуковский К. Портреты современных писателей. Алексей Толстой // Русский современник. 1924. Книга первая. С.267.

¹² Там же

именно это противостояние определяет своеобразие толстовской концепции. В книге "Нисхождение и преображение" (1922), где были собраны размышления автора, касающиеся эстетических и философских проблем, А. Толстой обратился к проблеме соотношения человека и истории, личности и массы. "За истекшие годы, – писал А. Толстой, – мы привыкли мыслить большими числами... Думая о будущей жизни, мы представляем массы людей, строящих или разрушающих жизнь. Согласно этим массам, этим большим числам невольно меняются наши представления о моральных, социальных и художественных законах. Несомненно, что такое мышление страдает чрезмерной общностью... Несомненно, что с этой общностью, с этой топорностью, стремящейся к большим числам, к абстракции и нивелировке, – вступит в борьбу личность за свое право быть, за свободу, за жизнь"¹³.

В России, как известно, отвергаемые Толстым антиличностные тенденции обнаруживались в манифестах деятелей Пролеткульта, в стихах поэтов Пролеткульта, где воспевался коллектив, "тысячерукая тысячегорлая, тысячесильная сила – Народ" (Филипченко), где пафос множеств оборачивался пафосом безличности. Откликаясь на выход книги Алексея Гастева "Поэзия рабочего удара", критик Ф. Калинин с восторгом отмечал: "В поэзии А. Гастева нет места личному "я", духу индивидуализма: машина, балка, зубило не говорят, кто их произвел. Их произвели безвестные работники... Тут нет места "я". Здесь только одно многоликое, безмерно большое, не поддающееся учету "мы"..."¹⁴

В романе А. Толстого прозвучал традиционный для русской классической литературы гуманистический мотив утверждения красоты сложного духовного мира личности, личности, нашедшей в себе силы нравственно не принять законов «страшного мира» и мира революции (в 1-й ред.) и жить не слепой ненавистью, а любовью.

Автор заставляет своих героев утверждать свое право на любовь, защищает равновеликость личности истории,

¹³ Толстой А. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. С. 39.

¹⁴ Калинин Ф. Путь пролетарской критики и "Поэзия рабочего удара" А. Гастева // Гастев А. Поэзия рабочего удара. Изд.3. Саратов, 1921. С. 13.

утверждает пошатнувшуюся веру в самоценность личности. "Живую, радостную реальность чувства" А.Толстой противопоставляет "абстракции", "общности" революционного движения.

Толстой полагал, что в личности заключены огромные возможности, что она способна бороться "за свое право быть, за свободу, за жизнь". Поэтому писатель нарочито сблизил изображение важных исторических событий с жизнью своих любимых героев. В стремлении к счастью "наперекор всему" Катя и Даша, Телегин и Роцин противостоят и "страшному миру" предреволюционного Петербурга, который уходит в небытие, и неведомому миру грядущей революции. Бастуют рабочие, идет первая мировая война, происходит Февральская революция. А жизнь Даши и Телегина складывается как бы вне зависимости от происходящих событий: они встречаются на белоснежном волжском пароходе; они переживают счастливые минуты на евпаторийском пляже; они соединяют свои судьбы, и Даша чувствует, что "вся должна перелиться в какую-то еще большую радость".

В критической для России момент – летом 1917 года – происходит решающее свидание Кати и Роцина, их объяснение. Они идут в сумерках по затихшему Каменноостровскому проспекту мимо особняка известной балерины Кшесинской. Особняк превращен в штаб большевиков. "Это был особняк знаменитой балерины, где сейчас, выгнав хозяйку, засели большевики ... поутру, когда перед особняком собирались какие-то бойкие, оборванные личности и просто ротозеи – прохожие, – на балкон выходил глава партии и говорил толпе о великом пожаре, которым уже охвачен весь мир, доживающий последние дни. Он призывал к свержению, разрушению и равенству... У оборванных личностей загорались глаза, чесались руки..."

И Вадим Роцин говорит Кате: "Екатерина Дмитриевна... пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только – кроткое, нежное, любимое сердце ваше..."¹⁵

¹⁵ Толстой А. Хожение по мукам. Берлин, Москва, 1922. С.455–456.

В первом романе трилогии А.Толстой пропел гимн любви. Поэтом любви он и остался. Для него это вечная ценность, первичная и главная связь жизни. Он оценивает мир, общество, революцию с точки зрения того, какой характер приобретает эта первичная связь, дает ли мир простор для реализации человеческого чувства, разрушает или укрепляет, обновляет его, придает ли ему особую цельность и наполненность. "Залпом выпив иные страницы, – писал после выхода первой книги будущей трилогии Евг. Замятин, – читатель пьянеет, потому что Толстому дано знать, что такое любовь (многие из младших знают это только по учебникам анатомии)"¹⁶.

Религии любви А.Толстой остался верен до конца, но концепция истории претерпела у него на протяжении двух десятилетий существенное изменение.

Трилогия "Хождение по мукам", над которой А.Толстой работал в течение более чем двадцати лет (1919–1941), по собственному признанию писателя стала для него самого "хождением" его совести "по страданиям, надеждам, восторгам, падениям, унынию, взлетам – ощущением целой огромной эпохи, начинающейся преддверием первой мировой войны и кончающейся первым днем второй мировой войны"¹⁷. Духовная эволюция А.Толстого определила его интерес к судьбам людей, пришедших к признанию нового мира через его отрицание и переживших своего рода драматическое преобразование. Среди многих произведений, посвященных теме интеллигенции и подчеркивающих маргинальный характер этого социального слоя, его чужеродность новой жизни, трилогия Толстого выделяется стремлением автора подчеркнуть, что его герои способны найти себя в новых обстоятельствах и внести в эти обстоятельства созидательное духовное начало.

Сопоставление трех частей трилогии "Хождение по мукам" дает возможность проследить процесс формирования

¹⁶ Замятин Е. Новая русская проза // Замятин Евгений. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С.91.

¹⁷ Толстой А. Полн. собр. соч. Т.14. С.378.

исторической концепции автора, его движение от реализма к мифологизации действительности.

В структуре первой части трилогии преобладали признаки романного жанра: сюжет определялся логикой развития характеров, взаимоотношениями героев друг с другом. Но идейно-эстетическое своеобразие уже первого романа было связано с постановкой философского вопроса о сущности исторического процесса, о судьбе личности в истории. Решение этой проблемы потребовало места для изображения динамики общественно-исторических событий, заставило А.Толстого соотнести личные судьбы Кати и Даши, Рощина и Телегина с судьбой их родины. Нравственное становление главных действующих лиц в первой редакции "Сестер" автор подчинил трагической концепции истории. Непонятным и грозным силам исторического процесса персонажи его романа противопоставляли жизнь сердца, ту полноту жизни, которая приходит к человеку в любви. Сочувствуя героям, автор тем не менее заставлял читателя сомневаться в возможности счастья в годину испытаний.

В 1927 году, приступая ко второй части трилогии, Толстой "уже впустил во все двери и окна бурю истории, и она забушевала во взбудораженной, трепещущей жизнью книге, завертев, как песчинки, маленькие, милые и отчаянные судьбы героев романа"¹⁸. Так писал о "Хождении по мукам" К.Федин. Композиционный центр переносится с личных судеб героев на воспроизведение истории, революции, гражданской войны. Автор погружает читателя в поток исторических событий, где сталкиваются в борьбе классы, действуют миллионы людей. Изображение судеб главных героев отгесняется батальными сценами, историческими отступлениями, колоритными фигурами второстепенных и эпизодических персонажей, с помощью которых расширяется картина действительности, умножается число позиций, с которых она рассматривается.

Одним из первых Толстой вводит в роман сюжет «перевоспитания», «перековки». У него этот сюжет окрашен "драматизмом преображения". Герои переживают кризис и

¹⁸ Федин К. Собр. соч. Т.6. М.: Гослитиздат, 1954. С.516–517.

второе рождение: происходит движение характера от одного полюса к противоположному. От резкого неприятия революции к самоотверженному участию в ней, от индивидуалистической объединенности к активному включению в массовый "поток" жизни, от увлечения "необыкновенным" к пониманию красоты "обыкновенного", простого дела¹⁹. Драматическое движение такого рода воплощается в судьбах Рощина, сестер Даши и Кати, в какой-то степени Телегина. От сосредоточенности на самих себе, на своих переживаниях – к желанию перестраивать мир на началах добра.

Своих любимых героев автор проводит во второй части через глубокий духовный кризис, ставит их на грань самоуничтожения, чтобы привести к признанию того, что веление времени обладает силой непреложности, от которой не дано никому уклониться. Исторический процесс предстает как трагедийное действие, отмеченное "мрачным величием", неумолимостью, лишаящей героев свободной инициативы. Единственное, что от них требуется, – способность к самоотречению.

В желании мотивировать духовное прозрение своих любимых героев А.Толстой идет по пути своего великого предшественника, сталкивая их с персонажами из народа. Это Василий Рублев, комиссар Гымза, красногвардеец Чертогонов, партизан Пьявка, Иван Гора, Агриппина, Анисья, Латунин, которым истина жизни открыта изначально. Поэтому Толстой ставит их по отношению к образованным и культурным героям в позицию старших. Таково отношение комиссара Гымзы к Телегину, Красильникова – к Кате, Квашина – к Рощину²⁰.

¹⁹ Убедительный анализ ситуации «драматургического преобразования» см. в не утратившей свое значение ранней работе Л.Колобаевой «Проблема положительного героя в постоктябрьской прозе А.Н.Толстого». М.: 1958.

²⁰ Характерен диалог Кати с Алексеем Красильниковым, бывшим ординарцем Рощина: "...не моя вина, что меня гонят, как сухой лист по земле. Что мне любить? Что мне дорожить? Не научили меня, так и не спрашивайте. Сначала научите".

"...Я все вижу, все понимаю, Алексей Иванович, но я – в стороне... Это ужасно. В этом вся моя мука... Вот почему я вас спросила, что мне делать.

«...Это драма, это вы правильно, – сказал он, морща нос... У нас – просто брат убил у меня во дворе германца, хату подожгли и – ушли. Куда? К атаману. А вы, интеллигенция...»

Толстой таким образом сглаживает реальный драматизм ситуации, превращает людей из народа в носителей абсолютной истины, которую "надлежит" принять. Трагизм самоотречения парадоксально сочетается с таким характерным для сказочного хронотопа даром как чудесное преодоление препятствий

Принадлежность Рощина и Телегина к разным лагерям и возникающие на этой почве коллизии, опасности, неминуемые на путях странствия одиноких молодых женщин по взбаламученной стране, – все эти фабульные моменты, чреватые драматизмом, вообще кровавая сторона гражданской войны, к лицемерию которой прикован, например, Бабель, в толстовском романе отходят на третий план, если вообще имеют место (гибель Ивана Горы; Шарыгина).

В последнем романе трилогии – в "Хмуром утре" – достаточно подробно рассказано о некоторых важных моментах обороны Царицына. Обстоятельно описывается жизнь Москвы 1918–1919 годов. Но самые яркие события романа, апофеоз любви, – две встречи: Телегина с Дашей – в Царицыне и Рощина с Катей – в Москве. Его герои, искавшие счастья, обретают в революции самих себя, т.е. осознают свою социальную значимость, и, найдя достойное место в борьбе, закаленные и умудренные, вновь обретают друг друга.

Историческая концепция "Хмурого утра" несла на себе печать иллюзий своего времени, которое предстает в последнем романе трилогии как момент победы человека над историей, как преодоление трагического. Толстой выразил в последнем романе трилогии представление о мире, характерное для литературы социалистического реализма, но выразил талантливо: подтвердил, пользуясь своим "веселым талантом", веру в пластичность мира, в возможность, обладая абсолютным знанием, положенным в основу действий народа и государства, обрести господство над историей, устранить трагические противоречия бытия, найти "золотой ключик" и обрести счастье, навсегда исключив трагическое из жизни. Трудно не ощутить, что детскостью, наивностью, отрицанием страдания, языческим стремлением к счастью и убежденностью в его

возможности "наперекор всему" талант Толстого отвечал духу времени.

"Издержки" оптимистического мироощущения А.Толстого не помешали ему создать яркие характеры, утвердить красоту человека культуры, значимость Чувства в мире, где предпочтение отдано было Делу²¹.

Проблема взаимоотношений реализма и «неклассической» прозы. В контексте взаимоотношений между реализмом и «неклассической» прозой особое место принадлежит М.Горькому – приверженцу реализма, организатору литературы социалистического реализма, своим творчеством продемонстрировавшему, однако, силу воздействия эстетических тенденций, объявленных им чуждыми новому времени.

Важным моментом в этом процессе стала публикация в начале 1920-х годов послеоктябрьских произведений М.Горького («**Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом**», 1919; «**Мои университеты**», 1923; **автобиографические рассказы**, 1923; «**Заметки из дневника. Воспоминания**», 1923–1924; «**Рассказы 1922–1924 гг.**»).

1921–1925 годы в творчестве Горького долгое время рассматривались горьковедением как самый сложный и наименее «благополучный» эпизод его биографии.

Сам Горький давал повод недооценивать произведения 1921–1924 годов, предлагая рассматривать их всего лишь как подготовительный материал к «Жизни Клима Самгина». На самом деле эти произведения имеют самостоятельное значение, занимают чрезвычайно важное место в творческой биографии писателя, что хорошо чувствовали современники. Так, Н.Берберова, хорошо знавшая Горького начала 1920-х годов, жившая вместе с Вл.Ходасевичем под крышей горьковского дома сначала в Саарове, под Берлином, а потом в Сорренто, писала в своей книге «Курсив мой. Автобиография»: «Эти годы, между приездом его из России в Германию и «Артамоновыми», были лучшими во всей творческой истории Горького. Это был подъем всех его сил и ослабление его

²¹ О наиболее значительном произведении Толстого – романе «Петр I» – речь шла в предыдущей главе.

нравоучительного нажима. В Германии, Чехии, в Италии, между 1921 и 1925 годами, он не поучал, он писал с максимумом свободы, равновесия и вдохновения, с минимумом оглядки на то, какую пользу будущему коммунизму принесут его писания. Он написал семь или восемь больших рассказов как бы для самого себя, это были рассказы-сны, рассказы-видения, рассказы-безумства²².

«...Весь этот период (двадцатые годы) несомненно содержит вещи, которые будут жить, когда умрут его ранние и поздние писания»²³.

Поздние оценки Н.Берберовой совпадают с синхронными оценками А.Воронского и В.Шкловского. «Горький, – писал А. Воронский, – войдет в мировую литературу не с начала своей литературной деятельности, а с конца»²⁴. В.Шкловский утверждал, что «во второй половине своей жизни он (Горький) стал гениальным»²⁵. Но наряду с восхищенными раздавались голоса, клеймящие «отступника». «Глав-Сокол, а ныне Центр-Уж» – называлась одна из статей, посвященных Горькому рапповскими критиками, которые оценивали новые произведения М.Горького как отступление с прежних позиций. Но так или иначе – и для тех, кто воспринял выступления Горького с восторгом, и для тех, кто осудил их, – это был новый Горький.

«Новый Горький» – называлась статья В.Шкловского. «Это – новый Горький», – писал и А.Воронский. Для В.Шкловского новые произведения М.Горького стали знаком разрыва писателя со «старым» искусством, его сближения с традициями В.Розанова, А.Белого и А.Ремизова; в создаваемой новой прозе он увидел протест «против Горького второго периода, против толпы Вересаевых и Серафимовичей, против тени Белинского и за живую русскую литературу, которая писала и будет писать, как хочет»²⁶.

²² Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М.: Согласие. 1996 С. 226.

²³ Там же.

²⁴ Воронский А. Полемические заметки // Красная новь. 1924. № 5. С.317.

²⁵ Шкловский В. Новый Горький. Россия. С.197.

²⁶ Там же. С.201.

В творчестве Горького этого периода активизировалась малая проза – как в начале пути, как в момент создания сборника «По Руси». Но, сравнивая прежнюю малую прозу с новой, критика обратила внимание на отсутствие в новых рассказах М.Горького «смазочного материала старого жанра», на их автономность, «отрывочность, мимолетность, как бы внелитературность»²⁷. Отмечалось обращение к такому типу повествования, который помогал фиксировать процессы, происходившие практически в любой сфере жизни (заметки из дневника, воспоминания, портреты, очерки), раскованность композиции, подчеркнутое равнодушие к сюжету и стремление предоставить автономия «голосам» действительности.

Вопреки сложившейся в творчестве Горького манере прямого выражения авторской позиции писатель в новых произведениях как бы высвобождает героя из-под авторского контроля. Исповедь, монолог героя создают условия для максимальной свободы самовыражения персонажа, способствуют исследованию «чужого» мира изнутри.

Композиционная свобода, фрагментарность, автономность фрагментов не мешали ощущению целостной картины действительности – рассказы, очерки, эссе обнаруживали тяготение к объединению друг с другом на основе внутренних, внесюжетных взаимосвязей – возникала большая эпическая форма, но возникала на нетрадиционной основе, сохраняя в себе нечто от новеллы. Эта новая жанровая разновидность с ее «атомарной» структурой, внутри которой действуют центростремительные силы, складывающие целое, как нельзя лучше отвечала становящемуся состоянию действительности. Возникал новый тип большой эпической формы²⁸. Таковы циклы И.Бабеля, М.Шолохова, Вс.Иванова.

Художественная целостность создается единством ситуации – открытием неоднозначности человеческой натуры.

«В последних вещах Горького преобладают озорники. Они озоруют от великой скуки, в них жив неугомонный

²⁷ Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1. С.305.

²⁸ См.: Ландор М. Большая книга – из малой (Об одном становящемся жанре в XX веке) // Вопросы литературы. 1982. № 8.

творческий дух, но мелкий быт, доуки жизни коверкают их, и их порывы вырождаются в бесплодное озорство»²⁹, – писал А.Воронский. Но «озорники» лишь один из типов в галерее фигурных характеров. Гораздо характернее пристрастие к необъяснимым отклонениям от нормы вообще. Таков, например, скромный, тихий учитель («Учитель чистописания»), ведущий дневник под названием «Пища духа», где он записывает свои размышления, чередуя разнообразные почерки (готический, английский, славянскую вязь), а мелким, круглым почерком составляя план убийства неизвестного лица. Или застигнутые автором врасплох «Люди наедине с собой»: Блок, стоя на лестнице, пишет что-то на полях книги и вдруг, прижавшись к перилам, почтительно уступает дорогу кому-то невидимому. Лестница пуста, и все-таки кто-то бесшумно и незримо прошел мимо него, потому что иначе он не проводил бы его улыбающимся взглядом.

