

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Н. А. Непомнящих

**МОТИВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ Л. М. ЛЕОНОВА**

Ответственные редакторы
чл.-корр. РАН Е. К. Ромодановская
д-р филол. наук Л. П. Якимова

НОВОСИБИРСК

2011

УДК 821.161.1
ББК 82.3 (2Рос=Рус)6
Н 535

Издание подготовлено в рамках интеграционного проекта
ИФЛ СО РАН и ИИА УрО РАН
«Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе
контекстуальных и интертекстуальных связей
(общенациональный и региональный аспекты)»

Рецензенты

д-р филол. наук Э.А. Бальбуров, канд. филол. н. Е.С. Кузнецова
Утверждено к печати Институтом филологии СО РАН

Н 535 *Непомнящих Н. А.* Мотивы русской литературы
в творчестве Л. М. Леонова: моногр. – Новосибирск, 2011. 177 с.

ISBN 978-5-94356-972-2

В монографии рассмотрены повторяющиеся сюжеты и мотивы русской литературы в творчестве Л. М. Леонова, включая последний роман «Пирамида» (1994). Часть их связана с мифологией, фольклором, агиографией: мотивы родника, грозы, поваленного дерева, встречи с лесным отшельником, выбора между добром и злом, обретения веры. Проанализированы мотивы строительства «идеального здания», железной дороги, заболевания напрасной мечтой, революции-пожара, России-факела, погорельщины; выявлены их источники, находящиеся как в произведениях Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, М. Горького, Е. И. Замятина, так и в социокультурном мифе 1920-х годов. Исследованы связи произведений Л. М. Леонова с текстами названных авторов.

Книга рассчитана на специалистов, студентов-филологов, учителей-словесников, а также всех, кто интересуется творчеством Лескова, Замятина, Горького, Леонова и в целом историей русской литературы.

ISBN 978-5-94356-972-2

© Институт филологии СО РАН, 2011

© Непомнящих Н.А., 2011

Содержание

Введение	3
Глава первая. Лесков и Леонов	16
Н. С. Лесков в творческом сознании Л. М. Леонова	
Роль образов народной культуры у Н. С. Лескова и Л. М. Леонова ...	27
<i>Родник</i>	33
<i>Гроза</i>	39
<i>Поваленное дерево и разрушенный храм</i>	44
Встреча с лесным отшельником:	54
<i>«Русский лес» Л. М. Леонова и повесть «Пугало» Н. С. Лескова...</i>	
<i>Сюжетная ситуация встречи с лесным отшельником и</i>	
<i>житийная топика</i>	62
Житийные мотивы в произведениях Н. С. Лескова, Е. И. Замятина	
и Л. М. Леонова	70
Глава вторая. Замятин и Леонов	76
Реминисценции судьбы и творчества Е. И. Замятина в повести	
«Evgenia Ivanovna»	
Близость художественных исканий Е. И. Замятина и Л. М. Леонова	85
Мотив строительства «идеального здания»: храм, башня, пирамида	92
Образы романа «Мы» Е. И. Замятина в «Пирамиде» Л. М. Леонова	100
Глава третья. Горький и Леонов	119
Горьковский миф в творческом сознании Л. М. Леонова:	
заболевание напрасной мечтой	
Мотив железной дороги в романе «Дорога на Океан»	134
От факела Прометея к самосожжению: огненная символика	148
у Л. М. Леонова	
Мотив погорельщины в «Пирамиде» Л. М. Леонова и мотив	159
очищения огнем в литературе начала 1920-х годов	
Заключение	170
Именной указатель	174

Введение

Сложилась исследовательская традиция, в рамках которой творчество Леонида Леонова анализируется в пространстве вечных для русской литературы и ментальности вопросов, тем, идей, образов. Отдельные из них уже становились предметом изучения: существует обширная научная литература о связях творчества Леонова с идеями и образами Ф. М. Достоевского¹. В сборниках материалов научных конференций последних лет большое количество работ посвящается исследованию связей произведений Леонова с творческими исканиями и произведениями русских писателей XX века: А. Блока, М. Волошина, А. Ахматовой, С. Есенина, М. Шолохова, Б. Пастернака, М. Пришвина². В статье польского ученого Ф. Листвана начато осмысление пушкинских реминисценций в «Пирамиде»³, остается актуальной тема «Леонов и М. Горький».

Леонову всегда была присуща установка на включенность проблематики художественного произведения в «вертикальный» срез истории, в контекст всего историко-культурного поля, накопленного человечеством за века существования. Для Леонова эта «включенность» является одним из способов приблизить возможность ответов на важнейшие бытийные вопросы: что есть человек? Зачем он? Как устроены и соотносятся человек как микрокосм и макрокосм-мироздание? Возможно, именно стремлением решить «сверхзадачу», разгадав извечные онтологические «загадки», миновать «забавы» и «западни» на пути познания, обусловлено огромное «многоголосие» в текстах разных произведений Леонова.

Новый импульс к изучению произведений писателя дает сегодняшняя ситуация в науке, когда востребованными становятся различные методологии, без которых невозможно говорить об открытии ранее не

¹ Укажем раздел «Леонов и Достоевский» в библиографическом справочнике: Ковалев В. А. Леонид Леонов: Семинарий. М., 1982. С. 123–125.

² Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб, 2000. Леонид Леонов и художественная картина мира в XX веке. СПб, 2002.

³ Листван Ф. К вопросу о диалогичности романа Леонида Леонова «Пирамида» (Пушкинские мотивы) // Пушкинский текст. Научно-методический семинар «Textus». СПб.; Ставрополь, 1999. Вып. 5. С. 54–57.

исследовавшихся граней, аспектов леоновского творчества. Смена исследовательских ракурсов, угла зрения позволяет увидеть подтекстовые глубины его произведений, установить новые историко-литературные связи, вписывать творчество Леонова в сложный контекст русской и мировой литературы XX века. Все нарастающая временная дистанция способствует переосмыслению многих произведений. Желание заново взглянуть в истоки леоновского творчества сейчас обусловлено не только сменой методологических подходов, но и публикациями ранее неизвестных леоновских текстов. Так, благодаря Н. Л. Леоновой впервые увидел свет один из ранних рассказов: «Деяния беса Азлазивона»¹, а также фрагменты из записных книжек 1950-60-х годов. Вышли в свет несколько книг воспоминаний, в которых творческая жизнь писателя предстает во всей ее сложности, с обозначением непростых периодов². Отдельное место занимают в различных изданиях материалы интервью и бесед с Л. Леоновым³. Особенно ценны для исследователя высказывания писателя как о концепции художественного творчества в целом, так и о собственных произведениях, их генезисе, любимых образах. Живая мысль Леонова, обычно скупого на слова о собственных творениях, здесь предстает во множестве вариантов. Оказывается, многое писатель поверял разным собеседникам, причем в почти буквально совпадающих формулировках, что дает основание задуматься о значимости настойчиво повторяемых размышлений. К числу таких часто повторяемых относятся образы «координат эпохи», «леса, отраженного в воде», «логарифмирования», «синтеза», «золотого иероглифа бытия», «корня из минус единицы», иллюстрация мыслей примерами картин Брейгеля и др. Собранный и опубликованный богатый материал записей бесед, интервью, воспоминаний обязывает подходить к произведениям писателя с учетом данных им самим ориентиров. Настойчиво повторяемые раз-

¹ *Леонов Л. М.* Деяния Азлазивона // Наше наследие. 2001. № 58. Републикация: Неизвестный Леонов / Публ. подгот. Н. Л. Леонова // Север. Петрозаводск, 2002. № 9/10. С. 60–85.