В произведениях «нового Горького» окурковская Русь выступила «как категория символического порядка». Рассказы продемонстрировали неудовлетворенность писателя уровнем бытового и психологического обобщения³⁰ и его желание заглянуть в бездны человеческого духа, т.е. не столько воспроизвести жизнь в ее пестроте и сложности, сколько обнажить ее абсурдность.

Представленные в произведениях начала 1920-х годов типы и ситуации свидетельствовали об отказе Горького от просвещенчески-рационального восприятия мира, о создании им иррациональной, исполненной абсурда малой вселенной, в которой отсутствуют причинно-следственные связи и мотивированность характеров и поступков.

Особый интерес с точки зрения новой для Горького позиции представляет роман **М.Горького «Дело Артамоновых»** (1925).

Эпоху между дарованием “воли” и революцией Горький, с сомнением относившийся к опытам “неклассической” прозы, воплотил в “Деле Артамоновых”

²⁹ Воронский А. О Горьком // Воронский А. Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1982. С. 40.

³⁰ Горбов Д. Путь М.Горького. М.: Круг, 1928. С. 66.

согласно классической романной традиции – в судьбах и характерах, знакомство с которыми дало, в частности Стефану Цвейгу, основание заметить, что М.Горькому удалось показать богатство типов, которое “каждому русскому писателю дается как бы в придание его нацией”³¹.

Повествование воспроизводит несколько частных историй, которые, последовательно сменяя одна другую, складываются в историю семейную, трактуемую как история социальная. Друг друга сменяют бывший крепостной, ставший в силу своей особой одаренности родоначальником Дела (Илья Артамонов); горбун Никита, горьковский Квазимодо, из-за своей физической обездоленности долее других задержавшийся в том патриархальном мире, откуда родом Артамоновы; Петр Артамонов, не хозяин, а раб Дела, а затем внук того, кто разбудил Дремов и дремовцев, – Яков, растворившийся в “дрёме”, нарушенной его дедом, превратившийся в дремовца и тем замкнувший круг артамоновских деяний. В конце появляется другой внук первого в крестьянском роду промышленника – тот, кто наследовал пассионарность деда.

Каждая из частей и книга в целом не содержит сюжетных коллизий, обладающих сколько-нибудь значительной протяженностью во времени и в пространстве. Эпизоды свободно присоединяются друг к другу по принципу примыкания. Такая очевидная деконструкция традиционного повествования побуждает Горького искать нетрадиционных композиционных решений, обратиться к опыту “неклассической” прозы.

Одним из нетрадиционных решений становится превращение описания артамоновской фабрики в лейтмотив. Он символизирует иррациональное бытие Дела, созданного Артамоновыми и ведущего их к гибели.

Но введение мотива фабрики придает изображению семейной истории ортодоксально марксистский смысл, превращает ее в расследование формирования и деградации

³¹ См.: Груздев И.А. Современный Запад о Горьком (Материалы к вопросу об оценке Горького в иностранных литературах). Л.: Прибой, 1930. С. 147–148.

капиталистической формации. Однако наложение на эту схему другого лейтмотива усложняет повествование, освобождает его от роли иллюстрации к экономической истории, придает сюжету психологический смысл и вводит в роман некое авантюрное начало, превращающее артамоновскую судьбу в тайну, нуждающуюся в постижении. Роль закодированных сообщений об этой тайне выполняют фрагменты-лейтмотивы текста, связанные с фигурой Тихона Вялова. Его появление отмечает наиболее значительные события в семейной хронике Артамоновых: свадьбу Петра, рождение его первого сына, похороны Ильи, освящение церкви. Тихон вынимает из петли Никиту и провожает его в монастырь, помогает Петру скрыть истинную причину смерти Павла Никонова и в финале выступает обвинителем Артамоновых.

По словам В.Шкловского, именно этот герой и образует «сюжетную сторону произведения, интригу его»³².

Смысловый эффект этого образа создается постоянным ощущением заведомой неполноты наших знаний о Тихоне. Это ощущение поддерживается тщетным стремлением разгадать дворника, которым автор наделяет Петра, Никиту, в какой-то степени и Якова. Эти персонажи, наблюдая манеру Тихона держаться, слушая его афористические высказывания, ощущают желание проникнуть в подлинный смысл его облика и поведения.

Разгадывание этой тайны и тайны взаимоотношений Тихона и Артамоновых является важной скрепой повествования, объединяющей все четыре части романа. Примечательно в связи с этим, что развязкой романного действия оказывается не Октябрь 1917 года, а первое открытое объяснение дворника Тихона Вялова с Петром Артамоновым, которое должно объяснить тайну деградации рода, введя мотив неправомерно нажитых денег, мотив возмездия.

Но не столько введение фрагментов-лейтмотивов, сколько «прошивающие» текст ключевые слова концентрируют внесюжетные связи между персонажами и сообщают горьковской концепции высокую степень обобщенности,

³² Шкловский В. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, 1926. С.60.

открывают, по словам С.Цвейга, “за натуралистическим, строго вещным, пластическим построением ... символическое изображение всей русской современности”³³.

Одним из важнейших лейтмотивов повествования становится словообраз “дело”, акцентированное самим названием произведения. Ключевое слово включается в рассуждения героев о смысле жизни, которые в свою очередь сами являются ритмически повторяющимися единицами текста.

Илья Артамонов говорит о назначении рода Артамоновых делать дело, чтобы украсить землю. В тех фрагментах текста, которые связаны с Ильей, слово “дело” сопрягается с такими рядами слов, как “воля”, “вольный человек”, “хозяин”, “радость”, “весенний день”, “веселье”, “праздник”. Петр же вспоминает об отце и его понимании жизни с внутренней неприязнью: “Отец веселье в работе видел. У него так выходило: просто людей нет – все работники, кроме нищих да господ. Все живут для дела. За делом людей не видно”. Для самого Петра “дело” ассоциируется со словами иного смыслового ряда: “барин”, “медведь”, “кандалы”, “цепи”, “железные хомуты”, “каменные оглобли”. Дело “облапило и держит”, “мучит”, “запрягает”, “оглушает шумом”. “Украшению хозяйства земли”, которое должно было “произойти” от деятельности Артамоновых, противостоит ряд фраз иного смыслового наполнения: “портится народ”; “народ ... товар, а мы с тобой – покупатели”; “деньги – стружка для этих людей”; “строгают всю землю, друг друга, деревню”. Возникающее в этом ряду заявление Мирона про “великое дело европеизации страны” в контексте таких повторов заранее скомпрометировано.

То, что было для Ильи “свое дело”, во фрагментах текста, связанных с Петром, превращается в то, что “своей силой растет”, что “чужими руками строится”, что родственники Петра забирают “в свои цепкие руки”.

В мироощущении Петра Артамонова нет сознания преимущества своего положения, вкуса к благам жизни,

³³ См.: Груздев И.А. Современный Запад о Горьком (Материалы к вопросу об оценке Горького в иностранных литературах). Л.: Прибой, 1930. С. 145.

которое обретет его сын Яков. Нет и инстинкта стяжательства, которое ощущается в Алексее. Нет ощущения власти, сопутствующей богатству. Нет честолюбивых стремлений, которых не занимать Алексею и особенно сыну Алексея – Мирону. Нет увлеченности делом, которому отдана вся внешняя жизнь. Петр воспринимает деятельность с позиций вчерашнего подневольного человека, который не в силах сбросить надетые на него вериги, работает, но работает “все еще на барина, все еще крепостной, воли не чувствует...”. То, что для отца было праздником, для него становится тягостью. Сегодняшнюю волю он ощущает “крепью”, “суетой”, а “крепь” становится для него воплощением покоя. Так система образных лейтмотивов вводит в повествование, где тайна артамоновской деградации связана с мотивом несправедливо нажитого богатства, еще одну мотивировку – мотив ускоренной “пересадки” из одних социальных обстоятельств в другие, перехода от одних жизненных темпов к другим, т.е. проблему инерции прежнего уклада и ее влияния на духовный мир человека, на его сознание. Однако, будучи очень важной, не эта мотивировка главенствует в «Деле Артамоновых».

Развитие лейтмотива дела вносит новые нюансы в мотив фабрики. В воображении Петра Артамонова Дело принимает облик фантастического, звероподобного существа, подчиняющего его своим inferнальным замыслам. Фабрика кажется Петру Артамонову то красным жирным пауком, ткущим свою паутину, то “каменным, но живым зверем”, который “приник, прижался к земле, бросив на нее тени, точно крылья, подняв хвост трубою, морда у него тупая, страшная, днем окна светятся, как ледяные зубы, зимними вечерами они железные и докрасна раскалены от ярости”.

Мотив отношения к Делу как к трансцендентной силе, существующей вне человеческой воли и управляющей человеком в соответствии со своими темными замыслами, развивают и разные варианты метафоры, производной от реалий ткацкого производства, которым заняты Артамоновы.

Фабрика кажется Петру пауком, “все шире ткущим” свою “паутину”; люди для него подобны челнокам, снующим по земле и ткущим “бесконечную ткань дела”. Себя, свою роль

в Деле, даже свои состояния Петр осознает через их уподобление ткацкому процессу: “деловые думы” его разрываются, “как гнилая, перепревшая основа”, и нужно “большое усилие, чтобы вновь связать их тугими узлами”. Он чувствует, “что разум его снует в словах горя и гнева, как челнок в запутанной основе”. Сам себя он чувствует веретеном: “Верчусь. А кто прядет? Тихон сказал: человек прядет, а черт дерюгу ткёт”. Петру кажется, “что его схватили и вертят невидимые, цепкие руки”. Создается впечатление, что все существо Петра Артамонова включено в Дело, а сам он ощущает себя всего лишь деталью – той или другой – в этом чудовищном в своей самоуправляемости процессе.

Мотив фаталистической сраченности с Делом сплетается с мотивами скуки, раздражения, обиды. Дочь Елена, сын Яков, жена, горожане – все кажутся Петру скучными, серыми. “Курчавый дым фабричной трубы”, “комариная туча забот о деле” “темнит” “все вокруг унынием и скукой”, одевает его “холодным облаком какой-то особенной, тревожной скуки”. Скука материализуется: она как бы обретает консистенцию – подобна тине, зеленой и густой. Поэтому выражение “сгущать скуку” начинает восприниматься как реализованная метафора, подготавливающая соответствующую “картину”, которая передает состояние Петра Артамонова в момент, когда он по существу выбывает из игры: “...вдруг обняла скука, как будто перед ним широко открыли дверь в комнату, где все знакомо и так надоело, что комната кажется пустой. Эта внезапная темная скука являлась откуда-то извне, туманом; затыкая уши, ослепляя глаза, она вызывала ощущение усталости и пугала мыслями о болезни, о смерти”.

Ментальные категории (глагол “понимать”, его синонимы и производные от него слова) употребляются в негативном контексте: “чувствовал в двоюродном брате что-то чужое», “очень чужая, мало понятная ему”, “с удивлением увидел”, “недоумевал”, “это мешало понимать”, “не понимал, зачем они нужны брату”, “брат становился непонятней”, “непонятен был юноша”, “все трое они непонятны”, “непонятна и неприятна была дружба Серафима с Тихоном”, “поражало его”, “он не мог

понять”, “он ничего не мог вспомнить...”, “Петру ничего не хотелось понимать” и т.д.

Тщетность попыток постижения мира сопровождается мотивом неприязни жизни, обиды на нее: “неприятно было”; “неприятно и...завидно”; “и все более неприятно”; “было что-то обидное в том, что...”; “с обидой и завистью чувствовал”; “наткнулся на человека и начинал ненавидеть его за кривым взглядом, за неудачным словом”; “почувствовал себя обиженным”; “зародилась ненависть к Павлу Никонову”; “острее невзлюбил”; “не был обижен тем, что сын...”; “почувствовал себя одержимым еще более настойчивой неприязнью”; “когда... раздражался”; “особенно не нравились рабочие”; “чувствовал себя в густом тумане неприязни к людям, недовольства собой”; “было несколько обидно”; “слова Тихона сразу рассердили его”; “ушел... возмущенный”; “жестоко обиделся” и т.д.

Мотив обиды реализуется в образе двойника и сюжете, связанном с его уничтожением и воскресением.

Для Якова, чьей точкой зрения организуется IV часть, не существует дилеммы дело – праздник, существует лишь праздник, который для него заключен в праздности. Этому праздности мешает тот круг явлений, который отныне влечет за собой понятие “дело” – “смута”, “бунт”, “мятеж”, “воля народа”.

В связи с образом Якова особенно настойчиво звучит мотив простоты, упрощения - жизни, освобождения ее от всего лишнего (интеллекта, деятельности, своего “я”). Это “освобождение” представляется тем идеальным состоянием, к которому может стремиться человек, выросший в условиях культа Дела и противопоставивший ему стремление к немедленному удовлетворению своих чувственных потребностей – ими и ограничивается круг его представлений о содержании жизни.

Образом Якова М.Горький предвосхитил развитие тех саморазрушительных тенденций в социальной психологии современного общества, в частности, ту гедонистическую “религию”, которая “заключается в превращении стремления к чувственным удовольствиям (в самом широком смысле слова)

в нечто вроде религиозной веры – веры в божественность наслаждения, всякого наслаждения уже по одному тому, что оно – наслаждение”³⁴.

Композиционно уменьшая и снижая фигуры Алексея и Мирона с их претензиями на роль деятелей прогресса и преувеличивая масштабы фигур Петра и Якова, оказавшихся в стороне от того, чем заняты деловые Артамоновы, М.Горький уравнивает тех и других перед лицом самой исторической реальности: ей в равной мере безразличны те и другие, ее движение независимо от тех и других, тем и другим она готовит одну судьбу.

Волно истории воплощают ритмически повторяющиеся фрагменты текста, в которых возникает образ фабрики. Движение этих фрагментов в романе осуществляется согласно принципу нарастания эмоциональной напряженности, ведущей только по видимости к разрешению конфликта. Стремление обратить внимание на трагическую неразрешимость интересующего Горького конфликта и вызывает выдвигание на первый план не Алексея и Мирона, а Петра и Якова, а также фигуры Тихона. Сцены с участием Тихона-дворника, того, кто собирает «сор», рождаемый делом Артамоновых, того, кто воплощает идею решительного отрицания самих основ жизни Артамоновых, как и образ фабрики, подчиняется принципу ритмической повторяемости и нарастанию напряженности.

В поступках и высказываниях Тихона мотив осуждения неправедных дел Артамоновых переходит в презрение к Делу, к деятельности, к жизни вообще. Выше жизни для него кладбищенский покой: “Называется – погост, а гостят тут века вечные. Погосты-то – дома, города”. Освобождение человека связано для него с таким упрощением жизни, которое переходит в ее отрицание: “жить нищим значит – ни с чем жить”; “нищим – легче”; “меньше несешь – легче идешь”. И Тихон ничего не берет с собой – ни любви, ни привязанности,

³⁴ Давыдов Ю.Н. Гедонистический мистицизм и дух “потребительского общества” (О контркультурных тенденциях эстетического сознания на Западе) // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. М.: Наука, 1975. С.259. Подобную идею сегодня настойчиво внедряют в общественное сознание СМИ.

ни страсти, ни боли. “Все человечески муки из-за малости”, – говорит он, не желая себя вкладывать ни во что.

Сознание малости человеческих целей трансформируется в мотив милости: “и говорил немного, милостиво, многозначительно, с оттенком небрежности, намекающе”; “работал как бы нехотя, из милости, как человек, знающий, что он способен на лучшее”; “казалось – он идет по земле из милости к ней, да и все он делает как бы из милости”; “живет все так же, как-то нехотя, из милости и против воли”.

Фигура Тихона, приобретающая в конце романа особый масштаб, вкупе с фигурой Якова возвращает Дремов, в тот круг жизни, из которого ее попытался своим деянием вывести Илья. Но это возвращение благодаря фигуре Тихона создает ощущение бессмысленности. В этом контексте появление нового Ильи (внука) выглядит всего лишь как начало нового цикла: за новым Ильей появится новый Петр, за Петром – Яков и так до бесконечности. Система мотивов демонстрирует обреченность жизни на вечное возвращение к существованию вне истории, откуда – и то лишь на время – со смертельным напряжением сил – Россию “выволакивают” гиганты, чьи титанические усилия обречены.

Таким образом “традиционное”, “классическое” в горьковском повествовании только на первый взгляд кажется самодостаточным и выражающим авторскую позицию. Система лейтмотивов не просто вносит лепту в создание художественной целостности, но, накладываясь на сюжетно выраженную концепцию исторически прогрессивной смены общественных формаций, обнаруживает трагичность представлений Горького о продуктивности активного вторжения в жизнь, присущее ему ощущение неизбежной обреченности любой пассионарности на ее исчерпание, сознание бесплодности человеческих усилий изменить что-либо в этом мире.

Воздействие "неклассической" прозы на творчество Л.Леонова, К.Федина, В.Каверина, В.Катаева. Сохранить свои эстетические пристрастия для этих писателей было крайне непросто, так как действия официальной критики по отношению к ним определялись их очевидной понятностью, их

пригодностью для "употребления" в целях воспитания масс, о чем писателям не рекомендовалось забывать. Поэтому наиболее продуктивными для них оказались 1920-е годы, когда агрессивность критики была не столь велика. Характерны в этом ракурсе судьбы Л.Леонова и К.Федина.

Леонид Максимович Леонов (1899–1994) вступил в литературу в самом начале 20-х годов. Тогда в холодной, опустевшей Москве появилось много молодых, еще неизвестных талантов, юношей в красноармейских шинелях, пришедших в столицу с фронтов гражданской войны. Среди них был и Леонид Леонов. Юноша чувствовал в себе художника, хотел учиться сразу и живописи, и литературе. Но ему пришлось работать: с утра – в газете, где он писал заметки, стихи, фельетоны, вечером – в маленькой слесарной мастерской, где он и жил. Там же, в мастерской, среди примусов, паяльных ламп и железного хлама на листе фанеры, положенном на табурет, Леонов ночами писал.