² *Оклянский Ю. М.* Шумное захолустье: В 2-х кн. М., 1997. Кн. 2. С. 147–293; Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках и интервью. М., 1999; Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001.

³ *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968–1988 годов. М., 2002; «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...». (Из бесед Л. М. Леонова с Н. А. Грозновой) / Публикация Т. М. Вахитовой // Роман Леонида Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб, 2004; «Логарифмирование прозы» (Л. Леонов): беседа с писателем // *Хрулев В. И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005. С. 454–469.

ным собеседникам авторефлексии Леонова показывают, насколько принципиально важным для него были поиски «особенного» творческого метода, в основе которого лежит стремление к предельно обобщающей образности, максимальной «интенсивности слова».

Тексты Л. М. Леонова всегда содержательно насыщены, их пронизывают разнообразные связи с русской литературой. Многие любимые им образы и мотивы, сюжетные ситуации часто в ней встречаются: от древнерусской агиографии вплоть до произведений современных писателей – их по праву можно назвать сквозными для русской литературы в целом. Таковыми являются мотивы и сюжетные ситуации, связанные с природными явлениями: поваленное грозой или человеком дерево, омовение из родника, подобное крещению; гроза и мотивы, связанные с огненной стихией. А также мотивы, связанные с революцией и социальными преобразованиями: мотив заблуждения напрасной мечтой, мотив строительства железной дороги, храма, памятника, башни и пирамиды.

Кроме того, Леонов зачастую использует памятные для любого русского читателя краткие цитаты из классиков или включает в тексты их имена или имена литературных героев как определенные знаки. Попытка понять, зачем они появляются в леоновских произведениях, чему там служат, в итоге привела к появлению этой книги. В ней впервые прослеживаются связи с образами, мотивами и сюжетными ситуациями Н. С. Лескова; исследуются истоки леоновских эстетических принципов, во многом и отнюдь не случайно совпавшими с идеями Е. И. Замятина; показывается, каким оказывается преломление горьковских идей и фигуры М. Горького в творчестве Леонова. Порою исследование выходит за круг названных имен, потому что многие мотивы являются сквозными для русской литературы в целом. Так, например, источник сюжетной ситуации встречи с лесным отшельником в произведениях Лескова, и Леонова – в житийных текстах. Мотивы поваленного дерева и железной дороги, появляясь в лирике первой трети XIX века, к XX веку осваиваются прозой. Мотив очищения огнем, словно бурный всплеск, актуализируется в 1900–1920-х годах у авторов самых разных литературных течений и эстетических взглядов. Оставить «за бортом» эти явления невозможно, – сошлемся здесь на авторитет А. Н. Веселовского, одна из идей которого состоит в том, что «новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях»¹.

¹ *Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 493.*

Общий смысл возникающих в текстах Леонова «перекличек», «схождений», «пересечений» заключен в принципиально важном и, по мнению писателя, совершенно необходимом свойстве прозы XX века – необычайной ёмкости и «синтетичности». Так метафорически Леонов обозначал то качество своих произведений, которое характеризуется исследовательской мыслью XX века как неомифологизм. Стратегию Леонова, особенно в последнем романе «Пирамида», можно назвать «установкой на полигенетическую цитацию», то есть когда «эффект полигенетичности создается за счет отбора образов, восходящих *одновременно* ко многим источникам»¹. Столь сложный ассоциативный характер цитирования принципиально важен для Леонова, поскольку «такого рода цитата не только отсылает к традиции, но и сама *активно формирует* концепцию культурных связей»².

Пришедшее благодаря изучению последнего романа писателя «Пирамиды» понимание этого факта служит импульсом к новому прочтению его творчества. Последовательный анализ леоновских произведений в контексте традиций русской литературы позволяет выявить до того не звучавшую столь отчетливо перекличку с проблематикой, тематикой, поэтикой Н. С. Лескова, Н. А. Некрасова, М. А. Горького, Е. И. Замятина и других русских писателей. Постепенно обозначились как общие для всего леоновского творчества мотивы, сюжетные ситуации и повторяющиеся в различных вариациях образы, так и ключевые для понимания его эстетики художественные принципы: равнозначность философского и событийного планов, стремление к богатой полисемантической образности, аллюзивности, особой «синтетичности» прозы, включающей различные формы интертекстуальности.

Выявление и осмысление многочисленных литературных связей – необходимый этап комментирования и анализа творческого наследия писателя, особенно когда речь заходит о его последнем романе «Пирамида». В этом романе Леонов словно подводит итог многовековой российской истории, отвечая на вопрос, как и почему мечта о социальной справедливости обернулась столь страшными последствиями революции. Здесь оказываются включенными в процесс размышления те мотивы и те образы, в которых заветная мечта обозначалась до Леонова в русской литературе. Литературная традиция для него словно грунт на холсте, иногда она выступает в роли фона, на котором пишутся его собственные сюжеты. Но на поверку оказывается, что эти авторские сюже-

¹ Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. Блок и русский символизм. СПб., 1999. С. 377. Курсив здесь и далее наш. – Н.Н.

² Там же. С. 378.

ты, которые должны «перекрыть» фон, им проверяются и в нем, повторяясь, отражаются. Этот «фон» – обязательно узнаваемые знаки культуры: мифологические, библейские, литературные. Они словно «просвечивают» через ткань повествования, вплетаясь в нее именами, цитатами, парафразами, символами, мотивами. Зрелый Леонов будет говорить о «второй композиции» своих произведений, о синтетичности и интегральности, свойственной его прозе, подразумевающей высокую плотность знаков культуры в строке, будет часто приводить в пример сложные композиции Брейгеля.