Уже первые рассказы и повести Леонова ("Бурьга", 1922; "Петушихинский пролом", 1923; "Туатамур", 1922, опубл. – 1924 и др.) обратили на себя внимание виртуозным владением словом. Писатель обнаружил в своих произведениях приверженность сказу и орнаментализму, любовь к сложному, построенному на смысловых ассоциациях словесному рисунку, пристрастие к яркой метафоре, к неожиданному эпитету, к чеканному афоризму. С середины 1920-х годов Леонов обращается к большой эпической форме и делает предметом изображения трагические противоречия, присущие судьбе деревни после гражданской войны ("Барсуки", 1924), духовное состояние общества после революционного перелома ("Вор", 1927 – 1-я ред.), вторжение индустриального века в дебри лесной патриархальной Руси ("Соть", 1929, опубл. – 1930), судьбы старой интеллигенции, ее отречение от прежних идеалов и иллюзий ("Скутаревский", 1933), многообразие типов, сошедшихся на сцене послереволюционной России в ее столкновении с трагическими противоречиями бытия ("Дорога на океан", 1935), путь русского интеллигента на протяжении пяти десятилетий ("Русский лес", 1953).

Завершением духовной эволюции писателя стала "Пирамида": Роман-наваждение в 3 ч. (1994).

Творчество Леонова имеет право претендовать на особое место в культурном поле эпохи, а "случай" Леонова в кругу судеб общепризнанных классиков советской литературы представляет особый интерес.

Своего рода «неприкасаемость» обеспечивали Леонову его широковещательные декларации, совпадающие с официальной риторикой. Не менее важным обстоятельством было также и то, что для леоновских романов характерна была общепринятая топика: подавление антисоветского выступления в деревне («Барсуки»), гибель воровского дна в годы, предшествующие "великому перелому" («Вор»), строительство бумажного комбината в лесной глухомани («Соть»), расслоение в среде научной интеллигенции («Скутаревский»), история Волго-Ревизанской железной дороги и судьбы людей с ней связанных («Дорога на океан»). Крестьянская темнота и железная воля пролетариата, интеллигенты и люди партии, затаившийся враг и бдительный "охотник"... Темы, сюжеты, конфликты, образы леоновских романов, варьируясь, выхватывая "пробы" в разных слоях атмосферы, свободно вписывались в массовый литературный поток. Нельзя не заметить также, что романы Л.Леонова своей тематической доступностью отвечали требованиям массового читателя, который искал в них запас нравственных ценностей "первой необходимости". Но за видимым социально-историческим планом изображения, позволяющим воспринимать произведение как идущее в русле официальных эстетических требований и представлений, скрывалось тяготение к универсализации и амбивалентности художественной трактовки действительности. Своего рода формулу своих устремлений Леонов на языке времени предложил в письме Горькому. Сетуя, что критика требует от писателя, "чтоб о соцсоревновании, о встречном промфинплане и т.д." и отвергая такие "вещи" как возможность проследить всего лишь "маневрирование большого корабля", Леонов настаивал на том, что необходима "особая... литературная философия людей, явлений, событий». «В некоем величественном ряду, – писал

он, – стоят – Дант, Атилла, Робеспьер, Наполеон (я о типах), теперь сюда встал исторически – новый человек, пролетарий ли? не знаю, – новый, это главное. Конечно, истоки в пролетариате. Вот и требуется отыскать формулу его, найти ту философическую подоплеку, благодаря которой он встал так твердо и, разумеется, победит. Все смыслы мира нынешнего, скрещиваясь в каком-то фокусе, обуславливают его победу. Вот о нем надо писать – о том, чего еще нет. Самого честного, самого упорного ударника путиловского спросите об этом – не ответит он. Ибо, чт.е. истина? Завтрашняя, к тому же! Думаешь об этом и зачастую упираешься в вопросы, еще не решенные жизнью и страной, а ведь до утопии снижаться не хочется. Вот и выходит: жадность – хочется непременно найти этот эликсир, кристалл, алхимический камень, а колбы-то лопаются – и конфуз ... быть только художником – это значит писать очень (порою) неприглядный пейзаж действительности. Сейчас главное – хотеть, желать делать что-то литературой. Ведь не то же главное, что брюк в продаже нет или что фининспектор нашего брата описывает..."³⁵

Формула произошедшего в России исторического "пролома", его "философическая подоплека", заключена была для Л.Леонова "в том столкновении идей, в гигантском торнадо идей, которое произошло в России и разворотило все сердца и души..."³⁶. Нарушив естественное течение жизни, это "торнадо" породило стремление "штурмовать небо", чреватое опасностью оторваться от почвы традиционной культуры и от необходимости "устроения" повседневности. Обратясь к трагическим противоречиям XX века, Леонов выразил убежденность в том, что "пути человечества – естественно-историческое развитие ("процесс природы") и в том, что не гипертрофированный разум, не всенаправляющая воля и не беспримерная "любовь к дальнему" поведут человечество к его предельным целям, ибо истинная история и прогресс вершатся равноценными усилиями всех тех духовных качеств и

³⁵ Литературное наследство. Т.70: Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: АН СССР. 1963. С.257.

³⁶ Леонов Л. По координатам жизни // Вопросы литературы. 1966. № 6. С.95.

достояния (разум, воля, сердце, гражданская совесть), которые заключает в себе человек"³⁷.

Наибольшей удачей Л.Леонова оказались романы, созданные им в 1920-е годы.

В первом леоновском романе "Барсуки" (1924) впервые так решительно был заявлен отказ изображать жизнь народную в социально-бытовом, нравоописательном ракурсе. Писатель привлек внимание к расколу в духовном пространстве крестьянского мира, к драме идей, разыгрывающейся на пространствах современной России.

На авансцене драмы идей – братья Семен и Павел Рахлеевы. В центр выдвинута фигура Семена Рахлеева. Рожденный деревней, воспитанный купеческим Зарядьем, получивший закалку в годы войны и революции, он не принадлежит полностью ни деревне, ни Зарядью, ни революции. Так в поле зрения Леонова впервые попадает процесс "раскрестьянивания" России, отрыв ее блудных сыновей от "почвы", их плавание по взбаламученному российскому морю на свой страх и риск, их ностальгия по крестьянскому прошлому, чувство долга перед малой родиной, вскормившей и вспоившей их, их вера в ее право на самостоятельный путь в этом мире, нежелание смириться с гибелью заповедного крестьянского мира.

Семен становится "идеологом" избяного мужичьего рая, пророком самостийной крестьянской республики, которая отстаивает свои права на самостоятельность в борьбе с "городом": "Собрать мильон да с косами, с кольем... Мы, мол, есть! Может, думаете, что нет нас? А мы есть! Мы даем хлеб, кровь, опору... Забыли?"

Павел и группа близких ему персонажей представляют противостоящее деревне "городское" начало, символизирующее идею ускорения национальной жизни – пути исторически неизбежного, но требующего гибкости и осторожности, отсутствие которых приводит к национальному расколу. Изображение этого раскола придает трагичность созданной писателем картине народной жизни. В изображении

³⁷ Лысов А. Раннее творчество Леонида Леонова: Концепция культуры. Л.: 1988. С.14.

трагической судьбы народа в революции Леонов проложит путь А.Платонову и М.Шолохову.

Распутывая клубок противоречий, приведших к столкновению "деревни" и "города", Леонов последовательно воспроизводит несколько десятилетий национальной истории: эпоху крепостного права, первую революцию, предгрозовые десятилетия и, наконец, времена военного коммунизма. В события вовлекаются деревня, купеческое Зарядье, пролетарский город. Вводя в роман широкую панораму русской жизни, писатель шел по традиционному пути, используя затянутую экспозицию, занимающую практически всю первую часть романа. Он следовал линейно-хронологическому типу повествования, нарушив его лишь временным разрывом. Такой тип композиции более не встретится у Леонова, роман которого будет тяготеть к драматической структуре, к "растворению" прошлого в настоящем, к сопряжению времен, их взаимопроникновению, характерному для "неклассической" прозы.

В первом своем романе Леонов, прибегая к использованию притч, рассказанных персонажами, придает конкретно-историческому повествованию философский смысл, ставит вопрос о трагических последствиях столкновения Природы и цивилизации ("еометрии"), цены исторического прогресса для судеб человечества³⁸.

Создание следующего романа ("**Вор**", 1927) обеспечило писателю заслуженное право на достойное место в классике послеоктябрьской литературы. Ни созданные ранее "Барсуки" (1924), ни появившиеся позднее "Соть" (1930), "Скутаревский" (1933), "Дорога на Океан" (1935), "Русский лес" (1953) не достигают той степени художественной глубины и законченности, которая отличала второй роман Леонова в его первой редакции.

Роман обнаруживает высокую степень вовлеченности автора в сферу воздействия нового художественного языка. Стремление придать деталям, персонажам, ситуациям

³⁸ О философском романе Л.Леонова в контексте жанровых исканий прозы XX века см. в монографии В.В.Агеносова "Советский философский роман". М.: 1989.

обобщенный характер, высветить некие универсальные тенденции бытия, определяющая роль иронии, "сдвинутость" общей картины мира, "подхлестнутой до последней стремительности", т.е. тенденция к "величайшему сгущению литературного материала, к писанию густейшими предложениями", а также выбор "экзотических" персонажей (люмпены, обитатели блатных притонов, циркачи), острых ситуаций, которые вместе с тем введены в контекст "романа о романе", а также самоустранение автора как последней инстанции – все это делает роман Леонова ярким явлением "неклассической" прозы.

Художественное пространство романа, насыщенное реалиями послереволюционного быта (коммунальная квартира, подвалы, вокзал, общая безбытность), не только экзотично, но и условно, призвано, как и контрастное сопряжение персонажей, как и парадоксы их состояний и положений, создать обобщенный образ маргинального состояния общества.

И люди блата, и жители «ковчега», и персонажи, соприкасающиеся с ними, введены в общее пространство Москвы – города вонючих подворотен, сырых подвалов, грязных вокзалов. Московское пространство становится в романе символом люмпенизации общества, которое отступило от нравственных заповедей человечества («не убий!», «не кради!») и ввергло себя в ситуацию, при которой положение «палачей» мало чем отличается от положения «жертв». Таким представляется Леонову трагический финал эксперимента. Своим романом Леонов включается в создание «московского текста» русской литературы, который формируется в соотношении с «петербургским». В его рождение вносят свою лепту М.Булгаков (своими «московскими» повестями и романами), А.Белый, Б.Пильняк, Б.Пастернак, А.Платонов, Ю.Олеша, С.Кржижановский и др.

Внимание Леонова в «Воре» отдано духовному состоянию не верхних, но нижних «этажей» общества (в этом отношении ему будет сродни Платонов). Представлены разные типы "низового" сознания: народный мыслитель, философ-самоучка, праведник (Пчхов), вор, вчерашний комиссар, "преступник", бунтарь, максималист (Векшин), современный

Садко, торгаш (Заварихин), устроитель человеческого блага на уравнилельных путях (Чикилев), "король Лир" (Манюкин), человек культуры (Фирсов), мученица (Таня Векшина), убийца (Аггей).

Отсутствие в романе широкой и глубокой пространственной и временной перспективы компенсируется особыми масштабами внутренней жизни героев, которые живут в масштабах земного шара, спорят о человеке и о будущем человечества и персонифицируют разные пути нравственного самоопределения личности в условиях исторического «пролома».

Центральная ситуация романа (преступление – наказание – покаяние) ориентирована на роман Достоевского и связана с идеей "блага на крови". Ее осложняет мотив несправедливой "злости" в поведении борца за справедливое устройство общества (расправа над безоружным офицером). Митькино преступление представлено в двух проекциях. С одной стороны, ретроспективно – в контексте "расследования" Митькиного характера, которое ведет в "историческом разрезе" писатель, волей автора отправленный на Благушу, чтобы написать повесть о вчерашнем комиссаре кавалерийского полка, а ныне "русском Рокамболе" Дмитрие Векшине-Королеве. С другой – преступление становится сюжетообразующим началом в истории нравственных терзаний героя, которого преследуют воспоминания о его чудовищном срыве.

В романе "Вор" Фирсов пишет роман о воре. "Гражданин в клетчатом демисезоне" рыщет в недрах Благуши, наблюдает, записывает, выспрашивает, выдумывает, вступает в сложные отношения с действительностью, которая хотя и существует в романе чаще всего как предмет его познания, но обладает своей внутренней логикой, не во всем совпадающей с той, которую приписывает ей Фирсов.

В процессе творчества меняются планы, сжигаются в буржуйке черновые варианты, возникают новые. Планы повести и жизненные планы героев обсуждаются и видоизменяются в прямых разговорах персонажей с их автором. Фирсов то ощущает свое могущество, свою власть

над героями, то падает духом. То он владеет своими персонажами, то они преподносят ему сюрпризы. Наконец, появляются «отходы» производства (цитаты из записной книжки). Рождаются сценарий. Повесть выходит, появляются рецензии, книгу оценивают сами герои.

Если первая сюжетная линия (ретроспективная) сосредоточена на выявлении причин нравственного падения героя, то вторая служит способом испытания его нравственного потенциала, его способности противодействовать процессу расчеловечивания.

Собственно романное время – это тот момент в жизни Векшина, когда под влиянием встречи с сестрой, состоявшейся при постыдных для него обстоятельствах (он крадет чемодан сестры), персонаж вступает на путь самоанализа, на путь осознания своего реального положения, когда он начинает поиски выхода из него. История попыток героя заново обрести самого себя, история его мучительного выздоровления (действие, которое разворачивается как вовне, так и во внутреннем мире героя, как на уровне сознания, так и на уровне подсознания – бред, сон) и составляет психологический сюжет романа.

Сцена расправы над безоружным белогвардейским офицером становится лейтмотивом повествования обнажающим нравственные страдания человека, вставшего на путь произвола. Неотвязное возвращение сознания к ситуации преступления демонстрирует существование неких нравственных начал, искони присущих здоровой человеческой натуре.

Автор проводит своего героя через "бездны" и все-таки дает ему надежду на возрождение. Она становится реальной, когда Векшин вступает за унижаемого Манюкина, молит о любви и участии Машу, отказывается от убийства на правилке или принимает решение ехать на Кудему, когда, наконец, покидает блатной мир.

Но подобное благополучное решение не может быть воспринято как окончательное, если учесть еще одну важную линию романа, еще одну ситуацию, сопутствующую центральной и в сущности породившую ее, – линию претензий

Митьки к обществу, к жизни вообще. Мироздание не отвечает максималистским притязаниям героя. И только их реализация могла бы в какой-то степени оправдать совершенное им преступление в его собственных глазах.

Анализу и критике Леонов подвергает не только поступки героя, но и то отношение к миру, которое лежит в их основе, то мироотношение, символом которого становится фигура Векшина с его претензией на роль "устроителя людского блага" (так Леонов назовет людей такого типа в романе "Соть) – роль, якобы дающую ему право на высокую самооценку и нелицеприятный суд над обычными представителями человечества.

"Люди смотрят на тебя, а ты шагаешь по их лицам, высшим существом считаешь себя, призванным вершить судьбы? Ну, а если ничтожество ты?" – вопрошает Векшина Доломанова.

В предыстории Векшина обращают на себя внимание такие приобретающие символический смысл детали, как будка путевого обходчика, железнодорожный путь, полустанок, железнодорожный мост, мчащиеся мимо поезда. Тем самым детство и юность Митьки настойчиво связываются с пограничной ситуацией, с ситуацией человека "у дороги", поэтически разработанной Блоком в "Железной дороге". Эта ситуация рождает в герое ощущение и близости, и недоступности большой жизни, утверждает в его душе отвращение к неподвижности, рождает порывы души к прекрасному, но вместе с тем поселяет в его душе трагическое по своим последствиям небрежение повседневностью, обожествление самого процесса движения, ложный страх перед любой остановкой, стремление превратить свою жизнь и жизнь окружающих в вечный поход. К тому же максимализм Векшина ("вперед и вверх") автор осложняет нравственной глухотой, мешающей герою почувствовать разницу между устремлениями мещанина "производить вещество и движение жизни" и естественной потребностью людей в создании устойчивых форм повседневного существования.

Тип личности, наделенной тоской по совершенству мира, жадной его переустройства и романтическим

неприятием повседневной, будничной, созидательной деятельности, недоверием к личному самоустроению, готовностью видеть в нем выражение мещанских побуждений привлекал к себе внимание многих писателей 1920–1950-х годов, создавших череду персонажей, трагически воспринимающих будничную сторону жизни: Буженинов ("Голубые города" А.Толстого), Ольга Зотова ("Гадюка" А.Толстого), охломоны в "Красном дереве" у Б.Пильняка, строители чевенгурской коммуны, обнаружившие свою неспособность кардинально изменить мир. Стрельников у Пастернака ("Доктор Живаго") завершает этот ряд.

Художественный анализ революционистского сознания, отрицающего мировую данность и претендующего на перестройку мира, включает у Леонова два плана художественной реальности – метареальность романа о романе и гротескную картину послереволюционной Москвы – участников и жертв социального эксперимента, "бывших" людей и вчерашних героев, оказавшихся на исторической обочине, люмпенизированных московских жителей и блатных, советских чиновников и нэпманов.

Оба плана связаны у Леонова единством проблематики – вопросом о границах творческой (или претендующей на свершение креативного акта) человеческой воли.

Фирсовский сюжет представляет собой своего рода реализованную метафору творчества и вместе с тем метафору пересоздания Мира. Та среда и те жизненные типы и жизненные коллизии, которые породили произведение, сам автор с его сомнениями, заблуждениями, поисками, даже аудитория, к которой обращено произведение (читатели, рецензенты), – все то, что обычно остается "за кадром", у Леонова непосредственно входит в ткань книги. Таким образом, воссоздается творческий процесс в разных его реалиях и на разных его этапах, а «Вор» обретает черты жанра, характерного для «неклассической» прозы. «Роман о романе» композиционно совмещается с романом идеологическим и психологическим, на почве которого возникает философское произведение. Совмещение разных жанровых начал создает атмосферу, в которой ставятся экзистенциальные проблемы.