Символы, мотивы, интертекстуальные знаки (цитаты, реминисценции, аллюзии, парафразы), не являясь идентичными явлениями, в творчестве Леонова функционально «уравниваются». С этим связано исследовательское неразличение категорий мотива / символа и др. в отношении устойчивых и повторяющихся элементов текстов Леонова. Его они привлекают, с одной стороны, в совпадающей сущности интертекстуального повтора, «пронизывающего толщу эпох» и связывающих эти эпохи в единое тело «всечеловеческой» культуры, с другой – в качестве свернутых семантических программ, сжато передающих большое количество информации. Обобщая многочисленные леоновские высказывания о литературе, искусстве, их роли в жизни человека и способах воздействия, можно с уверенностью говорить, что писатель выработал свой художественный метод, опираясь на эстетические достижения своих предшественников и современников.

Исследователи творчества Л. М. Леонова и мемуаристы зафиксировали множество высказываний писателя, образно представляющих его собственное видение особенностей прозы XX века, а также его требования к литературе в целом: «В последние годы (конец 1970-х) Леонов не раз обращал внимание современной литературы на то, что она должна повышать свою мыслительную ёмкость путем создания “художественных образов-символов, из которых составляются в искусстве математические уравнения на высшем уровне”¹. Обычно леоновские формулировки касаются поиска «особых образов-логарифмов», освоения «художественного логарифмирования», «письма эссенциями», наращивания «интенсивности слова», «повышения мыслительной и образной емкости слова /образа /прозы». Он постоянно находится в поиске «всеохватного, золотого иероглифа бытия», «зерна вещей и мироздания». Авторефлексия Леонова, а также его литературно-критические статьи показывают, что поиск таких формул, попытки их создания писатель мыслил одной

¹ Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982. С. 172.

из приоритетных задач художественного творчества в целом: «Либо искусство будет логарифмировать действительность, либо бесконечно множить количество томов произведений»¹. По сути, Леонов метафорично, образно говорит об совершенно особом творческом методе: «Речь идет об очень большом повышении ёмкости повествования: жест и все готово. Высыпьте спички – вон сколько их. Но их плотно уложить – всего один коробок. Вот так и слова ныне требуется укладывать, без единой пустоты»². Особенностей своего художественного метода Леонов не скрывал, – напротив, постоянно говорил об этом самым разным собеседникам, озвучивал в литературно-критических статьях.

Суть метода состоит в «повышении образной ёмкости», в «нелегком овладении всем, что наработало человечество в области культуры за тысячелетия...»³, в утверждении «места нового человека в галерее мировых персонажей»⁴, – высказывания Леонова на заданную тему можно продолжать и множить. Поставленная писателем задача достигается средствами, которые описывает современная теория интертекстуальности; среди них немалое место отведено не только «вечным» образам человеческой культуры, но и приему использования литературных образов, созвучных собственным, в форме реминисценций, аллюзий, цитат, – иначе говоря, по-разному оформленному «чужому слову». В «допирамидном» творчестве эти средства нагружались еще одной дополнительной функцией – быть «проводником» к «спрятанной координате», подтексту. В «Пирамиде» же они выполняют свое прямое предназначение – «синтезируют», вбирают в себя «всечеловеческий опыт культуры», предельно обобщая повествование о судьбах человечества во временном отрезке от Еноха до современной Леонову временной точки – концу века двадцатого.

Леонов на протяжении всего творческого пути стремился к созданию обобщенных символических образов, предельно «концентрированных» содержательно. Подобная авторская установка предполагала активное использование в структуре художественного текста не только укорененных в человеческом сознании древних мифологических образов, но и образов нового времени – «плодов» человеческой культуры в ее многообразных проявлениях, в том числе и литературы: «Положим, ест человек яблоко, и я об этом написал. Что поглощал герой? Яблоко с древа познания? А может яблоко раздора? Может, имеющее отношение

¹ Цит. по: *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. С. 72.

² Там же. С. 122.

³ *Леонов Л. М.* Талант и труд // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 10. С. 358.

⁴ *Леонов Л. М.* Призыв к мужеству // Там же. С. 29.

к Ньютону или «антоновских яблок» Бунина? Ан нет! У моего героя яблоко было сладкое и румяное и вовсе уж другой консистенции... Едва затрагивается какое-либо явление, как в связях с ним начинает действовать огромная сумма причин»¹.

Художественно «синтезируя» опыт прошлых эпох и традиций, Леонов часто привлекает мотивы и образы классических, хорошо известных русскому читателю, произведений. Они проявляются в тексте «как концентраты духовной атмосферы породившей их эпохи»², как интертекстуальные знаки, имеющие полигенетическое происхождение и полисемантические значения. При этом активно работающее «чужое слово» у Леонова всегда предельно сжато – писатель почти нигде не позволяет себе пространное «прямое» цитирование. Цитата или отсылка к тому или иному источнику всегда предельно кратка, свернута буквально в два-три слова. «Безмолвие народное», «бесполезная для общества старуха», «засургучить ангела», – лишь несколько показательных примеров леоновских цитатных «формул» из Пушкина, Достоевского, Лескова. Таков один из способов «повышения емкости в современной прозе»³, который не только предлагает, но и успешно реализует в своем творчестве Леонид Леонов.

Особенно остро стоит вопрос о герменевтике произведений писателя, а также о неоднородности леоновской поэтики в связи с осмыслением его последнего романа, «Пирамиды». Если «синтетический метод» не учитывается как целеполагаемая писательская установка, то велик риск одностороннего, подчас даже слишком узкого подхода к леоновскому тексту, при котором анализируется только одна из точек зрения, представленных в произведении, берется лишь один аспект леоновских размышлений, «выдергиваются» разрозненные фразы и образы, обретающие полноту и окончательный смысл именно в «синтетическом», «соборном» (в терминологии А. Г. Лысова) «все-единстве» романа. Этим свойством леоновской прозы можно объяснить великий соблазн ассоциаций и сопоставлений с отдельными произведениями или даже определенными мыслительными концепциями, которые для самого писателя вряд ли имели «ортодоксальную» ценность и служили скорее, по образному выражению автора, «эквивалентом делам и людям своего

¹ Цит. по: *Лысов А. Г.* Апокриф XX века. Миф о «размолвке начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // *Русская литература*. 1989. № 4. С. 64.

² *Кайгородова В. Е.* Цитаты и реминисценции в произведениях Леонида Леонова (к проблеме творческой индивидуальности писателя) // *Проблемы творческого метода*. Тюмень, 1979. С. 39.

³ Цит. по: *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. С. 122.

времени»¹, по которым потомки оценивают эпоху. Понимание «синтетичности» прозы Леонова должно было бы исключить любую попытку оценочной или аналитической одномерности, если только исследователь хочет быть адекватным сотворенному Леоновым художественному миру.