Волей Леонова Фирсов, подчас нащупывающий лишь две холодные монетки и не позволяющий себе крикнуть извозчика, пишущий в комнате, где шипит примус, "этот величественный символ и друг пореволюционного человечества", а ширма отгораживает всего три квадратных метра в распоряжение фирсовской жены, ощущает себя творцом вселенной. "Я строю города, творю людей, миры воздвигаю в человеческой пустоте..." – говорит Фирсов Маше Долломановой. "Это я выдумал тебя таким, каким тебя узнают люди, – страстно заявляет Фирсов, мысленно обращаясь к Дмитрию Векшину. – Я вытащил тебя из твоих потемок, ты думаешь моими мыслями и кровь, текущая в тебе, моя. Все – и эта дорогая шуба, какой нет у меня, и страшное миру лицо твое, и эти птицы, как бы в раздумье качающиеся в голубом морозце, все это неповторимое утро ... все это из меня и я сам!" "...Да, богатство мое не от мира сего ... тот нищий из Назарета умел правильно выражаться! Все во мне и большее, чем все ..." – утверждает Фирсов в разговоре с Машей Долломановой.

"Гражданин в клетчатом демисезоне", рыскающий по недрам Благуши, обретает над судьбами людей магическую власть, от которой ему самому становится тяжело и страшно. Эта ситуация подводит к проблеме моральности творческой деятельности, ставит вопрос о праве на вмешательство в естественное течение жизни, с чьей бы стороны оно ни исходило. Так появляется мотив кражи. Сравнивая себя со своим героем, Фирсов говорит ему: "Что ж, ведь я тоже вор, как и вы ... только моих краж не замечает никто!"

Опьяняющее сознание своей власти над миром, как жестко отмечает Леонов, чревато готовностью во имя творческого акта экспериментировать над живыми людьми. Писатель выносит на суд и морализм творца, который во имя своего творения "выкрамсывает куски из собеседника", не предполагающего, "что завтра же весь мир увидит кровоточащую его рану". Леоновский Фирсов приносит "в жертву несчастной повести своей", по словам Долломановой, слишком многое.

Но не менее существенно и то, что волевое начало в Фирсове "подсвечено" его способностью ощущать полноту

жизни, а готовность к эксперименту над жизнью смягчается влюбленностью в "острый ее и грубый запах, терпкую ее вкусовую горечь, ее ажурную громоздкость, самую ее мудрую бессмысленность" – чувствами, способными утеплять жажду переустройства вселенной, не доводить ее до отрицания прав последней на существование. Мироощущение Фирсова, таким образом, предстает и близким революционаризму, поскольку не лишено готовности предъявлять повышенные требования к жизни, вторгаться в ее ход ("Передать все!"), и далеким от него – благодаря признанию неповторимости бытия.

Готовность рассматривать радости и страдания других людей как пищу для своего творческого воображения уравновешены в Фирсове также потребностью в живых, реальных человеческих отношениях, способностью броситься сломя голову наперерез автобусу, который "гнал за беленькой собачонкой, норовя хапнуть ее мягкой и мерзкой губой".

Семантика «романа о романе» очень значима для проблематики произведения в целом: сюжет Фирсова в сущности моделирует не только отношения между художником и материалом действительности, но и отношения между человеком, претендующим на преобразование действительности, и самой действительностью – ситуацию, к которой литература этого периода проявляет повышенное внимание.

На наших глазах воля художника творит новую действительность, демонстрирует свою власть над ней и испытывает ее сопротивление.

Вводя читателей в само течение творческого процесса, демонстрируя вечное стремление творца к совершенствованию создаваемого им мира, Леонов как бы обосновывает право личности на преобразование действительности. Но вместе с тем, внося постоянные коррективы в реализацию волевых актов, Леонов напоминает о "человеческом коэффициенте", который способен вносить поправки в человеческие планы.

Проблема "человеческого коэффициента" – это и собственная проблема сочинителя, проблема его соперничества с жизнью, которая решается в пользу то одной, то другой

стороны: автор "Злоключений Мити Смурова" то ощущает свое могущество над персонажами, то сталкивается с их непокорством. Так суверенная действительность обнаруживает предел своей податливости, демонстрирует независимость от игры ума и воображения.

Таким образом, линия Фирсова – это «роман о романе», в центре которого – художник и материал действительности, который он пересоздает в соответствии со своим замыслом. «Роман о романе» служит у Леонова утверждению идеи активного взаимодействия между художником и его материалом, представляет собой манифест в защиту концептуального, а не иллюстративного искусства, в защиту условности в условиях угрожающего литературе натурализма. Вместе с тем «роман о романе» являет собой историю человека, претендующего на самовольное преобразование мира, но испытывающего сопротивление "материала", который обладает своими внутренними закономерностями, неподвластными вмешательству извне, историю, совпадающую с проблематикой романа в целом, связанной с фигурой прототипа фирсовской повести – Дмитрия Векшина.

Векшин в его стремлении переделать мир не в состоянии пережить неподатливость действительности, с которой он сталкивается, принять тягу людей к стабильной повседневности.

Все герои леоновского романа в той или иной степени мечтают о простом человеческом счастье. Автор оправдывает их мечту изображением быта Москвы 1920-х годов с ее коммунальными квартирами и комнатами, похожими на тюремные камеры. Но Митька, столкнувшись с естественной для людей жаждой покоя, потребностью в устойчивых формах повседневного существования, отвергает устойчивость во имя вечного движения. Не желая признать, что действительность имеет свои законы и не намерена подчиняться его требованиям, герой вновь приходит к идее насилия, "железного ярма", насильственного ускорения жизни, т.е. опять-таки к преступлению – преступлению против органических законов развития.

Романтический максимализм, толкнувший Векшина на преступление, нравственно им глубоко прочувствованное и отвергнутое, не иссякает в нем, требует новых жертв и ставит его в конфликтные отношения с другими персонажами.

Мотив вечной неудовлетворенности мировой данностью связывает Фирсова с Векшиным. Характерен упрек, с которым обращается к нему героиня его повести:

– Я в твоей книжке, Федор Федорович, читала ... рассказ, как одному бродяжному матросу в восемнадцатом году повстречалась красавица фея и влюбилась в него, в буйства и неутомимость его. «И зазвала его к себе, и началась промеж них крепкая любовь» ... так ведь, кажется? ... И стал матрос жить у феи, стал забывать бродячий свой беспокой, пополнел, разжирел от счастья и сытости... И вот однажды, когда ждала его фея на пуховом облачке (по-земному – перина), надел матрос верные свои дырявые болотные сапоги, надел матроску и кожаную куртку поперх ... а феину одежду, подштанники из стрекозиных крылышек ... сложил в уголок и удрал сызнова бродяжить по голодной, бездомной земле. И, убив свое счастье, помнишь, как он приятелю о нем рассказал. – Не помню... давно написано... ранние рассказы, – недовольно бормотал Фирсов... – И сказал: срамно уж больно человеческое счастье, прозрачно... весь срам видать... Ты замечательные слова написал, Фирсов... Зачем же ты, Федор Федорович, счастье людское оплевал?" "Мещанское счастье – грубо и фальшиво", – молвил тот.

– Счастье всегда мещанское: счастье бывает тогда, когда дальше идти уже некуда. Когда все, все достигнуто! – Лицо Ксеньки было почти прекрасно в укорительную эту минуту. Глаза ее лучились и заставляли Фирсова стыдиться сказанной правды. – Как я тогда плакала над рассказом твоим, Федор Федорович".

Для Фирсова рассказ о матросе и фее – из "ранних", но его "раннее" позволяет автору максимально приблизить писателя к Векшину, также уверенному, что "срамно уж больно человеческое счастье". Но Фирсов способен критически оценить в Векшине свое прежнее "нечувствие" обычной жизни, порой прорывающееся и теперь иронической подсветкой

бытовых сцен. Но Фирсову дана в отличие от его героя влюбленность в жизнь, жажда погружения в ее прозаическое течение. Митька лишен этого чувства.

Революционаристское сознание представляет для Леонова особый интерес: не один его герой пренебрегает бытом, живет на дороге, на юру, несовместим с бытом (Варвара, чувствующая себя на месте не в доме сына, а на железной тумбе посреди трамвайных путей; Увадьев на заснеженной тумбе).

Проблема радикального самосознания, "социального титанизма", "революции как состояния души"³⁹ была одной из наиболее часто дискутируемых в 1920-х годах. Рассматривалась она как традиционная для русской радикальной общественной мысли. "Россия – не просто в будущем, но в будущем вселенском, – писал известный философ Г.Шпет, характеризуя важную с его точки зрения, сторону русского менталитета. – Задачи ее всемирные, и она сама для себя – мировая задача. Тут и специфическая национальная психология: самоедство, ответственность перед призраком будущих поколений, иллюзионизм, вызываемый видением нерожденных судей, неумение и нелюбовь жить в настоящем, суетливое беспокойство о вечном, мечта о покое и счастье, непременно всеобщем, а отсюда самовлюбленность, безответственность перед культурой, кичливое унижение учителей и разнузданно-добродушная уверенность в превосходной широте, размахе, полноте, доброте "души" и "сердца" русского человека, в приятной невоспитанности воображающего, что дисциплина ума и поведения есть узость, "сухость" и "односторонность"⁴⁰.

Наследственный романтизм означал, по словам К.Зелинского, "внутреннее небрежение к нашей бытовой неустроенности, к "мелочи", к вещам, к инвентарю культурного быта, в широком смысле этого слова, при одновременном стремлении встать в "исторический профиль",

³⁹ Перцовский В. Сквозь революцию как состояние души: Заметки о советской литературной истории // Новый мир. 1992. № 3.

⁴⁰ Шпет Г. Очерк развития русской философии. М.: Колос, 1922. С.37.

гордо поднять голову; трубы и фанфары и «боевая революция – любовь», как все покрывающий аккорд»⁴¹.

В трактовке Л.Леонова революционаризм, как и у Евг. Замятина, – проблема не только интеллигентского сознания или русского менталитета, но и некое гибельное свойство человеческого сознания вообще. "Вор" – попытка, говоря словами Е.Стариковой, выразить мысль "о той извечной, безвыходной, с точки зрения молодого Леонова, ловушке, в которую давным-давно попал человек со своей неугомонной жадной высокого полета (любой ценой, через любые жертвы) и со своей неутолимой потребностью любви, тепла, личных привязанностей"⁴².

Финал романа был попыткой обозначить выход, открывающийся перед Митькой, который уезжает в Сибирь и сходит на неизвестном полустанке, где попадает в артель лесорубов.

Но физическое перемещение в пространстве не снимает проблемы, связанной с фигурой Векшина, – личностью, с которой решительно расходится Леонов, жаждущий не противопоставить друг другу "антиномии человеческого духа", но привести их в состояние гармонии.

Структура повествования в "Воре" как бы моделирует поиск истины: она совмещает в себе изображение предмета и его отражение множеством искажающих, преувеличивающих, преуменьшающих призм; она воспроизводит процесс исследования и осуществляет критический анализ познающего сознания. Фирсов посещает своих персонажей, следит за ними, выспрашивает их, записывает их слова, собирает их на общее собрание (Зинкины именины), отдает свое творение на суд тех, чьи судьбы переплавил в творческом горниле. Планы фирсовской повести возникают и меняются в процессе работы или в прямых разговорах героев с их автором. Наконец, появляются «стружки», «отходы» производства (цитаты из записной книжки). Они еще более усложняют структуру произведения. Рождается сценарий, куда Фирсову удастся

⁴¹ Зелинский К. Поэзия как смысл. М.: Федерация, 1929. С.45.

⁴² Старикова Е. Леонид Леонов. Очерк, творчество. М.: Художественная литература, 1972. С.95–96.

«напихать» добрую половину персонажей, упростив их и приодев в «другое платье». Повесть выходит, ее рецензируют, книгу оценивают ее персонажи. Видит себя на экране Доломанова, глядится в свое отражение в романе – «в это жуткое, искажающее до ослепительного великолепия фирсовское зеркало». "Вор" становится, таким образом, фокусом многих и многих ракурсов в изображении действительности, воспроизводит многоголосую реакцию на сложность и драматизм "перевала", демонстрирует возможность разнообразнейших трактовок современности – от бытовой до философской, от вульгарно-социологической до абстрактно-гуманистической, от аналитической до нормативной.

Повествование у Леонова пронизано иронией, которая становится в романе и формой эстетического мышления, и приемом повествования, и тропом. Она представляет собой тот «фермент», который ощутимо преобразует, модифицирует содержательные компоненты повествования. Леоновская ирония способствует созданию образа текучей, изменчивой реальности, принципиально незавершенной и многоликой. Всякая устойчивость в романе развенчивается авторской насмешкой, колеблющейся по настрою, – от сарказма до мягкой улыбки. Многоголосие жизни вторгается в сам процесс художественного восприятия и обретает форму иронии художника, предлагающего подчас взаимоисключающие версии происходящего – от лица повествователя и Фирсова, Векшина и Фирсова, Доломановой и Фирсова, повествователя и Манюкина. И задача читателя – разобраться в этом калейдоскопе версий. Однако Леонов не ограничивается этим видом иронии. Действие иронии отчетливо проявляется также в сфере системы персонажей. Двойничество персонажей то зримо, то призрачно, оно оказывается вариантом авторской игры, «обнажением приема», способом подчеркнуть условность, вымышленность происходящего.

«Роман о романе», роман о том, как пишут роман, также увиден сквозь призму пародии. Автор иронизирует над Фирсовым, чрезмерно увлекающимся «приемами» и «абсолютизирующим» свою «власть» над героями. Намеренная

структурная «открытость», незавершенность, динамичность, ироничность соответствуют авторскому антидогматическому пониманию реальности, видению мира как совокупности противоречий, что напоминает о принципах «неклассического» повествования.

В 1930–1950-е годы Л. Леонов, автор «Соти», «Скутаревского», «Дороги на Океан», «Русского леса», – официально признанный классик советской литературы. Критика восприняла романы 1930-х годов как знак освобождения писателя от «заблуждений» 1920-х, а официальное литературоведение, оценивая эти произведения по пятибалльной системе, подчеркивало, что эти романы – типичные произведения социалистического реализма, в которых «утверждающий пафос ... сочетается с острой критичностью в отношении негативных явлений», «показ настоящего соединяется с раскрытием залогов и перспектив будущего, бытописание и психологизм обогащены четким социально-классовым анализом событий»⁴³.

В действительности позиция Леонова, приступившего к созданию трех романов, якобы «уводивших» его от трагической картины вздыбленной революцией России, а на самом деле ставивших его перед необходимостью трактовки нового вторжения в естественное течение жизни, была далеко не проста.

Из трех леоновских романов 1930-х годов, пожалуй, внешне наиболее приближен к массовому литературному потоку роман «Соть». При кажущейся тематической и жанровой ортодоксальности (производственная проза) произведение Леонова представляет собой глубокое постижение противоречий эпохи, сопоставимое с «Котлованом» А.Платонова.

В дремучих северных лесах, где на берегах Соти некогда начали селиться монахи, где люди жили в темпе и в согласии с традициями XVI века, начинается строительство бумажного комбината, рассказ о ходе которого Леонов переносит в свой роман, создавая впечатление предельной

⁴³ Краткий очерк истории русской советской литературы. 1917-1980. Л.: 1984. С. 339-341.

сближенности с одним из фактов «текущего дня». Это ощущение усиливается введением в роман отзвуков якобы проходящих вокруг стройки экономических и политических дискуссий, включением переданных по «бабьему телеграфу» слухов, вестей, легенд, сообщений о трактовке хода строительства на страницах печати (от стенной до центральной), где появляются и карикатура на руководителей строительства, и статья «молодого неподкупного человека».

Вопреки подчеркнутой автором приверженности факту строительство целлюлозно-бумажного комбината (решение частной производственной задачи) предстает у Л.Леонова как поворот не только в существовании северной Фиваиды, но и в исторической судьбе России, когда она, если воспользоваться образом, возникающим в сознании Увадьева, подобно кораблю, при перегруженных котлах, через море, «не помеченное ни на каких картах», начала свой путь туда, «куда еще не заходили корабли вчерашнего человечества». Герой «Соти» – и человек своего времени, «устроитель людского блага», и «новый Адам», которому приходится вступать в единоборство с Природой: на его пути неумолимо своевольное течение жизни, «зыбучая родная грязь», «российское болото», которое «кнотом и бесчисленным количеством свай» осушал в свое время Петр.

Изображению «непричесанной» реальности и ее многоголосья сопутствует крупный план, который создается с помощью обобщающего авторского повествования, являющего собой своего рода энциклопедию патетических, трагических, иронических суждений о разных сторонах русской жизни. Их включение привносит в описание текущей жизни реалии общечеловеческой культуры (Адам, Аттила, Аввакум, Апокалипсис, древняя Александрия, северная Фиваида, Эллада, мезозойская эра), что способствует осмыслению происходящего в контексте истории России и человечества. Более того, пространство, в котором совершается действие, оставаясь реальным пространством лесной глухомани, превращается в пространство Вселенной с ее вечными стихиями, «морем», «бурей», величавыми, «как вечность»,

«закатами», «пустыней», «первобытным небом», «безумными просторами».

В изображении поединка людей с рекой присутствуют гиперболы эпического размаха: река «кричит пространствам, чтоб поддержали ее бунт», в ней просыпается «дикая сила, воспетая еще в былинах», пливуны, прорвавшись в скважины, словно влекут с собой всю Соть – «с песками, лесами и болотами». Увадьев, как и подобает эпическому герою, бросается в рукопашную схватку с непокорной стихией.

Несколько сюжетных линий детализируют основной конфликт с помощью ряда микроконфликтов, внося в эпическую картину психологическое начало. Каждую из таких линий «ведет» своя группа персонажей. Это «устроители людского блага» (Потемкин, Увадьев, Жеглов). Их помощники – инженеры. Один из них сближается с первой группой (Бураго), другой отказывается от жизни, не поспевая за ее ритмом (Ренне), третьи сохраняют первоначальную дистанцию между собой и группой Увадьева (Фаворов, Сузанна). Персонажи, представляющие скит, северную Фиваиду (Вассиан, Геласий, Филофей, Евсевий, Виссарион), наиболее болезненно переживают «пролом», порождая как «перебежчиков» в стан «пришельцев» (Геласий), так и их активных врагов (Виссарион). «Расщепление» происходит и среди жителей Макарихи (Лука, Лукинич, Пронька, Василий). И наконец, на фоне общего портрета строителей дан ряд эпизодических персонажей, тоже по-своему «детализирующих» ситуацию. Жанровое своеобразие «Соти», таким образом, формируется органичным включением разных по жанровой проблематике психологических микророманов в произведение национально-исторического типа.

Образ Увадьева занимает в композиции романа исключительное положение. Нет другого такого героя, на которого падало бы такое количество связей, приходилась бы такая разветвленная система отношений. Л. Леонов наделяет Увадьева гордым сознанием своей кровной связи с матерью, ощущением духовной близости с ней, стремясь подчеркнуть таким образом укорененность героя в национальной стихии. Увадьева роднит с матерью не только органическое

жизнелюбие, жизнестойкость, но и столь же органическое забвение проблем личного самоустроения, полное равнодушие к личным нуждам. Образ Варвары, трамвайной стрелочницы, сидящей на железном табурете среди площадного лязга, перекликается с образом Увадьева, оставшегося наедине с «безумными пространствами». Та же неозабоченность житейской устроенностью, то же пренебрежение житейскими нуждами и – как плата за пренебрежение к повседневности – выключенность из житейского «дрязга» – одиночество на юру.

Леонов отдает должное Увадьеву как личности, реализующей себя в гражданском служении. Но он заставляет читателя усомниться в продуктивности деяний персонажа и вносит в его изображение мотив трагического самообмана, перекликаясь с Платоновым, который, утрируя сходные наблюдения, создает образ «очумелых энтузиастов» (К.Мяло).

Запальчивой вере в возможность стремительного движения из прошлого в будущее и бесстрашию при столкновении с неподатливой действительностью сопутствует слепота героя в отношении к пестроте и сложности жизни. В одном случае нетерпеливое желание перемен не позволяет Увадьеву разглядеть в Виссарионе противника. В другом, пытаясь ускорить неизбежно длительный процесс перехода из одного «века» в другой, он ломает судьбу Геласия. Романтическое нетерпение роднит Увадьева с персонажами прозы 1920-х годов, которые при столкновении с реальностью предпочитают ей свой «образ мира» и пытаются утвердить его насилием над действительностью (Буженинов в «Голубых городах» у А.Толстого) или обрушивают свой гнев за несовершенство мира на случайную жертву («Гадюка» А.Толстого).

Увадьев не разменивается на истерику, но его положение трагично и, чтобы подчеркнуть это, Леонов вводит в произведение, как и Платонов в «Котловане», образ ребенка, девочки, ради будущего которой люди идут на неслыханные жертвы. Погибшая девочка символизирует загубленное будущее, ради которого живет Увадьев: погибает, может быть, мать той Кати, для которой Увадьев строит свой бумажный комбинат, чтобы из бумаги, на нем произведенной, стали

печатать детские буквари. Леонов подчеркивает трагизм ситуации, когда будущее поставлено в зависимость от человека неискушенного, наивного, хотя и лишенного каких-либо карьеристских устремлений. Человек, чья деятельность символически воплощает создание основ будущей культуры, сам Увадьев не принадлежит к людям «культурного слоя». Это человек из низов, по-своему ограниченный, упрощающий жизнь и поэтому не готовый к роли «устроителя человеческого блага», хотя и претендует на нее.

Героический план в содержании «Соти», глубокое сочувствие автора герою способствовали «утаиванию» трагических аспектов ситуации и позволяли Леонову рассчитывать, что далеко не всякий читатель воспримет произведение как проекцию его трагических размышлений над обманчивостью надежд на продуктивное пересоздание действительности.

Войти под прицельным огнем критики в поле официальной литературы и вместе с тем коснуться больных вопросов современности, трагических противоречий бытия Леонову удалось и в середине 1930-х годов. Его **«Дорога на Океан»**, создававшаяся почти одновременно со «Счастливой Москвой» (1933–1934, *не опубли.*) А.Платонова и романом Н.Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934, переработ. 1935), была напечатана в сентябре–декабре 1935 года и обращена к событиям 1932–1933 годов. Произведение Леонова предшествовало «Театральному роману» (1936–1937, *не опубли.*), «Мастеру и Маргарите» (1940, *не опубли.*), неоконченному четвертому тому «Жизни Клима Самгина» (1938), выходу четвертого тома «Тихого Дона» (1940) и предстоящей через десятилетие работе Б.Пастернака над «Доктором Живаго» (опубл. в 1957, Италия). Появившиеся в последние десятилетия художественной эпохи эти знаковые для нее произведения несут, как и леоновский роман, мотив столкновения человека с Судьбой, мотив Смерти и Воскресения. В кругу этих произведений «Дорога на Океан» наименее открыта трактовке, расшифровке художественной позиции автора.

Как уже говорилось, для Леонова были характерны широковещательные декларации, в которых фигурировал «центральный герой нашей эпохи» – «великий планировщик, будущий геометр нашей планеты», полноправный член «мирового созвездия человеческих типов»⁴⁴. Представляется, что такого рода эксплицитные жесты не вполне координируются с имплицитными, о смысле которых догадывалась современная роману критика.

Уже в ноябре 1935, т.е. еще до окончания публикации, «Дорога на Океан» стала предметом обсуждения. Заинтересованности сопутствовало недоумение, критические упреки и рекомендации, суть которых была весьма характерной для эпохи и свидетельствовала о расхождении автора с существующими эстетическими канонами.

Книга Леонова открывалась первой деловой поездкой главного персонажа, вчерашнего героя времен подполья и гражданской войны, назначенного начальником политотдела Волго-Ревизанской железной дороги, и начиналась сценой расследования обстоятельств крушения поезда, которое он проводил. И образом героя, и характером коллизии «Дорога» обещала обращение к фигуре Деятеля и истории его Дела, но таких ожиданий не оправдывала. Настигающая Курилова болезнь, ее обострение, врачебные консультации, припадки, необходимость операции, временное улучшение в состоянии здоровья, новый внезапный приступ и т.п. оттесняли перипетии, связанные с судьбой Волго-Ревизанской железной дороги на второй план. На первый выступали отношения Курилова с детьми, молодежью, с друзьями, среди которых значительное место заняли Автор романа и маленький мальчик Зямка, несостоявшаяся любовь героя, его вражда к Глебу Протоклитову. «Курилов получился очень одинокий, грустный вдовец, смертельно больной человек с несбывшейся любовью, не большевик, а оторванный от жизни мечтатель. Поразительно легко отделяется Курилов от жизни Волго-Ревизанской дороги, и у читателя создается впечатление, что с его уходом дорога

⁴⁴ Леонов Л. Собр. соч. : В 8 т. Т.8. М.: Художественная литература, 1961, С.154.

ничего не теряет»⁴⁵, – утверждал один из первых критиков романа, В.Перцов.

Протестуя против удаления Курилова от дел, В.Перцов остроумно обыгрывал две предметные детали, противопоставляя их друг другу: железный бандажик, оказавшийся причиной крушения поезда, и узелок с полотенцем, мыльницей и книгами, забытый Похвистневым. За отношением к этим деталям, по мнению В.Перцова, стояли два подхода автора к герою, реализовавшиеся в двух сюжетных линиях, введенных в роман. Бандажик, который Курилов захватывает, чтобы показать в наркомате, больше в романе не фигурирует, а из «ничтожного похвистневского узелка» вырастает могучая сюжетная ветвь – отношения Курилова с Лизой. Вот почему узелок с мыльницей важнее для автора в сцене крушения, чем указанный бандажик»⁴⁶.

Такое противопоставление «бандажика» и «узелка», утверждение приоритета Дела над частной жизнью человека было характерно для прозы и критики, в особенности критики конца 1920-х годов, лефовской и литфронтовской. В этой связи «Дорога на Океан» оказалась знаком перелома, который происходил в массовом художественном сознании в отношении к возможной сфере реализации личности.

Романисты последней четверти XIX века мечтали о герое, которому будет доступна возможность осуществить себя в общественной деятельности, что позволит обнаружить иные, нежели любовь, ревность и зависть, мотивы поступков, выйти из круга семейно-бытовых, любовных отношений. М.Е.Салтыков-Щедрин, в частности, писал, требуя целостного подхода к человеческой личности: «Читая французские и всякие другие романы, я некогда удивлялся, что в основе их проведено всегда одно и то же чувство любви. Разбирая природу свою и восходя от себя к типу человека, я находил, что, кроме любви, в нем есть другие определения, столь же ему свойственные, столь же немолчно требующие удовлетворения. И человек казался мне именно тем гармоническим целым, где

⁴⁵ Перцов В. Писатель и новая действительность. Изд. 2-е, доп. М.: Советский писатель, 1961. С.159.

⁴⁶ Там же. С.158.

ничто не выдавалось ярко вперед, где все определения стирались в одном равновесии»⁴⁷.

В прозе 1920–1950-х годов предметом изображения стала личность, которой оказалась открыта возможность реализовать себя не только в семейно-любовных, дружеских отношениях, но и в сфере субстанциональной деятельности. Новая ситуация не исключила внимания прозы к частной сфере жизни. Любовь Кати и Рощина, Даши и Телегина, Андрея Старцова и Мари Урбах, Семена Рахлеева и Насти, Векшина и Доломановой, Никиты Карева, Ирины и Родиона Чорбова, Заварихина и Тани Векшиной, Шелехова и Жеки, Вари, Мечика и Морозки, Николая Соустина и Ольги, Володи Сафонова, Ирины и Кольки Ржанова, Рогова и Клавдии, Григория Мелехова и Аксиньи, Мастера и Маргариты – одно перечисление сюжетных линий, связанных с изображением любовных коллизий, позволяет представить реальный удельный вес частных взаимоотношений в произведениях этого периода. Но «социализация» литературы привела к представлению о существовании своеобразной иерархии уровней в структуре характера. Весьма показательно в этой связи суждение К.Федина: «Характер – это прежде всего идейное содержание личности, ее философия, ее мировоззрение. Затем – это общественная роль человека, выраженная его профессиональной деятельностью. Затем самое существо деятельности в конкретных подробностях человеческого труда. Наконец, это личная жизнь деятеля, взаимоотношения интимного с общественным «я» и «мы»»⁴⁸. Другими словами, представлялось, что судьба героя, его внутреннее состояние связаны в первую очередь не с характером частных отношений, а с отношением к миру истории, с позицией, занятой человеком в этом мире. Такая диспозиция соответствовала реальному характеру сюжетных отношений, сложившихся в прозе 1920–1950-х годов, так как не сами по себе драматические перипетии любовных отношений мотивируют взлеты и падения в судьбе Сергея Шелехова, нравственную и физическую гибель Володи

⁴⁷ Щедрин Н. (Салтыков М.Е.) Полн. собр. соч. Т.1. М.; Л., 1933. С.110.

⁴⁸ Федин К. Писатель, искусство, время. М.: 1961. С.528.

Сафонова, «пустыри» Андрея Старцова, Кавалерова, Мечика, терзания Дмитрия Векшина, спасение героев А.Малышкина из душевного захолустья.

В соответствии с эстетическими представлениями времени человек, выполняющий историческую задачу своего поколения, должен был направить свою волю на творческое созидание, отдать себя без остатка гражданскому служению – не просто строительству бумажного комбината или восстановлению завода, но – Делу. Быть тем, кто, по словам Л.Леонова, «открывает пути в будущее с предположением, что оно лучше настоящего, приближает это будущее и облегчает человечеству путь к победе». Теперь же у Леонова, относительно недавно написавшего «Соть» – роман, где и был изображен такой герой – Увадьев, – в новой книге появляется личность, так сказать, «изъятая» из сферы исторического деяния, оказавшаяся на границе бытия и небытия.

Избранная автором ситуация сближает его с одной из знаковых фигур эстетической эпохи – с Николаем Островским, что как бы подтверждает принадлежность Леонова к официально признанной литературе.

Роман Н.Островского «Как закалялась сталь» вышел годом раньше, чем «Дорога на Океан», широкую известность получил годом позже, т.е. в 1935 году. Оба автора, независимо друг от друга, использовали одну и ту же коллизию – их герой, человек Дела, лишается способности действовать. Коллизию, сходную с той, в которой оказался сам Николай Островский, а это обстоятельство придает ее разрешению в книге писателя ощущение особенной подлинности. «...Полная немыслимость реального успеха, – как точно сказано Л.Аннинским, – включает в героя какую-то сверхэнергию духа, которая словно ждала момента, чтобы доказать свое превосходство над повседневной логикой...»⁴⁹ «Сверхэнергия духа» позволяет Корчагину найти новое оружие, чтобы вернуться в строй, вновь обрести возможность прямого участия в Деянии.

Л.Леонов не оставляет герою таких шансов, он не возвращает его в прежний круг. Потому что его задача отлична

⁴⁹ Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского. М.: Художественная литература, 1971. С. 78.

от задачи Н.Островского. Леонов нарочито «изымает» героя из сферы производственной деятельности, чтобы сконцентрировать внимание на духовном облике Курилова, высветить в нем как представителя поколения, свершившего революцию, ту страсть, которой он не в состоянии изменить даже перед лицом смерти. Леонов стремится не столько утвердить «сверхэнергию духа», которой обладало революционное поколение, сколько выяснить, на что она направлена и чему служит.

Общий взгляд на художественный мир леоновского романа позволяет заметить, что роман чрезвычайно «многолюден», развернут вширь и вглубь и вместе с тем устремлен к единому композиционному и содержательному центру – к фигуре Курилова. Это обстоятельство представляется парадоксальным, потому что согласно обычной логике болезнь Курилова должна была бы отторгнуть его от мира.

Казалось бы, сама биологическая природа человека требовала сосредоточенности Курилова на самом себе. Вместе с тем именно в этот момент автор не сужает, а расширяет его связи с миром. В эту пору в его жизнь входят Марина Сабельникова и Зямка, Гаврила и Лиза; возникают отношения с Лукой, Похвистневым, Глебом Протоклитовым, секретарем ячейки комсомола в Черемшанске. Как раз в это время обстоятельства сталкивают его с миром театра, и вместе с автором он совершает «путешествия» в будущее.

Действие завязывается на одном из отрезков Волго-Ревизанской железной дороги, частичке Транссибирской магистрали, т.е. сразу же выносится на просторы современной жизни. В дальнейшем оно «снует» между двумя центрами повествования: столицей, местом основного пребывания Курилова, и отдаленным Черемшанском, где находится депо, начальник которого Глеб Протоклитов – антагонист Курилова, и где комсомольцы-железнодорожники с помощью приемного сына Курилова, журналиста Алеши Пересыпкина, ведут борьбу «за комсомольский паровоз».

Современность запечатлена в многообразии представляющих ее лиц, «фигурных» характеров. Партийные

работники; гуманитарная интеллигенция, уходящая со сцены и вновь рождающаяся; интеллигенция естественнонаучная и техническая; молодые рабочие и люди искусства; люди разных поколений (бывшие студенты 1880-х годов прошлого века, участники революционного подполья и гражданской войны). Роман вмещает и производственные совещания «на рельсах», в купе, где «почти вчера смердели жаркие овчины политработников»; борьбу честолюбий и страстей в театральном закулисье; блистающую стерильной чистотой операционную и прокопченное паровозное депо. Автор вводит нас в просторную квартиру Протоклитова, заполненную книгами и коллекцией уникальных часов, и во временное пристанище Алеши Пересыпкина в Черемшанске, где на обороте старой дорожной ведомости он пишет историю Волго-Ревизанской дороги. В низенькую угарную комнатушку о восьми кроватях, одна из которых покрыта одеялишком, увезенным из Альдемерша бедным татарским пареньком. И в «яму», где живет «на манер отшельников» вчерашний директор классической гимназии, – за дверью, обитой рваным войлоком, в жилище, где «самой ошеломляющей подробностью» оказывается «тоненький, дрожащий лучик звезды», «вонзающийся в глаз» из овального зеркала, отражающего вместо потолка – вечернее небо.

Разные грани жизни в столице и провинциальных Черемшанске и Пороженске предстают в романе в богатстве их предметно-бытовых реалий, которые не только позволяют пластически представить среду, вчерашний день персонажа, его сегодняшнее положение и психологическое состояние, но и оказываются толчком к развертыванию размышлений или воспоминаний, становятся завязкой сюжетных линий. Так, рубаха Сайфуллы из грубой конопляной ткани, вышитая «красными лебедями, маленькими, как ягодки волчьего лыка», – прощальный подарок Марьям (ради выкупа за нее Сайфулла ушел на железную дорогу), – становится поводом, чтобы ввести в роман «любовную повесть».

Объявление о продаже старинной часовой луковицы, изготовленной знаменитым Кароном, отцом Бомарше, приводит Протоклитова в «яму», где живет бывший директор

классической гимназии, в которой он учился сам, знакомит его там с Похвистневым, дядей Лизы, своей будущей жены.

«Кособокий ящичек с мехами из цветного проклеенного коленкора», обнаруженный Куриловым в «нищенском кошеле», прошитом черной смоляной дратвой, рождает в герое дружеское сочувствие к будущему владельцу этой игрушки. Так завязывается одна из наиболее поэтичных линий книги – история отношений Курилова с Зямкой.

Каждое из действующих лиц приобретает в романе известную самостоятельность, оказывается в центре «своего» микроромана, разработанного с большей глубиной, нежели микророманы «Соти».

Сюжетные линии остроконфликтны, носят завершённый характер, состоят из ряда эпизодов, представляющих собой тот или иной драматически напряжённый момент в развитии судеб или отношений, когда герой должен принять решение, ведущее или к драматической развязке (крушение семьи Лизы и Протоклитова; окончательное отчуждение братьев, завершающееся разоблачением, с которым Илья выступает против Глеба в сцене партийной чистки; покушение Глеба на своего друга-врага Кормилицына и донос Кормилицына на Глеба), или к нравственному возмужанию героев (Лиза, Сайфулла, Алеша).

Такая перенасыщенность книги реалиями и перенаселённость ее действующими лицами и сюжетными линиями, почти не связанными с работой Волго-Ревизанской дороги, заставила одного из первых рецензентов романа, В.Перцова, утверждать, что «Дорога на Океан» – вещь разнородная и составная; для чтения трудна, потому что забита «пробками» исторических отступлений и докладных записок о будущем. «Я знаю, – писал В.Перцов, – многих застрявших на «пробках» леоновской «Дороги» и так и не доехавших до того, чт.е. в романе хорошего и замечательного...»⁵⁰

В.Перцов предлагал Л.Леонову вернуться на прежние пути, используя в качестве основного сюжетобразующего момента «рельсы» и «паровоз», т.е. историю Дела, без которой,

⁵⁰ Перцов В. Литературный год. 1936. Указ. соч. С.144–148, 156, 171.