Другая крайность, по преимуществу, свойственная взглядам на творчество Леонова в первой половине XX века, заключалась в полном непонимании целей и задач, исходя из которых, писатель привлекал столь обширный культурный материал. Для него найденные в русской и мировой культуре ассоциации и параллели являлись важным художественным средством, которое используется «как орудие дополнительного углубления и самого ёмкого измерения героя»². А у критики в целом «нагруженность» текста ассоциациями, стилистическими и семантическими аллюзиями, реминисценциями вызывала упреки в подражательности, излишней литературности или, по иносказательному выражению В. Б. Шкловского, уподоблялась «скитаньям по чужим квартирам»³. Сходную с оценкою ранней критики, в частности в чем-то пересекающуюся с мнениями В. Шкловского и Д. Горбова, была позиция А. М. Горького, писавшего о ранних повестях Леонова: «“Ковякин” – это все еще “Уездное” и “Городок Окуров”, “Конец (мелкого человека)” – очень Достоевский»⁴. Однако уже после выхода «Барсуков» Горький видит в Л. Леонове «большого русского писателя», самобытного, пришедшего в литературу «надолго» и сам обращается к молодому, незнакомому автору с личным письмом, поздравляя и радуясь успеху его новой книги⁵.

«Литературность» присутствует в поэтике Леонова как свойство, ощущаемое многими исследователями на уровне культурных, литературных знаков, цитатности, аллюзивности и т.п. Более того, плотная насыщенность текстов названными культурологическими реалиями расценивалась самим писателем как умение «мыслить блоками», «вписывать» современное в контекст национальной культуры и в целом мировой истории. Ощущения В. Б. Шкловского оказываются верны: действительно, в текстах Леонова «много литературы», нужно только уточ-

¹ Леонов Л. М. Призыв к мужеству // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 10. С. 29.

² Леонов Л. М. Речь о Чехове // Там же. С. 152.

³ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 261.

⁴ Горький – К. А. Федину // Переписка М. Горького: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 185.

⁵ Горький – Леонову. № 788 // Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 29. М., 1955. С. 425.

нить, что это творческая интенция самого автора, не учитывая которую, читатель, критик, исследователь, интерпретатор текстов Леонова рискует существенно сузить те горизонты ожидания, которые очерчивал в произведении сам автор.

Подступы к проблеме насыщенности леоновского текста культурно-историческими, литературными аллюзиями, реминисценциями, цитатами, знаками и кодами были обозначены еще советским литературоведением. Д. Горбов в 1929 году писал во вступительной статье к собранию сочинений Леонова: «Внутренний стиль Леонова – это плавная и гибко-извилистая река центральной полосы России, послушно отражающая в своем чистом и прозрачном, но и глубоком потоке все разнообразие прибрежной жизни и изменчивости неба над ней¹... Эта особенность творчества Леонова видна и в его чисто литературных истоках. Среди наших писателей нет равных Леонову по количеству откликов на предшествующее литературное развитие. Достоевский, Горький, Лесков уже были отмечены критикой как учителя Леонова. К ним следовало бы присоединить Ф. Сологуба, И. Бунина, А. Ремизова. *Это не подражательность, но отзывчивость и родство. В лучших своих вещах (“Записях Ковьякина”, “Барсуках”, “Воре”) Леонов дает органический сплав их литературных манер и превращает его в нечто самостоятельное: в свою собственную литературную манеру*»².

На эту черту поэтики Леонова помимо критики 1920-х годов, обратил внимание и М. Горький: «...Леонов работает очень сложным сплавом металлов. В его описаниях нередко звучит «лирика стихии» Тютчева, а в очерках фигур людей чувствуется резкая и острая точность прозы Лермонтова. Вообще Леонов – пчела, которая собирает свой мед с цветов, наиболее богатых медом»³.

Однако «отзывчивость» Леонова позже интерпретировалась уже иначе – как результат влияния, подражания, ученичества, т.е. в достаточно жестких, не без оттенка негативной оценочности категориях. В 1970-х годах, когда Е. Старикова по сути вернулась к позициям более ранней критики и отметила, что Леонов «был одинаково отзывчив на очень противоречивые тенденции старой русской литературы, он все их

¹ Заметим, что Л. Леонов очень любил пользоваться образом реки и отражающегося в нем леса при сравнении творческих методов Толстого и Достоевского.

² Цит. по: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 33.

³ *Горький М.* Предисловие к французскому изданию романа Леонова «Барсуки» // Литературное наследство. Горький и советские писатели: неизданная переписка. М., 1963. Т. 70. С. 245–262.

принимал как единое в своем пестром многообразии сокровище»¹, то поддержки у такого понимания кредо Леонова не нашлось. Напротив, подобные наблюдения вызывали негативную реакцию. Считалось, что раз в произведениях Леонова просматриваются многообразные литературные аллюзии и источники, то это качество его прозы умаляет ее самоценность, оригинальность, самостоятельность. Так, в монографии Н. А. Грозновой выше приведенные мнения исследователей названы «концепцией, соответственно которой Леонов начинал будто бы свой путь в состоянии эклектической неразборчивости по отношению к предшественникам»; «мыслью о полной зависимости раннего Леонова от окружавших его литературных влияний», и даже «унизительной несамостоятельностью»².

Постановка вопроса в методологическом ключе «влияний и заимствований» не могла явиться продуктивной, поскольку никак не соотносилась с авторскими интенциями, с сознательной установкой писателя на богатый подтекстом и интертекстом «синтетический» текст. В конце 1980-х годов А. Лысов заострил внимание на том, что в «книгах (Леонова – Н.Н.) чрезвычайно интенсивен художественный диалог с наследием мировой культуры», и это «не просто знак традиции и далеко не эмблема, а принципы культурной прототипизации», ориентировка на «мышление культурными блоками и символами»³. Исследователь говорит о значимости понятия «культура» для всего леоновского творчества, в котором культура предстает «как духовный сколок всех прошедших по земле существований»⁴. А последний роман «Пирамида», по мнению исследователя, «заставит нас не только отменить прежние жанровые ценники, а вообще пересмотреть представление о самой возможности одномерного, да и трехмерного обозначения жанра “Пирамиды”, как жанра литературного, а не общекультурного творчества»⁵.

Не менее плодотворным является подход к произведениям писателя с позиций «литературной ретроспективы» с интертекстуальным, мотивно-семиотическим ключом и «инструментарием», который успешно демонстрирует в своих многочисленных работах и монографии о твор-

¹ Цит. по: Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 33.

² Там же. С. 33–34.

³ Леонов Л. «Человеческое, только человеческое» / Беседу вел А. Лысов // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 16.

⁴ Лысов А. Последний автограф (о романе Л. Леонова «Пирамида») // Literatura. Научные труды. Rusistica vilnensis. Т. 41–43 (2). Вильнюс, 2001. С. 27–28.

⁵ Там же. С. 19.

честве Леонова Л. П. Якимова, доказывая, что «мотивность как органическое свойство художественного стиля Л. Леонова <...> в большей степени, чем другие стилевые аргументы позволяет судить о цельности и единстве духовного мира писателя, особой устойчивости его мировосприятия на протяжении всего творческого пути»¹. Осмысляя «все эти многочисленные культурно-исторические отсылки, аллюзии, ассоциативные сцепления, цитаты, как скрытые реминисценции, так и открытые параллели и сопоставления, равно как и трансформирование традиционных сюжетных мотивов в соответствии с современностью», Л. П. Якимова отмечает, что «эта исключительная акцентированность метаобразности, архетипа и пратекста, предельная актуализированность устойчивых художественных формул неотступно восходят у Леонова к мысли об основах и принципах жизнеустройства на земле, воспринимаются как сигнал непрерывности культурной преемственности, укрепления человеческих отношений по вертикали, связи любого конкретного и частного момента с общим и вечным временем»². То есть в современном леоноведении возникло принципиально иное, нежели ранее, понимание леоновской ориентированности на «весь обозримый бассейн человеческой истории»³.

Это понимание – понимание того, что данная ориентированность не есть свойство «чуткой и верной мембраны» (Д. Горбов), не подражательное ученичество, это сознание того, что Леонов – не только «хранитель и передатчик существовавших до Октября эстетических ценностей» (Е. Старикова), но самостоятельный художник, одновременно и «последний классик», и во многом опередивший других «модернист», а точнее «неореалист», – художник, продолжающий и множащий накопления великой русской литературы.

Поиски Леонова лежат в русле поисков других видных писателей XX века, и к поэтике Леонова применимо понятие «поэтика мифологизирования», предложенное Е. М. Мелетинским как общая характеристика романа XX века. Поэтика мифологизации, основанная на интерпретации современной культуры мифотворческими средствами, кроме древних мифов, активно использует старые литературные произведения в той же функции⁴. Плотная насыщенная культурологичность текстов

¹ Якимова Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 5.

² Там же. С. 61.

³ Лысов А. О «всемирной отзывчивости» Леонида Леонова: соборный образ культуры // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 75.

⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 361.

писателя есть имманентное, внутреннее свойство леоновского стиля, и – сознательная авторская установка для решения поставленных им художественных и философских задач, «могучих синтезов», каковым явилась последняя, итоговая книга писателя, «Пирамида» (1994). Истоки романа – во всем предшествующем творчестве, в писательской попытке обобщить идеи русской философии, образы русской классической литературы и дать свои ответы на извечные вопросы и предложить пути решения социальных проблем.

Используя известные образы и мотивы, Леонов создает свои варианты, не повторяющие прежние в точности. Для него важна и связь с традицией, узнаваемость мотива, сюжета, образа, и приращение новых, метафорических смыслов, в результате чего рождается новое качество названных элементов – их полисемантичность, именуемая самим писателем как «логарифмирование», «синтетичность» и т. п. Можно выявить целый корпус таких мотивов и образов, пронесенных Леоновым через все творчество: грозы, поваленного дерева, встречи с лесным старичком, катастрофы паровоза / парового котла, пожарища и погорельщины, каждый из которых имеет одновременно несколько значений.

Каждая авторская вариация определенного сюжета или мотива, являясь частью культурного наследия, в процессе своего бытования неизбежно оказывает влияние на последующие изменения тех же сюжетов и мотивов, не говоря уже об их прямых заимствованиях и реинтерпретациях. Автор ищет и раскрывает те смысловые потенции бытующих в культуре сюжетов, мотивов и символов, которые близки именно ему. «Развернутые», «цитируясь» и трансформируясь в новый вариант, они сохраняют в себе инвариантную сущность и указывают на принадлежность к избранной автором традиции.

Традицию всегда можно ощутить материально, определяя опорные точки в системе координат «образ – троп»; «архетип – символ»; «сюжет – мотив». Именно эти «материальные скрепы» транслируют общие литературные идеи и темы от произведения к произведению в диахронном, исторически преемственном движении, а также служат «маркерами» отличий индивидуального стиля. Именно эти «матрицы» можно назвать «генетическим кодом» литературы, так как, с одной стороны, они связаны с мифопоэтическими истоками искусства, фольклором, с другой – именно они дают литературе те «формулы», которыми она оперирует по сей день. Сравнивая литературные произведения, эти «материальные скрепы» можно выделить и проанализировать с точки зрения традиционности / оригинальности; преемственности / новаторства. При общности тематики и проблематики именно выявление и сопостав-

ление этих «материальных скреп» позволяет говорить о традиции и преемственности.

Механизм преемственности, «наследования» тех или иных мотивов и символов может быть разным, в том числе, бессознательным, что относится скорее к области психологии творчества. Или, напротив, культурное наследие активно и осознанно задействуется автором. В любом случае можно проследить принципы авторской избирательности, хотя во втором случае сделать это проще, потому что писатель целенаправленно использует лишь то, что полнее всего соответствует его собственным задачам. Знаки приверженности той или иной традиции всегда есть в тексте произведений, они «материальны» и поддаются дешифровке и анализу. Транслируемые синхронно и диахронно варианты «констант» сюжетов, мотивов, символов, тропов, сочетаясь в разные временные периоды в определенных комбинациях, дают возможность увидеть рисунок литературы определенной эпохи или периода, помогают выявить своеобразие различных эстетических направлений и понять, из чего в итоге складывается неповторимый орнамент национальной культуры.

Попытка хотя бы частично восстановить индивидуальный словарь образных и мотивных констант, пронесенных писателем через все творчество, а также стремление рассмотреть их в динамике, проследить их эволюцию и вписать в контекст русской литературы были предприняты в этой книге.