по мнению критика, невозможно было решить проблему художественной целостности. Но Л.Леонов подходит к ее решению иначе.

На первых двадцати пяти страницах романа писатель завязывает тугой узел взаимоотношений, связывающих Курилова с Глебом Протоклитовым, сыном бывшего председателя судебной палаты, некогда судившего Курилова и его сестру, а также с Омеличевым, путевым обходчиком, в прошлом богатейшим на Каме купцом, мужем его сестры, укрывшим его от белых, когда те – в лице поручика Протоклитова и его приятеля Кормилицына – охотились на него. Тут и появляется «узелок», который приведет его к Лизе и старшему Протоклитову и свяжет линии двух братьев.

Нагнетанию сюжетного напряжения, не ослабевающего и в дальнейшем, способствует тайна, окутывающая первую встречу Курилова с Омеличевым, и авантюрный мотив, связанный с историей разоблачения Глеба Протоклитова.

Однако над хитросплетением сюжетных линий в качестве важнейшего начала, обеспечивающего целостность произведения, довлеет фигура Курилова. Выключенный из непосредственной практической деятельности, Курилов своими повседневными поступками утверждает нормы естественной человечности. Курилов проявляет себя в немедленной реакции на беду, случившуюся с Лизой. В готовности почувствовать ее внутреннюю потерянность и сердцем откликнуться на нее, в самой бескорыстности чувства к ней. В способности представить боль маленького, обездоленного судьбой существа. В том, что он, «грубый и сильный человек», может «уткнуться лицом в грустную и милую необозримость» и «ждать чуда». В «неутолимом желании вслушиваться в детскую речь», в готовности пригреть у себя Гаврилу, а в дороманном пространстве – подобрать «маленького обмороженного дикаря» – Алешу Пересыпкина.

Создание духовной атмосферы эпохи поставлено Леоновым в связь с необходимостью самоопределения по отношению к прошлому и будущему, что порождает отмеченную исследователями временную полифонию (сосуществование в настоящем прошлого и будущего).

Прошлое как культурная память человечества входит в роман с разнообразными реалиями материальной и духовной культуры. Это и театральная библиотека, собранная Ильей Протоклитовым для Лизы, книги в «яме» у Дудникова, среди которых «Эмиль» с дарственной надписью автора Екатерине, история религии, которую читает Курилов, коллекция Ильи Протоклитова. Эти реалии существуют и сами по себе как знаки разных культурно-исторических эпох, но чаще они связаны с теми или иными персонажами, которые сами как бы являют собой прошлое в рамках настоящего (Дудников, Похвистнев, Омеличев, мать Сайфуллы).

Большое место в романе занимают театр и люди театра, роли, ими сыгранные, спектакли, книги, написанные о театре, потому что никакое другое искусство не способно так пластически представить ушедший мир, его людей, их страсти, породнить настоящее с прошлым.

Внимание автора к вчерашнему дню героев, их воспоминания, авторские ретроспекции способствуют глубоким «погружениям» в прошлое.

Характерный для «Дороги» способ введения прошлого в настоящее связан с тем, что среди персонажей романа оказывается несколько историков-любителей – самодеятельных исследователей. Марина Сабельникова занимается жизнеописанием Курилова; Алеша Пересыпкин, раздобывший архив Бланкенгагеля, одного из устроителей Волго-Ревизанской железной дороги, пытается «в художественной форме свести счеты с отечественной историей»; историк Волчихин исследует судьбы купеческих династий Пороженска.

Импульс к заинтересованности прошлым «задают» воспоминания главного героя, его размышления над историей религии, сам характер его внутренней речи, переплетающейся с авторской, в которую свободно входят знаки других эпох, запечатленные в образах общечеловеческой культуры (змий библейского сказания, Харон – «солдат с веслом», Плутарх и т.д.).

Сам Курилов, находящийся в центре произведения, дан в двоящемся свете.

Исследователь творчества Л.Леонова Н.Малахов справедливо называет писателя «художником иронической светотени», которая обеспечивает ощущение амбивалентности авторской позиции⁵¹. Для понимания двойственности, присущей авторской трактовке личности Курилова, важно введение в роман авантюрной линии в ее соотношении с двумя лейтмотивами – мотивом «садовника» и мотивом «охотника» – и двумя историями: о рождении человеческой личности и о крушении человеческой судьбы.

Героиня любовной истории – Лиза, вчерашняя побирушка из Пороженска, которая получила свои первые жизненные уроки в «практической академии бесчестности, унижения и мелких бедствий», вынеся из нее «умение прочно пускать корешки даже в самую тощую почву». Когда Лиза думает о себе, пытается оценить сама себя, она вспоминает врага в ее родном Пороженске: «весь в осыпях и богатырских бурьянах... Битое стекло, ведра без днищ, конские копыта и гигантские сотлевающие сапоги валялись там попеременно, а на грудах их качались плодовые, с тусклыми соцветиями дикарские травы. Ничто другое не уживалось здесь, кроме повилики. Ее гибкий, беспомощный стебель, подобно недугу, обвивал грубые солдатские тела сорняков. Наверно, всем этим пижмам, пыреям, чертополохам лестно было рядиться в хрупкую прелесть ее нежных и маленьких цветов».

Со звериной цепкостью Лиза выбивается наверх, используя как ступеньку сначала старого актера Закурдаева, а потом глубокую привязанность хирурга Протоклитова. Но вынужденной притворяться и лгать, Лизе претит приспособленчество и ложь, ей свойственны совесть и желание идти прямыми путями. По жизни ее ведет не

⁵¹ («Ироническую светотень» мы толкуем шире, чем термин «ирония». К ней мы относим ироническое в античном понимании – как демонстративное смешение трагического и комического, искажение художественного освещения, подчеркивание аномалий, прихотливость образных отношений, в результате которых герои предстают в добавочном освещении, известной деформации, – именно этот смысл вкладывает Леонов в термин «иронический художник»). Малахов Н. Л.Леонов – художник иронической светотени // Научные труды Ташкентского ГУ. Вып. 396. Алма-Ата, 1971. С.55–96.

стремление к комфорту, не желание устроиться потеплее и поудобнее, но жажда осуществить свое жизненное предназначение, которое увело ее из дома с бродячей труппой. «Из села в село, по бесконечным зимним проселкам, ее возили на дровнях жалкую и счастливую своим несчастьем, закутанную во что придется, и добрая зеленоватая звезда, покровительница бездомных, сопровождала ее в небе». Через три года вернувшись домой, она ждет еще три года, чтобы «повторить прыжок в жизнь».

Лиза готова на любые унижения, чтобы попасть в театр. И когда присущая ей жажда устойчивости, которая привела ее в дом Протоклитова, вступает в противоречие с ее страстным желанием быть актрисой, она отказывается от житейской устроенности и благополучия. Не обладай характер Лизы такой основой, не было бы и условий для того преобразования, которое происходит в Лизе, когда она встречает Курилова, когда она обретает себя, освобождаясь от всего, что мешало ей стать личностью.

В сознании Лизы мелькает мысль о возможности использовать Курилова в качестве еще одной ступеньки вверх, к осуществлению своих творческих притязаний. Но он, первый на ее пути, «был добр к ней не для себя». Лиза говорит Курилову, радуясь и удивляясь: «Вас, наверное, животные также любят... деревья, собаки... Они любят таких хозяев – щедрых, с тяжелой и верной походкой. И чтоб не жалостливые, а умные были ко всему живому на свете! И тогда им ничто не страшно, ни ночь, ни враг...»

Встреча с Куриловым открывает Лизе радость отдавать себя людям. Пока искусство было для нее лишь средством самоутверждения, сама по себе преданность театру еще не делала ее актрисой. Курилов научил ее душевной щедрости, сделал ее своей спутницей в дороге на Океан.

Курилов не принимает непосредственного участия в судьбе Сайфуллы, но Алеша Пересыпкин, духовный сын Курилова, называющий его «садовником», сам играет роль такого «садовника» по отношению к машинисту «комсомольского паровоза».

В судьбе Сайфуллы Л.Леонову удается передать не только радость человека, вырвавшегося на простор новой для него жизни, но и ощущение измены нищете далекой татарской деревни. Так мотив, который станет разрабатывать проза 1970-х годов, впервые прозвучит уже в «Дороге на Океан».

В изображении Леонова нищий патриархальный уклад выступает не только как начало, сковывающее живые силы человека. Деревня является к Сайфулле в облике матери, в облике его нареченной Мириам. Татарская деревня предстает как духовное детство народа, хранит его поэтические предания, его обычаи и верования, питающие высокий строй души. Поэтому приобщение к новой жизни и неизбежность разрыва со старой рассматриваются писателем не только как необходимое расширение прежних «узких» рамок существования, вызывающее опьяняющее ощущение свободы, но и как драматическое расставание со страной детства, с материнским лоном, со сводом вековых законов, облегчающих человеку путь. Чтобы показать сложность процесса, связанного с обретением самостоятельности, с утверждением человека в сознании своих прав и возможностей, Л.Леонов сплетает в истории Сайфуллы момент торжества и поражения, «производственный» и «любовный» сюжеты. Беря на себя ответственность за новое начинание, отправляясь в первый рейс на первом комсомольском паровозе, Сайфулла не просто осуществляет замысел своих товарищей, но и совершает рывок из патриархального мира в мир современности. Сколь дорого обходится человеку такой рывок, какова плата за самостоятельность, мы не узнали бы, если бы писатель не поставил своего героя в ситуацию неудачи, когда Сайфулла, утративший единство с патриархальным миром, как будто теряет единство с миром соратников по труду и оказывается близок к тому, чтобы потерять самого себя.

Не менее драматичным в трактовке Л.Леонова оказывается и «рывок» Сайфуллы в сфере чувства, утверждаемое им право на свободный выбор в любви. Оно связано для него с драматическим и очень человеческим ощущением измены традиции, измены своей нареченной.

Микророманы Лизы и Сайфуллы, введенные в «Дорогу на Океан», должны создать ощущение доброты, человечности, подчеркнуть готовность Курилова поддержать любой росток жизни, встречающийся на его пути. «Садовником» называет его Алеша. Развитие этого мотива сопровождается образом сада и трагической темой человека, которому «не придется держать в руках зрелых плодов дерева, которое вот уже росло, ветвилось и могучими корнями распирало землю...».

Но с образом Курилова связан и мотив охоты, облавы, загонщиков, кольца, добычи, находящейся на прицеле охотника, загоняющего жертву в угол, а микророманы Сайфуллы и Лизы, двух посланцев «глубинки», приобщающихся к творческой жизни, парадоксально соотносятся с историей крушения двух судеб – Кормилицына и Протоклитова.

Глеб Протоклитов, сын председателя судебной палаты, некогда осудившего Курилова, будучи еще зеленым юнцом, оказывается в родном городе, занятом белыми. Студента путейского института мобилизуют «на восстановление государственного порядка, растоптанного большевиками».

Судьба Глеба Протоклитова связана с драматичнейшим аспектом пореволюционной жизни: с темой «бывших людей», обреченных платить обществу по старым счетам. Ради выживания «бывшие люди», как это делает Глеб Протоклитов, вынуждены скрывать свое прошлое, придумывать себе биографию человека «из низов». Ради смягчения ситуации Леонов вводит в роман реакцию куриловской сестры Клавдии на сообщение брата, что он «отыскал Протоклитова, сына председателя судебной палаты»: «лицо ее осталось равнодушным. И не то, чтобы примирилась, но просто мстить отпрыску врага за преступления целой политической системы не пришло ей в голову». Однако Курилов при мысли о Протоклитове испытывает «темное и волнительное удовольствие, понятное рыбакам, птицеловам и охотникам, когда уже на прицеле добыча».

Авантюрный сюжет, развертывающий тему преследования и разоблачения Глеба Протоклитова, который приходится братом хирургу Илье Протоклитову, в чьих руках

находится жизнь самого преследователя, – Алексея Курилова, протягивается через все романное пространство. Он сопрягает роман Курилова и Лизы с отношениями врача и пациента (Курилова – Протоклитова) и затягивает своего рода смертельный узел в развитии действия.

Мотив охотника и добычи, мотив охоты на человека перевертывает центральную ситуацию, смысл которой в столкновении человека, несущего людям добро, со Смертью как воплощением мирового Зла. Исследователи (Е.Яблоков) полагают, что такая постановка вопроса позволяет говорить о проявившемся в «Дороге на Океан» влиянии идей Н.Ф.Федорова: «Курилову всегда хотелось явственно представить себе ту далекую путеводную точку, куда двигалась его партия ... и этот воображаемый мир, вполне материальный и соответствующий человеческим потребностям, увенчивался в его догадках пределом знания – неумиранием».

Но история Протоклитова обнаруживает, что Зло в облике Смерти не только противостоит Герою, но и порождается им. Преследуя мало в чем виноватого человека, Курилов сам становится источником Зла, провоцирует силы Зла.

Не менее важно, что параллельно с развитием центральной ситуации, превращаясь в своего рода лейтмотив, следуют (рассредоточенные в тексте) главы, посвященные мечте о будущем, дороге на Океан. Океан – многозначный образ-символ: мечта детства («от одной по складам прочитанной книжки» в пронзительно синей обложке); «внезапная, встрепанная, истерзанная бредом» мечта раненного участника польской кампании; напоминающий об океане «сквозняк, ворвавшийся в момент заседания в комнату вместе с открытым окном; поездка к Океану. Это страна мечты, столица в стране будущего, это дорога в это будущее, само будущее человечества. Но это и реальная железная дорога к Океану, с которой связан мотив крушений, это мечта о Транссибирской магистрали, которая соединит Атлантику с Тихим океаном. Нищая страна, вынужденная в буквальном смысле слова «латать» «порванные» рельсы, сцепляя разрывы «бандажиками», на которые не хватает металла, и мечта о

Транссибире – это так же трагически парадоксально и абсурдно, как и смертельно больной человек, предающийся мечтам о будущем человечества, как любовные притязания в преддверии небытия.

Образ будущего очеловечен введением мотива юности и детства. Л.Леонов окружает своего героя признанием, восхищением молодых. К нему обращены мысли Марины, Алеши, Лизы. Его любят дети, и он находит себя в общении с ними. Одна из последних его мыслей – о Зямке. Дети – это и есть реализованное сегодня будущее, и оно приемлет Курилова.

Но утопические главы – путешествия Курилова и Автора в будущее – смещают этот образ в иную плоскость. План будущего возникает в наиболее драматические моменты развития действия, которые связаны с нарастанием мотива неизбежной гибели героя. Образ дороги на Океан вводится после первого тревожного признака болезни, появляется после сообщения о безнадежном диагнозе, предваряет окончательную утрату надежды на вторую молодость, на любовь, и, наконец, завершает книгу после смерти героя.

Включение будущего в план настоящего усиливает драматизм повествования, подчеркивает трагическое противоречие между безмерностью человеческих стремлений и конечностью человеческого существования, развивает тему поединка человека с судьбой. Эту тему ведут и пронизывающие повествование лейтмотивы, вырастающие, контрастирующие друг с другом. Таков мотив сада, «о котором так по-разному мечтали лучшие дети земли», и противостоящий ему мотив садовника, которому «не придется держать в руках зрелых плодов дерева».

План будущего раздвигает границы индивидуального существования, включает героя в поток времени, устремленный «сквозь кровь и пламена неминуемых несчастий», – к Океану, к «матери всех веселых земных городов» – «к воротам сада». В этом потоке Курилов уподобляется высокому мосту «над громадной рекой, припавшей далеким устьем к Океану», превращается в олицетворение безмерных требований человека к жизни.

Этот мотив получил ранее обобщенно-символическое выражение в легенде «Про неистового Калафата», чье имя значит «До всего доберусь!» («Барсуки»). В легенде речь идет о царском сыне, который пожелал выучить науку «еометрию», чтобы по ней жить, знать счет каждой рыбине, каждой травинке, каждой звезде – поставить на каждую номер. И ушел Калафат в горы учить «еометрию». А когда «доучился до точки», заклеил и рыб, и зверей, и каждую травинку, так что «все кругом погрузнело», решил царский сын строить башню до неба. «Посмотрю, сказал, какой оттуда вид открывается. Кстати, и звезды поклеим!» Предупреждал его один лесной старичок, чтобы оставил он эту затею: «...не делай зла себе, а лучше сапоги шей!» Уверял его старичок, что на небо «и другие дороги есть». Отвернулся Калафат от старичка и стал строить башню. «Двадцать годов строил! Ему – двадцать годов, нам – двадцать веков». И пришел к Калафату старший каменщик. «Некуда больше, – говорит. – Уперлись И довольно сыро... Жулики уж пытаются первыми взлесть!» Стал Калафат подниматься на башню, взяв с собой самых честных из жуликов и заперев вход в башню от простонародья. А когда на пятый год восхождения увидел над собой небо, «огляделся и завыл»: «вся еометрия насмарку пошла». Ушла Калафатова башня под его тяжестью в землю. «А вокруг сызнава леса шумят, а в лесах – лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях – птицы. Поскидала с себя природа Калафатовы пачпорта. Так ни к чему и не прикончилось».

Легенда сопрягает противоречивые мотивы, присутствующие в романе «Барсуки», – мотив звезд, «дерзкий» рассказ о звездах, поразивший Пантелея Чмелева и сделавший его «советским мужиком», и мотив счета «каждой травине», связанный с другим персонажем – уполномоченным по хлебным делам Серегой Половинкиным, которому должность кружит голову, так что и во сне ему хочется покрикивать: «Каждой травине счет! Каждой травине...»

Неодолимое стремление человека к «штурму небес» в художественном мире Леонова постоянно соседствует с опасностью, которой чревато рациональное преобразование мира, противоречие между «наукой» и «законом природы».

В «Воре» мотив звезд трансформируется в мотив полета «вперед и ввысь», а безмерная жажда совершенства мира подвергается сомнению в притче, рассказанной Емельяном Пчховым о том, как Адама и Еву, изгнанных за «промашку с яблочком» из райского сада, некий «соблазнитель» взялся провести в райскую обитель «другой дорожкой»: «И повел... Вот, с той поры и ведет он нас. Спервоначально пешечком тащился, а как притомляться стали, паровоз придумал, на железные колеса нас пересадил. Нонче же на еропланах катит, в ушах свистит, дыханье захлестывает. Впереди Адам поддает со своею старухой, а за ими мы все, неисчислимо потомство, копать копать... ветер кожу с нас лоскутьями рвет, а уж ничем теперь нельзя нашу жажду насытить. Долга она оказалась, окольная-то дорожка, а все невидимы покамест заветные-то врата!»

В «Дороге на Океан» мотив стремления к осуществлению Мечты, к Океану получает развитие в нескольких главах, в которых описание превращается в утомительный перечень событий, описание сражений, армий, географических пространств. Гибнущая цивилизация, пустыни в центре материков, человеческие пожары, потушенные кровью, – таков путь к Океану, к райскому саду. Цена, заплаченная за обретение сада и появление нового Ноя, – непомерна. Между тем в «Дороге на Океан» образ сада, с новыми Адамом и Евой, не только возникает в конце дороги на Океан, но появляется по ходу повествования как феномен настоящего, как данность, как чудо повседневности, «отменяющее» необходимость жертв, принесенных во имя «дороги на Океан». Это чудо любви, это сад, который способны создать двое, это вечный круговорот бытия.

Другие писатели реалистической ориентации испытали значительное воздействие «неклассической» прозы, но вместе с тем оказались и в сфере воздействия нормативной эстетики, агрессивность которой стала очевидной к концу 1920-х годов, а на протяжении последующих десятилетий все более нарастала. Действия официальной критики по отношению к авторам, работавшим в русле реалистической поэтики, определялись их очевидной понятностью, их пригодностью для «употребления»

в целях воспитания масс. Поэтому задача «сохранить себя» была для писателей-реалистов крайне непростой, и наиболее продуктивными для них оказались 1920-е годы.

Константин Александрович Федин (1892-1977) встретил революцию сформировавшимся человеком, пережившим трудные годы первой мировой вне родины. Весной 1914 года Федин, двадцатидвухлетний студент Коммерческого института, поехал в Германию, чтобы совершенствоваться в знании языка. Началась война. Он был интернирован и освобожден только осенью 1918 года.

Возвратился Федин из плена в совсем новую страну и с головой ушел в журналистику. В Сызрани он редактирует газету, пишет статьи, работает секретарем местного Совета, а затем идет добровольцем в кавалерийскую дивизию. С полей гражданской войны Федин в начале 1921 года приходит в большую литературу.

В системе социалистического реализма Федин представляет от лица классической традиции. Традиционализм Федина был очевиден уже в его раннем творчестве. Не случайно Замятин, давая характеристику братству серапионов, отмечал, что Федин «застрял в реализме». Однако в **«Городах и годах»** (1924) Федин отдал дань художественному эксперименту – и в плане словесном, и в плане композиционной организации произведения. Позднее традиционный элемент в творчестве Федина приобретает все больший вес. Об этом свидетельствует и ориентация на классический книжный стиль, и претензии на постановку традиционных философских проблем (Восток и Запад, «закат Европы», судьбы культуры, проблема гуманизма), и внимание к личностной сфере жизни, традициям любовного романа. Но в структуре фединского романа 1930-х годов (**«Похищение Европы»** (1933-1935), **«Санаторий Арктур»** (1940)) традиционные начала претерпевают серьезные изменения: политика превращается в главный предмет и материал, из которого строится произведение, что не способствует его высокой художественности.

В послевоенные годы выходит трилогия «Первые радости» (1945), «Необыкновенное лето» (1947-1948), «Костер» (1961-1965).

В ряду произведений Федина его первому роману принадлежит особое место. «Города и годы» (1924) – смелая, новаторская книга, поражающая необычностью архитектоники, экспрессивностью стиля и острой постановкой проблем гуманизма. Роман был обращен к противоречивым тенденциям в общественном сознании революционной эпохи, к драме идей, к столкновению крайних идейных позиций в их влиянии на личность и открывает ряд романов идейно-психологического типа.

Заглавием романа К.Федин подчеркнул его эпическую устремленность и его связь с установкой ранней советской прозы на документировано точное и широкое воссоздание исторической действительности. Вместе с тем во вступительной главе, которая не вошла в окончательный текст, писатель, вступая в полемику с неприемлемыми для него жанровыми тенденциями, писал: «Все это не будет просто собранием военно-революционных картинок, а будет романом».

Установка на «роман» заставила К.Федина в первой главе нарочито сузить предмет изображения, дав крупным планом портрет центрального персонажа (Андрея Старцова). Все нити романного сюжета оказались стянутыми к нему. Стремясь избежать превращения произведения в «собрание военно-исторических картинок», что могло произойти при экстенсивном изображении действительности, писатель отказался от хронологической последовательности в изложении событий и, «перевертывая» композицию, использовал композиционное кольцо: он начал повествование «Главой о годе, которым завершен роман», т.е. ситуацией падения и гибели персонажа, чтобы снова вернуться к ней в конце. Таким способом К.Федин придал сюжету романа концентрический характер, усилил аналитическое начало в композиции и фокусировал внимание на судьбе личности.

Сознательно нарушая хронологический принцип организации материала, прибегая к тематическим скачкам

внутри глав, Федин организует повествование не только в согласии с логикой развития характеров и событий, но и обращаясь к тому типу организации повествования, который был органичным для «неклассической» прозы, – к «пространственному» типу связей. Федин использует переключку ситуаций, в которые поставлены центральные герои, обращается к контрасту, к ритму, основанному на повторении образов-лейтмотивов (пустыри, цветы, голова казненного преступника Эберсокса, выставленная в тире для забавы стреляющих в него благонамеренных граждан кайзеровского государства), к ритмическому чередованию эпизодов романного и историко-бытового плана. Между первой и последней главами, образующими кольцо, находятся остальные главы; они попарно симметричны и образуют меньшие кольца.

Концентрическая композиция символически воплощает центральный в произведении мотив плена – реального плена, в котором оказался русский человек Андрей Старцов, превратившийся в Германии 1914 года в гражданского военнопленного, и плена в иносказательном смысле – плена шовинистического угара, плена «ложных надежд на возможность человечности в нужде, нищете, болезнях»⁵².

Центральный персонаж романа наделен автором такими особенностями мировосприятия и душевного склада, которые всегда служили в русской литературе средством возвышения интеллектуального героя: ему присущи восприимчивость к чужой боли, отвращение к любым формам насилия над личностью, свободолюбие, стремление к добру и красоте, высокая романтическая настроенность. «Я наделил Андрея лучшим, что мне известно»⁵³, – писал К.Федин. Чтобы убедить читателя в незаурядности своего героя, писатель подарил ему любовь двух женщин и нежную привязанность друга.

⁵² См.: Кузнецов Н.И. О творческой истории романа К.И.Федина «Города и годы» // Русская литература. 1979. № 2. С. 159.

⁵³ Федин К. – А.Р. Крандиевской. 7. III. 1925 // Творчество Константина Федина. М.: Наука, 1966. С. 399.

Гибель героя, столь щедро одаренного автором, гибель, сначала нравственная, а потом и физическая, нуждалась в мотивировке, требовала обращения к анализу самосознания героя, побуждала автора использовать средства внутреннего монолога, сны, письма, дневники, идейные диалоги. Система персонажей, развитие действия, «города» и «годы» также подчинялись задаче мотивировать центральную коллизию: драматически сложившуюся любовь героя к Мари Урбах и трагический итог дружбы Андрея Старцова с немецким художником-большевиком Куртом Ваном.

Несостоявшаяся судьба героя оказывается прямо увязанной с системой его личных взаимоотношений: дружбой с Куртом, любовью к Мари, столкновением с фон Шенау, благодаря которому в один трагический узел стягиваются любовь и дружба Старцова; роковыми встречами с Куртом в Москве и с фон Шенау в Семидоле, а также обременяющей героя любовью Риты. Поразительные, невероятные совпадения отражают, по мысли автора, невероятность времени, сблизившего все и всех. Вместе с тем искушенным читателям они могли напомнить «диккенсовский» роман. Одним из таких искушенных читателей был В. Шкловский, утверждавший, что «диккенсовские» принципы построения романа несостоятельны, так как воплощают мысль о влиянии на судьбу людей личных столкновений, тогда как герой нового времени находится под влиянием «силового поля истории»⁵⁴.

Внешнее развитие действия в романе в самом деле имело в себе нечто «диккенсовское». Слишком многое определялось в судьбе героя невероятными совпадениями и случайными, роковыми встречами: спаситель Андрея,

⁵⁴ Шкловский В. О Константине Федине // Творчество Константина Федина. М.: Наука, 1996. С.140-141.

В.Шкловский вспоминает в статье свой давний спор с Фединым на лестнице в Доме книги на Невском проспекте на углу Екатерининского канала: «Где-то на крыше над нами стоял стеклянный глобус, дом когда-то принадлежал фабриканту Зингеру, и глобус изображал всемирный охват фирмой земного шара». «Глобус», по мысли Шкловского, вторгся в судьбы людей, и «герои нового романа находятся под влиянием силового поля истории, их путь изменяется не в результате личных столкновений – сами личные столкновения могут оказаться, но это случайное проявление необходимости» (Шкловский В. О Константине Федине) (С.140).

оказавший ему услугу в связи с попыткой бегства из германского плена, оказывался любовником Мари, он же – скупщиком картин его друга Курта, он же – «другом мордовского народа», попавшим в руки Андрея уже в России, в момент гражданской войны. Другими словами, несостоявшаяся судьба героя как будто ставилась в полную зависимость от случайностей, возникавших на почве личных отношений. Но за внешним планом действия в романе стояло глубокое проникновение в характер новых связей личности с миром. «Силовые силы истории» были представлены в соответствии с требованиями нового времени широко – в многообразии воплощающих их голосов, фактов, документов, меняющихся от «года» к «году», от «города» к «городу».

В «немецких» главах, сюжетно связанных историей любви и дружбы персонажей, их личные отношения были поставлены в прямую зависимость от влияния шовинизма и милитаризма. Предательство Курта, отвернувшегося от друга, обнаруживало и меру сопряженности человеческой души со сферой политической жизни, и хрупкость человеческих отношений, и силу ложной идеологии, способной втягивать в орбиту своего разрушительного воздействия нестойкие души и подчинять их себе. Ситуация предательства демонстрировала также, как много в новых обстоятельствах значит способность человека к свободному нравственному выбору. В этом отношении огромное значение приобретала в романе антитеза Андрей Старцов – Курт Ван.

Острота и прямолинейность позиций Курта и Андрея исторически точно воспроизводили накал идеологической борьбы, приковывали внимание к одной из проблем, которая будет занимать послереволюционную литературу на протяжении ряда десятилетий. Достаточно вспомнить, что Шолохов также представит в «Тихом Доне» противостояние двух позиций – Мелехова и Михаила Кошевого. Появлению этой антитезы будет предшествовать сопоставление Родиона Чорбова – Никиты Карева («Братя» К. Федина), Шпекторова и Архимедова («Художник неизвестен» В. Каверина), Андрея Бабичева – Ивана Бабичева («Зависть» Ю.Олеши). За ним

последует сопоставление Живаго – Стрельникова («Доктор Живаго» Б.Пастернака).

Если Андрей воплощает традиционные духовные ценности, то фигура Курта является подлинным открытием Федина. Писатель обратил внимание на процессы в сфере идеологии и нравственности, спровоцированные атмосферой войны. Характер личности, рожденный ситуацией жестокости, позднее охарактеризует в книге «Истоки и смысл русского коммунизма» Н. Бердяев: «Уже война выработала новый душевный тип, тип, склонный переносить военные методы на устройство жизни, готовый практиковать методическое насилие, властолюбивый и поклоняющийся силе. Это – мировое явление, одинаково обнаружившееся в коммунизме и фашизме. В России появился новый антропологический тип, новое выражение лиц. У людей этого типа иная поступь, иные жесты, чем в типе старых интеллигентов. Подобно тому как в 1860-х годах, при появлении нигилистов, более мягкий тип идеалистов 1840-х годов заменен был более жестким типом, в стихии победоносной революции, вышедшей из стихии войны, тот же процесс произошел в более грандиозных размерах. <...> В новом, коммунистическом типе мотивы силы и власти вытеснили старые мотивы правдолюбия и сострадательности. В этом типе выработалась жесткость, переходящая в жестокость. Этот новый душевный тип <...> стал материалом организации коммунистической партии, он стал властвовать над огромной страной. Новый душевный тип, призванный к господству в революции, поставляется из рабоче-крестьянской среды, он прошел через дисциплину военную и партийную. Новые люди, пришедшие снизу, были чужды традициям русской культуры, их отцы и деды были безграмотны, лишены всякой культуры и жили исключительно верой»⁵⁵.

Сознавая, что на человека в изменившемся мире оказывает колоссальное влияние "силовое поле истории", К.Федин придавал не меньшее значение личной позиции человека, его способности и готовности к самостоятельному нравственному выбору. Этой готовности не обнаруживают ни

⁵⁵ Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. С. 101.

Курт, ни Андрей. Курт добровольно отказывается от самостоятельного выбора. Его не рассуждающая готовность подчиниться воздействию «силового поля истории», с точки зрения автора, лишает какой-либо ценности его дальнейший переход на сторону социалистических идей, которые к тому же искажены в Курте чувством, разрушающим духовный мир человека, – ненавистью к Шенау. К. Федин делает Курта «исполнителем нечеловечного приговора» – Курт убивает своего друга Андрея Старцова за то, что тот помог бежать пленному врагу Курта – Шенау, вынужденный отдавать долг за свой «заячий тулупчик». «Нечеловечным» этот приговор был потому, что он превышал норму необходимости, свершался над поверженным человеком и без того наказанным всем ходом развития событий.

Андрей со своей стороны обнаруживал неспособность бороться за свои убеждения – атрофию воли, порожденную в нем атмосферой отчуждения, в которой он оказался в чужой стране, отсутствием навыков гражданского служения, готовностью найти компенсацию своей социальной ущемленности в сфере любви, устранившись от социальной ответственности за происходящее.

Главные герои воплощали трагически контрастные начала: любовь – ненависть; сострадание – жестокость; пассивность – волю; терпимость – насилие. Их поступки были парадоксальны и драматичны: Курт Ван убивает своего друга Андрея Старцова. Андрей Старцов – человек, чье экстатичное сознание, сливаясь во многом с сознанием авторским, мотивирует стилистику романа, – выпускает на свободу ненавистного ему человека, изменяет женщине, которую любит, живет с нелюбимой.

Авторское повествование строится на контрастных переходах от психологизма к плакату, от патетики к лирике, от художественности к документализму. Метафорический характер описаний деформирует зрительные представления, придает им трагедийную остроту. Таково, например, описание Петрограда 1919 года, изображенного с помощью целого ряда остранных метафор.

В дальнейшем К.Федин уйдет от заострения образной формы, характерной для его первого романа, от генеральной субъективизации повествования.

В «Городах и годах» под воздействием обстоятельств биографического порядка (годы, проведенные в германском плену, любовь к немке) определился интерес Федина к проблемам существования человека в сфере политики, к зависимости человеческих судеб от давления политических факторов. Подобный интерес сочетался с традиционным для русской классики вниманием к любовным коллизиям как важнейшей сфере, где проявляет себя личность. Этот аспект в содержании романов Федина в контексте нарастающего в массовой литературе пренебрежения к сфере любви обрел особое значение и обеспечил его романам о большевиках («Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер») читательский успех. Гуманистическая проблематика романов 1930-х годов также в известной степени сгладила катастрофическую – с эстетической точки зрения – политизацию **«Похищения Европы»** и **«Санатория Арктика»** (1940).

В **«Похищении Европы»** (1933-1935) Федин передает атмосферу политизации жизни, заставляя своих героев – случайно собравшихся инженеров или деловых людей Европы, советских рабочих и просто влюбленных – предаваться беседам о политических и экономических проблемах современности, постоянно выражать свои политические представления. Традиционную культурно-философскую проблему (Восток – Запад) писатель превращает в чисто политическую, трансформирует ее в проблему противостояния двух разных социальных систем и делает это противостояние центральной коллизией романа, подчиняя ей композицию произведения, выбор персонажей: они вводятся в повествование, чтобы дать представление о типичных социальных ролях современности (капиталист и директор советского завода, безработный и советский рабочий, жена миллионера и труженица лесосплава).

Политический аспект определяет и содержание фрагментов-рассуждений, и содержание новелл, на которые

распадается роман (судьба безработного, забастовка, в которой принимает участие шофер миллионера, и т.д.). Федин вводит политику в частную жизнь персонажей, превращает ее в элемент их личных переживаний, мотивирует политикой их судьбы.

При этом романы Фебина сохраняют «читабельность». Писатель достигает этого благодаря несложному сплаву политики с любовной коллизией, из романа в роман повторяя одну и ту же ситуацию: главный герой, представитель России, в силу каких-либо житейских обстоятельств: учеба и плен («Города и годы»), болезнь («Санаторий Арктур»), путешествие («Похищение Европы») – оказывается причастен к чужой для него жизни Запада, с которой его сближает дружба (любовь).

Предоставив свободу проявлениям любви, Федин выступает как подлинный поэт и открывает читателю то лучшее, что знает о человеке. Любовь становится у писателя чувством, влекущим людей через города и годы, преодолевающим национальную и социальную рознь. Писатель находит множество вариантов любовной ситуации: единение любящих и обретенная в этом единении гармония с миром («тот час, когда ничего нет, кроме осязаний, и весь мир в человеческом тепле, – такого часа он ждал всю жизнь»); предательство в любви и нравственная расплата за него (пустыри, черное небо, бездорожье); разлука, отъединяющая от мира, погружающая человека в свое «я», как в барокамеру, куда не проникают звуки внешнего мира; преодоление разлуки благодаря выходу в мир, утрата и поиски той, единственной, не заменимой никем и ничем...

Многообразие положений, развивающих тему любви, повторяющиеся образы и мотивы лирических фрагментов, повторяемость самих этих фрагментов, их соотнесенность друг с другом вносят в фебинский роман музыкальное начало, напоминают о времени сближения писателя с «неклассической» прозой.