Глава первая

Лесков и Леонов

Н. С. Лесков в творческом сознании Л.М. Леонова

Высказывания Леонова о Н. С. Лескове скупы и немногочисленны, но за каждым из них стоит «свой», особый комплекс авторских размышлений. В статье «Венок Горькому» Леонов замечает: «...вряд ли из Николая Лескова даже при весьма сосредоточенном воспитательном массаже мог бы получиться хотя бы среднего качества Николай Чернышевский»¹. Фраза по-леоновски наполнена двойным смыслом: можно принять ее за комплимент Чернышевскому, а можно и задуматься, что похвала направлена как раз противоположной стороне. Но скорее всего, Лесков и Чернышевский являлись для самого Леонова двумя крайними, несводимыми полюсами, как в идейном, так и в художественном отношении. Диаметрально противоположные взгляды на развитие России, на роль искусства, совершенно разные эстетические принципы, художественные манеры Лескова и Чернышевского по-своему знаковы, и две данных фигуры становятся «показательной» иллюстрацией к тому месту доклада, где требовалось подчеркнуть, насколько Горький уважал самобытность и разность молодого поколения и не стремился всех «причесать под одну гребенку». Думается, и для самого Леонова мысль о пагубности унификации в искусстве имела принципиальное значение.

В статье «Отечество» Леонов с восхищением уподобляет писателя-натуралиста В. М. Пескова лесковскому очарованному страннику, носящему «вместо лесковской котомки записную книжку и фотоаппарат» (10, с. 537–538). Кроме случайно совпавшей созвучности двух фамилий, возникающей благодаря игре «великого и могучего» русского языка: Лесков – Песков, за возникшей параллелью скрыто и радостное отно-

¹ Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 10. С. 518. Далее ссылки даются на это издание с указанием тома и страниц.

шение Леонова к появившейся книге как свидетельству любви к родной Земле, Родине. Показательно, что в контексте темы любви к Отечеству – России, возникают ассоциации именно с лесковским персонажем.

Не мог Леонов обойти стороной языковое богатство лесковских книг. В программной статье «Талант и труд» (1956), обращаясь к молодым писателям, наряду с Гоголем и Салтыковым-Щедриным, он приводит в пример язык Лескова, «который копил слово к словцу и, ровно Кашей накопленным златом, любовался и пересыпал их в руках» (10, с. 370). Когда-то Горький, наставляя молодежь, настойчиво советовал читать Лескова, «особенно Лескова»: «Читайте, изучайте приемы писателей-стилистов, особенно богат словами Лесков»¹. Этот совет Горький повторит в письмах самым разным своим адресатам: В. В. Иванову², Н. А. Треневу³, А. Д. Аяховскому⁴, П. Х. Максиму⁵, К. О. Ставицкому⁶ и др. Неизвестно, говорил о лесковском стиле и языке Горький Леонову, но известно, что для Леонова Лесков был «любитель и почитатель этого пряного аромата русского слова, старинной речи»⁷. Особое внимание Леонова к лесковскому языку обусловлено высокими требованиями к собственному стилю, поисками слова, «очищенного от налипшей грязи», приобретающего «первоначальную чистоту и смысл» (10, с. 33). Недаром Ю. Н. Тынянов отметил, что ранние его рассказы «выделяются своей словесной чистотой», и назвал молодого Леонова «писателем с очень свежим языком»⁸.

В произведениях Леонова встречаются имена персонажей, совпадающие с именами лесковских героев: Иван Флягин («Очарованный странник» Лескова – «Белая ночь» Леонова); Грацианский («Соборяне» Лескова – «Русский лес» Леонова). Грацианский в «Соборянах» – это новый протопоп, присланный на место опального Туберозова после произнесения «крамольной» проповеди. Фамилия «Грацианский» – семинарская по происхождению, от латинского «грацио» – красота, бла-

¹ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 29. М., 1955. С. 291.

² Там же. С. 378.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же. С. 435.

⁵ Там же. С. 156.

⁶ Там же. С. 291.

⁷ Цит. по: Леонов Л. «Человеческое, только человеческое» / Беседу вел А. Лысов // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 22–23.

⁸ Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 161.

годать¹. Оба Грацианских – приятной внешности. У Лескова: «Это был благообразный человек неопределенного возраста. По его наружному виду ему с одинаковым удобством можно было дать двадцать шесть лет, как и сорок» (4, с. 295). У Леонова: «...Все это придавало ему образцово-показательную внешность стойкого борца за нечто в высшей степени благородное, что в свою очередь вызывало самые глубокие к нему симпатии» (9, с. 111). В противовес «благообразной» внешности «внутренние», душевные качества героев по фамилии Грацианский, что у Лескова, что у Леонова не столь благородны. Это люди всегда удобные вышестоящему начальству. У Лескова Грацианский персонаж второго плана. У Леонова – один из главных оппонентов Ивана Вихрова, живущий необоснованной критикой вихровских идей.

В «Пирамиде» Леонова есть сюжетная линия ангелоида Дымкова, прибывшего на землю. Ангел в романе является одним из действующих лиц – он возникает сперва в воображении ясновидящей Дуни Лоскутовой, затем проявляется при печати семейного фотоизображения, подобно тому, как проявилось изображение на Туринской плащанице, и, наконец, прибывает на Старо-федосеевский погост. По мере адаптации к земной жизни ангел, обладающий даром чудотворения, постепенно утрачивает его, происходят с ним и другие не очень приятные вещи: «По мере вживания в чуждую среду он (ангелоид Дымков – *Н.Н.*) все больше становился достигаемым для профессиональной зависти, назойливого любопытства и хамской фамильярности, помимо небрежных прикосновений всяческого начальства с его не просто служебным рвением *засургучить* ангела в свои инвентарные ведомости»². В тексте «Пирамиды» – свернутая цитата из «Запечатленного ангела» Н. С. Лескова. Речь идет об эпизоде, в котором у раскольников отнимают икону с изображением ангела. На почитаемое изображение к ужасу верующих чиновником накладывается сургучная печать.

В образе леоновского ангела присутствует как одна из составляющих символическая проекция лесковского «Запечатленного ангела»: запечатленность ангельской дымковской души в теле подобна ситуации с запечатлением иконы сургучом в произведении Лескова, недаром в вышеприведенной цитате в свернутом виде пересказаны коллизии лесковской повести.

В том, что писатель прекрасно знал и любил творчество Лескова, сомневаться не приходится. В недавно опубликованных записях выска-

¹ Федосюк Ю. А. Русские фамилии: Популярный этимологический словарь. М., 2002. С. 63.

² Леонов Л. М. Пирамида. М., 1994. Т. II. С. 362. Далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома римскими цифрами и страниц – арабскими.

званий Леонова, сделанных в разные годы Н. А. Грозновой, есть такие слова о Лескове: «Лесков – уютный. В нем посидишь, все уютно, все облюбовано. Все обдуманно. Все хорошо, каждое слово. Это была трогательная фигура»¹. Эмоциональная окраска леоновского восприятия Лескова не просто положительная – в свернутом виде дана краткая характеристика того, чем для него является «лесковский мир». В цитируемых словах словно слиты сразу несколько граней его восприятия Лескова: теплота отношения («уютно», «трогательная фигура»), «домашность», будто мысленно Леонов с ним «накоротке» («в нем посидишь»), а также восхищение мастера мастером («все облюбовано, все обдуманно, все хорошо, каждое слово»). Так можно сказать только о ком-то близком, быть может, даже родном человеке, внутренний мир которого тебе хорошо знаком и приятен, – иначе зачем приходиться к нему «посидеть», любясь тем, как здесь хорошо и уютно, обдуманно и с любовью сделано.

Интимно-дружеская интонация леоновского высказывания по отношению к Лескову в свете сопоставления поэтик двух писателей кажется вполне закономерной. Помимо того, что двух художников слова волновали проблемы утраты духовности и веры, каверзы исторического пути России, ее «бogoоставленности», у них очень много общего в художественно-эстетических принципах: беспощадная тщательность работы со словом, высокая требовательность к «отделке» собственных произведений, сходные стратегии отношения с читателем, которому необходимо увидеть за поверхностным сюжетом скрытые коды и ходы, почувствовать неоднозначность авторской морально-этической оценки, становящейся своеобразной «интригой»², разгадать подтекстно-оценочные имена³, осмыслить богатейший ассоциативный слой, подключающий авторский текст к «кладовой» национальных, культурно-исторических и мифологических образов, мотивов, сюжетов.

¹ «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...». (Из бесед Л. М. Леонова с Н. А. Грозновой) / Публикация Т. М. Вахитовой // Роман Леонида Леонова «Пирамида»: Проблема мирооправдания. СПб, 2004. С. 23.

² *Лихачев Д. С.* «Ложная» этическая оценка у Н. С. Лескова // *Лихачев Д. С.* Избранные работы: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 322–327.

³ *Горелов А. А.* Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988.

Отдельные наблюдения над особенностями леоновской ономастики есть в названных работах Л. П. Якимовой, А. Г. Лысова. Анализ семантики и принципов «называния» персонажей и различных «наименований» у Леонова могло бы стать темой самостоятельного исследования.

Произведения разных авторов отличаются по степени насыщенности подобными параллелями. На условной шкале измерения насыщенности текста различного рода интертекстуальными знаками, аллюзиями и Лесков, и Леонов занимали бы место, близкое к максимуму. Если в случае с Леоновым указанная черта поэтики уже довольно давно подмечена леоноведами¹, то в случае с Лесковым оказалось сложнее. Только в конце XX века исследователи обратили внимание на то, что плотность цитаций, названий, мифологических, библейских, евангельских, литературных имен, а также прямого включения «чужого текста» и скрытых отсылок в произведениях Лескова чрезвычайно велика. Исследование «чужого слова» и «вечных образов» в поэтике Лескова в работах Д. С. Лихачева², А. М. Панченко³, А. А. Горелова⁴, О. Е. Майоровой⁵, О. В. Евдокимовой⁶, И. Винницкого⁷, А. К. Жолковского⁸ показывает, что эти важные элементы поэтики могут стать ключом к совершенно новому пониманию многих произведений писателя.

¹ См.: *Кайгородова В. Е.* Цитаты и реминисценции в произведениях Леонида Леонова (к проблеме творческой индивидуальности писателя) // Проблемы творческого метода. Тюмень, 1979. С. 33–43. *Лысов А. Г.* О «всемирной отзывчивости» Леонида Леонова: соборный образ культуры // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. *Хрулев В. И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005. *Якимова Л. П.* Интертекстуальный фактор как индикатор цельности художественного мира Л. Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. Вып. 4. С. 3–17.

² См. *Лихачев Д. С.* «Ложная» этическая оценка у Н. С. Лескова // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 322–327. *Он же.* Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова // Там же. С. 327–337.

³ *Панченко А. М.* Лесковский Левша как национальная проблема // *Панченко А. М.* О русской истории и культуре. СПб, 2000. С. 396–403.

⁴ *Горелов А. А.* Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988.

⁵ *Майорова О. Е.* «Непонятное» у Лескова // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. *Она же.* Н. С. Лесков: структура этно-конфессионального пространства // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10.

⁶ *Евдокимова О. В.* Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. СПб, 2001.

⁷ *Винницкий И.* Русские духи. (Спиритуалистический сюжет романа Н. С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов) // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 184–211. *Он же.* О дяде Гордее и жиде Лейбе // Новое литературное обозрение. 2008. № 93. С. 129–154.

⁸ *Жолковский А. К.* Маленький метатекстуальный шедевр Н. С. Лескова // Новое литературное обозрение. 2008. № 93. С. 155–178.

Довольно долгое время, по справедливому замечанию О. Е. Майоровой, литературоведение относилось к писателю Лескову как «бытописателю и виртуозу словесной игры»¹. Однако, как показывают исследователи, виртуозность стиля Лескова не есть «искусство для искусства», это не игра и забава с неограниченными потенциями русского слова, не украшательство стиля, не паясничанье и юродство, а конструктивный элемент поэтики, подчиненный определенным художественным задачам, а именно: посредством включения ассоциативного механизма и активизации читательской памяти вести к «тайному», скрытому смыслу произведения, к его «второй композиции», подтексту. Причем, для вычленения этого подтекста требуются некоторые усилия. И хотя обычно текст может прочитываться и без учета подтекстового смысла, подлинная полнота и адекватность понимания обретается именно во взаимодействии обоих планов повествования.

Подобная ситуация была характерна и для леоноведения, с той поправкой, что «бытописание» Леонова – это прочтение его произведений в плоскостном измерении соцреалистической одномерной эстетики и игнорирование не укладывающихся в нее элементов. В 1990-е гг. об этом свойстве поэтики Леонова заговорили уже определеннее, обозначив несводимость богатого леоновского стиля к традиционному шаблону соцреализма². Однако роль словесной избыточности, аллюзивности, культурологической нагруженности в создании эффекта «многоверсионности» и «двойного дна» была осознана и обозначена позже. Как и в случае с Лесковым, культурологическая, реминисцентная нагруженность текста у Леонова является доминантой, необходимым конструктивным компонентом поэтики, ведет к «спрятанной координате» – подтексту, прочтение которого зачастую имеет для адекватного понимания авторской позиции даже большее значение, нежели «бытовой» сюжет.

Писать надо «эссенциями», – частично цитирует Леонов язвительный комментарий Достоевского о художественном почерке Лескова³. Однако у Леонова данное словосочетание теряет свой негативный оттенок и «эссенция» может быть расшифрована как предельное обобщение или, точнее, стяжение однотипных образов, символов, мотивов в некий

¹ Майорова О. Е. «Непонятное» у Лескова. С. 62.