Испытавший в годы юности, в немецком плену, что значит одиночество в чужой стране, охваченной волной шовинизма, Федин постоянно возвращается к мысли о

необходимости "склеить" человечество вопреки разделяющей его политике, В противоречие с востребованной ситуацией оптимистическим утверждением превосходства советской модели государства над капиталистической (похищение Европы/культуры у загнивающего Запада) Федин нагнетает мотивы экзистенциальной обреченности человека на одиночество, которое может быть вызвано разными причинами: болезнью, необходимостью творческой самоотдачи, разъединенностью с любимой и противостоящей этой обреченности потребностью «встать в круг», найти гармонию с миром.

Федину не удастся открыть, как Леонову, драматических аспектов конкретно-исторической ситуации, но писатель «подрывает» официальный оптимизм своего политического романа обращением к трагическим аспектам человеческого бытия, мысль о которых выражена с помощью постоянного у Фебина мотива одиночества.

В середине 1930-х годов Федин задумал роман об актрисе, роман-судьбу — от детских лет до славы и признания. Позднее, в 1940-х годах замысел вырос в трилогию **«Первые радости»** (1945), **«Необыкновенное лето»** (1947), **«Костер»** (1961, не завершен). Первая книга повествует о предреволюционных годах, вторая — о разгаре гражданской войны, третья — о Великой Отечественной войне. Федин сохраняет интерес к проблеме гуманизма, но теперь носителями гуманизма у него выступают вчерашние курты ваны — революционеры: «инженеры будущего» помогают девочке стать актрисой, несущей людям искусство, — чистое, солнечное, доброе. Интерес к экзистенциальной проблематике, помогавший в 1930-х годах худо-бедно преодолевать энтропию политизации, в 1940–1950-х годах угасает, и трилогия Фебина может служить примером того, как на трагическом материале строится модель гармонического мира, создается образ тоталитарного мира с «человеческим лицом».

§ 2. Судьбы писателей, тяготевших к «неклассической» парадигме

Среди признанных классиков советской литературы оказались и писатели, изначально тяготеющие (или

тяготевшие) к «неклассической» парадигме. Среди них можно назвать И.Эренбурга, М.Пришвина, В.Катаева, В.Каверина.

В.Катаев и В.Каверин создали в 1930–1940-е годы классически ясные по стилистике произведения: «Белеет парус одинокий», «Сын полка», «Два капитана», чтобы вернуться в годы молодости в финале творческого пути.

Особый интерес представляют пути И.Эренбурга и М.Пришвина.

Илья Григорьевич Эренбург (1891–1967) в начале пути заявил о себе как смелый экспериментатор.

К моменту появления на свет первой книги за плечами автора было участие в революционной деятельности в России в рядах большевиков, арест, тюрьма и ссылка; эмиграция во Францию и посещение практически всех европейских стран; литературный дебют на поэтическом и переводческом поприще; дружеские контакты с крупнейшими представителями художественного авангарда – от Аполлинера до Пикассо, работа военного корреспондента в годы первой мировой войны; возвращение на родину, близость к левому искусству, поиск своего места в жизни Советской России.

*Весной 1921 года Илья Эренбург уехал из России. В отличие от многих русских интеллигентов, добровольно покидавших Россию навсегда или высылаемых из нее, он ехал с советским паспортом. В Бельгии, в приморской деревушке, за двадцать восемь дней он написал **«Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников»** (1921) – произведение, которое сразу принесло ему европейскую известность.*

«Необычайные похождения» вышли в Берлине в начале 1922 года. В марте того же года экземпляр книги был направлен Ленину представительством РСФСР в Германии. Известен отзыв Ленина о «Хулио Хуренито», приведенный Н.К.Крупской: «Из современных вещей, помню, Ильичу понравился роман Эренбурга, описывающий войну: «Это,

знаешь, – Илья Лохматый (кличка Эренбурга), – торжествующе рассказывал он. – Хорошо у него вышло»⁵⁶.

Изданию 1923 года предшествовало предисловие Н.Бухарина, дружба с которым послужила для писателя на известное время охранной грамотой. Бухарин писал, что Эренбург – «бывший большевик, знает кулисы социалистических партий, человек с большим горизонтом, прекрасным знанием западноевропейского быта, острым глазом и метким языком. Книга поэтому получилась веселая, интересная, увлекательная и умная»⁵⁷.

Первый роман Эренбурга называется так длинно, что одно его название занимает весь титульный лист: «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников: мосье Дэле, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе Бамбучи, Ильи Эренбурга и негра Айши, в дни мира, войны и революции в Париже, Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и в других местах, а также различные суждения Учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, об еврейском племени, о конструкции и многом ином».

Критики и позднейшие исследователи рассматривали первую книгу Эренбурга как сатирическое обозрение в духе Лукиана, Петрония, Вольтера, хоронивших свои миры в «ликвидационные эпохи»⁵⁸. В самом деле, картины жизни довоенной и военной Европы (Франции, Германии, Италии), послереволюционной России, Амьена и Сенегала, Парижа и Штутгарта, Конотопа и Кремля, связанные странствиями скептика, авантюриста и пророка Хулио Хуренито и семи его учеников, складываются в сатирическую панораму жизни современного человечества. Исследованию подвергаются религия, искусство, идеология, любовь. Предлагается беспощадный анализ того пути, каким мир идет к новому рабству, к тотальной Организации, к господству Машины даже

⁵⁶ Ленин о культуре и искусстве. М.: 1956. С. 507.

⁵⁷ Бухарин Н. Предисловие // Эренбург И. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М.: ГИЗ, 1923. С. 3.

⁵⁸ Шагинян М. Литературный дневник. Статьи 1921-1923 гг. М.; Пб.: Круг, 1923. С.143–150.

в тех сферах жизни, где им, как могло казаться, нет места (очевидна связь между романом Замятина и Эренбурга). «Вы сделали жизнь искусством, трудной наукой, сложной машиной, великолепной организацией, – заявляет Хуренито. – Не удивляйтесь же и в любви встретиться с тем же феноменом: искусство сменяет наивную непосредственность, разнообразные механизированные ласки – жалкие кустарные поцелуи. Вы приехали на семнадцать минут к вашей возлюбленной, вы смотрите на секундную стрелку, чтобы не опоздать. У подъезда вас ждет автомобиль. Не ждите, что вас встретит Суламифь. Нет, вы найдете перед собой прекрасную, усовершенствованную, согласно последнему слову техники, машину, которая даст вам в течение семнадцати минут, по вашему выбору, любые из 13806 доселе открытых развлечений, не уступая вашему радиоприемнику, великолепному «форду» и электрической ванне».

В книге Эренбурга не только создана пародия на действительность в критическом ее состоянии, но и воссоздан образ порожденного этим состоянием сознания, которое отравлено идеей о самоисчерпании, самоизживании культуры, о «крушении гуманизма». Условно говоря, это сознание отрицательного типа, выражающее неудовлетворенность самими основами бытия, готовность к кардинальному пересозданию мира.

Воплощением этого сознания становится мироотношение Хуренито, чье сердце опустошила «величайшая нелюбовь». Эта «нелюбовь» – универсальное отрицание мира – порождает своеобразную форму революционного активизма. «Но что мне любить, если не динамит?» – вопрошает Хуренито и требует от своего ученика: «Оскорбляй святыни, преступай заповеди, смейся, громче смейся, когда нельзя смеяться, смехом, мукой, огнем расчищай место для него, грядущего, чтобы было для пустого – пустое». Провокационно-дьявольский характер подобной позиции подчеркнут ироническим портретом Учителя, у которого «выше висков под кудрями ясно выступали крутые рожки, а плащ тщетно старался прикрыть острый, воинственно приподнятый хвост». И не суть важно, что воображаемые

«рожки» оказываются жесткими завитками волос, а хвост – длинной голландской трубкой. Герой-повествователь, нарочито наделенный именем автора, в сущности вступает в союз с Дьяволом, ибо колеблет основы бытия. Как и создатель романа, он ни во что не верит, ничего не исповедует, ничего не проповедует, кроме разрушительной иронии. Его духовный мир, как и духовный мир Хуренито, выступает как воплощение сознания, основанного на отрицании мировой данности, сознания, вступившего в союз со злом, пытающегося сделать Дьявола служителем Блага. Отрицание мировой данности, воплощенное в Хуренито и его ученике, заставляет вспомнить и замятинскую J-330, предлагавшую столкнуть миры во имя преодоления энтропии, и булгаковского Воланда, которому еще предстоит появиться на страницах «Мастера и Маргариты».

Из множества последующих романов Эренбурга («Я плодовит, как крольчиха», - говорил он о себе) выделяются «Жизнь и гибель Николая Курбова» (1923), «Рвач» (1925), «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца» (1928). В литературу о пятилетках Эренбург «включился» романами «День второй» (1934) и «Не переводя дыхания» (1935). В 1920–1930-х годах Эренбург то уезжал в Париж, то возвращался на родину. Судьба на удивление была добра к нему: его не затронули репрессии, обрушившиеся на тех, кто вернулся из Испании, он смог уехать из СССР в 1938 году, и его миновала судьба его гимназического товарища Николая Бухарина, осужденного как лидера «правотроцкистского антисоветского блока».

В 1930–1950-х годах И.Эренбург пытается вписаться в русло официальной литературы. Лучший из созданных им в это время романов – роман «**День второй**» (1934).

«День второй» мог быть прочитан как произведение об опустошенной душе интеллигента, скептика и нигилиста и о духовном здоровье комсомольцев Кузнецка. Но в кругу однотипных произведений производственного жанра «День второй» отличается отступлением автора от принципа однозначности текста: монтаж разноплановых фрагментов и введение разных точек зрения допускает взаимоисключающую их компоновку и, следовательно, трактовку. Поэтому из

включенных в роман реалий и внутренних голосов можно сложить и другую мозаику: увидеть, что в произведении выдвигается и достигает трагического пафоса проблема одиночества человека высокой культуры, оказавшегося вынужденным существовать в среде людей, принадлежащих к другой культурно-исторической эпохе, которые только приобщаются к грамоте, приобретают известный «культурный минимум». Эренбург усиливает драматизм ситуации, приводя Володю Сафонова, чувствующего себя изгоем, к самоубийству. Нигде, как в этом романе Эренбурга, не осмыслена трагическая ситуация развития культуры, обрекающая людей культуры на то, чтобы ценой своей гибели открыть варварам путь к культуре.

Эренбург вернулся в Москву снова в 1940 году, когда у порога стояла война, написал роман «Падение Парижа» (1940) – типичный опус в жанре политического романа. В последующие военные годы Эренбург практически ежедневно писал памфлеты, фельетоны, хлесткие, доходчивые, приносившие ему широкую популярность на фронте и в тылу. Не случайно он одним из первых значился в так называемом черном списке гестапо, лаконично озаглавленном «Найти и повесить». В этом списке фигурировали Константин Симонов, художники Кукрыниксы, диктор Юрий Левитан. В послевоенные годы Эренбурга не коснулась расправа с «безродными космополитами»: он остался в стороне, когда уничтожали «Антифашистский еврейский комитет», членом которого он был.

У Эренбурга был «имидж» писателя свободомыслящего, не зависимого в своих мнениях и взглядах от официальной партийной идеологии. В глазах западной интеллигенции он выгодно отличался этим от других советских писателей, что, вероятно, вполне устраивало Сталина, поскольку создавало миф о «плюрализме» в Советском Союзе и опровергало укрепившееся на Западе убеждение, что в СССР преследуется малейшее инакомыслие.

Годы, последовавшие за смертью Сталина, обязаны своим наименованием книге Эренбурга «Оттепель» (1954-1956). Одним из знаковых для оттепели произведений стала

его мемуарная книга *«Люди. Годы. Жизнь»* (1961-1966, полн. изд. – 1990).

Михаил Михайлович Пришвин (1873-1954) свободно публиковал свои произведения и числился уважаемым советским писателем. Между тем он всю жизнь вел дневник, о существовании которого не знали даже самые близкие ему люди. Из дневников следует, что он воспринимал «наш коммунизм» как «человекоотрицающую цивилизацию», как «войну большевиков с мужиками» и «разрушение интимнейших ценностей человеческой жизни» – детства, брачных отношений, материнства и т.д. В этих обстоятельствах обращение к искусству как единственному способу сохранить себя как личность Пришвин считал проблематичным. Это заставило Пришвина, как убедительно показывает исследователь творчества писателя Н.Дворцова, одеть маску советского человека и использовать текст-маску, представляющую советскую точку зрения, с тем, чтобы включить свои произведения в советское идеологическое пространство, которому они по своей художественной идее противостоят⁵⁹. Успеху Пришвина способствовала его склонность к жанру очерка, весьма популярного в 1930-е годы, и его готовность работать над производственной темой, а также нейтральность его пристрастий (охота, природа) и двухслойность создаваемых им текстов, рассчитанных не только на искусственного, «своего» читателя, но и на читателя-профана. Немаловажным обстоятельством было также и то, что убеждение Пришвина в том, что со Злом можно бороться только оружием Добра, определяло утверждающий пафос его творчества, что отвечало требованиям культурно-исторической ситуации.

Тяготение к реалистическому типу обобщения, видимая понятность произведений широкому читателю, тематические и жанровые «схождения» с официальной литературой обеспечивали Л.Леонову, К.Федину, М.Пришвину, А.Толстому, М.Шолохову не только право на существование в годы тоталитарного режима, но и положение классиков

⁵⁹ См.: Дворцова Н.П. М.М.Пришвин // Очерки истории русской литературы XX века. Вып. I. М.: 1995. С.91-109.

литературы социалистического реализма, что требовало от них подчас готовности идти на прямые уступки режиму. В рамках официально заданной эстетической парадигмы эти писатели, преодолевая ограничивающие их каноны, создали такие замечательные произведения, как «Соть» и «Русский лес», «Петр Первый», «Хождение по мукам», «Тихий Дон», «Календарь природы».

Литературное развитие 1920–1950-х годов не было равномерным. 1920-е годы даже в условиях господства директивной критики и цензурных запретов были временем расцвета «неклассической» прозы, временем, когда были созданы произведения Евг. Замятина, А. Платонова, Ю. Олеши, М. Зощенко, С. Клычкова, когда в пору расцвета вступало творчество М. Булгакова, когда появились лучшие романы Л. Леонова («Вор») и К. Федина («Города и годы»), когда были написаны «Чевенгур» и «Котлован». 1930–1950-е годы – время вытеснения наследников символизма и авангарда из литературы, период торжества социально ангажированной литературы, когда тоталитарная власть позволила себе в диалоге с художником прибегать не только к «напостовской дубинке», но и к смертной казни. Однако и в эти годы возникли такие шедевры русской литературы XX века, как «Записки покойника» («Театральный роман») и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Ужгинский Кремль» и «Похождения факира» Вс. Иванова, повести о Ходже Насреддине Л. Соловьева, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Петр Первый» А. Толстого, произведения Л. Добычина и С. Кржижановского, «Москва» и «Ювенильное море» А. Платонова. В «сороковые, роковые» Б. Пастернак начал работать над «Доктором Живаго», Анна Ахматова, создавшая «Реквием», завершала «Поэму без героя», в литературе продолжали работать М. Пришвин, А. Платонов, обретал второе дыхание Л. Леонов.

То лучшее, что было создано участниками «эстетического сопротивления», обрело вторую жизнь в годы, последовавшие за смертью И. В. Сталина, – в эпоху освобождения от тоталитаризма, когда умершие, погибшие,

признанные и не признанные своей эпохой писатели обрели вторую жизнь и передали эстафету творчества писателям 1960-х годов.

В заключение приведем суждение автора книги «Введение в историю русской культуры»: «Подспудная противоречивость и многозначность культурных процессов даже в условиях террора и политической диктатуры была практически неустранимой – ни методами «культурной селекции», ни идеологическими предписаниями и запретами, ни целенаправленным воспитанием деятелей культуры в духе преданности политической системе; она была непреодолимой даже чрезвычайными мерами репрессивно-карательных органов, даже показательными акциями устрашения, даже физическим уничтожением деятелей культуры. Это означало, что культура, претерпевая в своем историческом развитии самые драматические коллизии и трагические испытания, не может в принципе быть без остатка поглощена политической системой или подчинена ей, даже самой негибкой, жесткой и кровавой; что изначальная многомерность и многозначность культурных феноменов служит надежной защитой от насильственной унификации культуры политическими и репрессивными средствами; что культурный плюрализм никогда и ни при каких условиях не может быть сведен к непротиворечивому монистическому целому, – он лишь меняет свои формы, адаптируясь к самым сложным социально-политическим, экономическим и военным условиям человеческого бытия»⁶⁰.

⁶⁰ Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 547.

Содержание

Введение. Судьбы эпических жанров в контексте литературного развития 1920 – 1950-х годов.	3
Конец 1910 – начало 1920-х годов	3
Первая половина 1920-х годов	7
Середина 1920 – начало 1930-х годов	24
Начало 1930 – конец 1930-х годов	38
1940-е – середина 1950-х годов	41
Глава первая. «Неклассическая» проза: наследование и развитие и традиций символизма и авангарда	48
<i>I. Универсальный тип обобщения. Пути художественной универсализации и ее жанровое выражение.</i>	<i>55</i>
§1. Неомифологизм как средство универсализации.	59
§ 2. Орнаментализм и мотивная организация повествования	86
§ 3. Фантастика как способ художественной универсализации	101
§ 4. Авангард в контексте художественных исканий эпохи: идеи художественной деформации действительности	129
§ 5. «Странная» сатира	171
<i>II. «Внутреннее пространство» как предмет изображения и как структурная основа повествования: новый тип субъектно-объектных отношений, формирование на его основе системы жанров:</i>	<i>181</i>

§ 1. Идеологический роман	183
§ 2. Субъективный эпос	186
§ 3. Лирическая эпопея	194
§ 4. Проза о художнике и судьбах искусства	158
§ 5. Автобиографическая проза	170
§ 6. Мемуарная проза	176
<i>III. Художественный синтез</i>	189
Глава вторая Литература социалистического выбора: мифотворчество советской эпохи	285
Глава третья. Классики советской литературы: формы эстетического «выживания»	336
§ 1. Реализм и его судьбы в новом социокультурном контексте	338
§ 2. Судьбы писателей, тяготевших к «неклассической» парадигме	412