² Лейдерман Н. «Русский лес»: под маской соцреализма // Вопросы литературы. 2000. № 6. С. 58. Семенова С. Парадокс человека в романах Леонова 20–30-х гг. // Вопросы литературы. 1999. № 5. С. 35–78.

³ См. подробно о полемике Ф. М. Достоевского и Н. С. Лескова, где подробно рассматривается выражение «писать эссенциями» из статьи «Ряженный» Достоевского: Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 1986. С. 191–192 и далее.

архетипический «всечеловеческий» образ. Отсюда обилие мифологических параллелей и имен, позволяющих частному персонажу подняться до символа: «...привязка жизненного поведения героя к мифопоэтическим, историческим, литературным параллелям прорывала замкнутость человеческих интересов на злобе дня, возводила их в масштаб другого – бытийственно-онтологического измерения, переводила работу над человеческим характером на уровень художественного логарифмирования»¹. В этом смысле поэтика Леонова вполне в русле общей тенденции «мифологизации» и образного усложнения мировой литературы XX века. То, что у Лескова характеризовалось как «индивидуальный художественный прием»², у Леонова обрело вид законченной художественно-эстетической концепции, «философии», как он сам ее именовал.

Подобная писательская стратегия, ориентированная на вовлечение читающего в процесс постижения внутренних глубин текста путем подключения читательского сознания и памяти к богатому ассоциативному ряду культурно-мифологических мотивов и образов, через открытое и скрытое цитирование, различные интертекстуальные знаки, предполагает соответствующего ей по своей компетентности собеседника. Читатель у Лескова (заметим, и у Леонова тоже) должен становиться активным соучастником, со-творцом, которому предоставлена возможность самостоятельного открытия внутреннего сюжета и его скрытого смысла, через который в свою очередь приоткроеется тщательно замаскированная авторская оценка. Не всякому читателю это оказывается под силу, и Лесков до сих пор в массовом сознании существует как автор занимательных историй, бытописатель, мастер слова и т. п. Герменевтические указатели лесковской поэтики до сих пор попадают в сферу интересов лишь немногих исследователей. И в этом вновь наблюдается удивительная схожесть не только авторских стратегий Лескова и Леонова, но и судьбы восприятия и осмысления их творческого наследия.

Хотя близость Лескова и Леонова давно ощущалась литературной критикой, однако не становилась предметом отдельного подробного анализа. В литературной критике 1920-х годов общим местом было возведение творческой манеры молодого Леонова к Ремизову и Лескову. Внимание обращалось прежде всего на внешнее сказовое сходство. Вот как об этом писал Б. М. Эйхенбаум: «Возведение поисков молодой прозы к Лескову стало общей темой критики»³. Рассуждая о характерных

¹ Якимова Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 24.

² Евдокимова О. В. Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. СПб, 2000. С. 130.

³ Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 517.

особенностях прозы начала-середины 1920-х годов, Б. М. Эйхенбаум заостряет внимание на влиянии «таких явлений как Даль, Гоголь, Лесков»: «Эти явления... выплывают сейчас в качестве новой традиции – именно потому, что для современной прозы заново получила значение принципиальная проблема повествовательной формы, а вместе с ней – проблема рассказывания. Об этом свидетельствуют такие факты, как сказки и рассказы Ремизова, Замятина, последние вещи Горького, очерки Пришвина, рассказы Зощенко, Вс. Иванова, Леонова, Федина, Никитина, Бабеля и др.»¹. Воздействие Лескова на молодых литераторов было обусловлено во многом тем фактом, что «в первые пореволюционные годы Лесков был канонизирован в великого писателя. Сказ и образ заполнили произведение и стали в нем организующим принципом»².

При ближайшем рассмотрении оказывается, что за этим чисто внешним сходством стоит более глубокое родство. Возникает оно в сфере размышлений о путях социального преобразования России, философских поисков, размышлениях о выборе между верой и безверием как идеологическим фундаментом нового воздвигаемого общественного здания. Неслучайно общей метафорой этого «здания» становится в русской литературе XIX–XX веков мифологема Вавилонской башни, реализованная в текстах Достоевского, Лескова, Замятина, Платонова, Леонова и др. писателей³.

Вслед за многими русскими писателями и мыслителями Леонов размышляет о навязчивой для нигилистического сознания идее революционного преобразования действительности во имя всеобщего утопического благоденствия и равенства. Его, как и великих предшественников, волновал вопрос о том, как соотносятся религиозное и атеистическое мировоззрение и какое значение и последствия для человека и человечества имеет каждая из позиций: «Атеизм без высшей культуры есть вульгарнейший, с финкой за пазухой личный нигилизм... Практикуемый как полное безразличие к вопросам духа среди утех телесных, он дается молодежи гораздо легче...» (II, с. 255). В «Пирамиде» автор не раз повторяет устами разных героев сожаление о «выгорании религиозного чувства у русских» (II, с. 606). Мысль о мертвящей, губительной силе нигилизма, пагубности духовных путей, связанных с отрицанием Бога, пронизывает структуру художественного текста произведений

¹ Эйхенбаум Б. М. О литературе. С. 413.

² Шкловский В. Б. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, 1926. С. 3–4. Цит. по: Эйхенбаум Б. М. О литературе. С. 517.

³ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. С. 32–33.

Леонова, определяя важнейшие стороны их стилистики, поэтики, образной системы.

Одна из важнейших линий преемственности, важная для понимания романа «Пирамида», – это линия антинигилистических романов Лескова и Достоевского. Почти в одно и то же время, независимо друг от друга, они придают своим героям-нигилистам черты «бесов». Ю. Селезнев в работе «Достоевский и Лесков»¹ обращает внимание на общность идейно-образных мотивов и художественных решений в романах «Некуда» и «Бесы». Речь идет о мотиве бесовства, основном для романа Достоевского, а также о мотиве «чертовщины», впервые появившимся для олицетворения нигилистов в романе Лескова: «Важна прежде всего общность видения и выражения сущности этих образов и этой атмосферы: и «черты» Лескова, и «бесы» Достоевского – образы народного сознания, нравственно-оценочные, представляющие собой фантастические формы отражения определенных сторон реальной действительности в ее сущностном бытии («зло»)². Леонов несомненно является продолжателем этой традиции. В романе «Пирамида» присутствуют мотивы бесовства, вывернутости наизнанку, inferнального мира, мотив сделки с дьяволом, апокалипсиса. Последняя книга словно вобрала в себя все сходные мотивы предшествующих произведений: «Деяний Азлазивона», «Белой ночи», «Соти». Здесь роман «Пирамида» напрямую соприкасается с традицией русского антинигилистического романа, осмысляющим «новые идеи (нигилистические и в целом революционно-преобразовательные) в контексте национально-религиозных представлений, согласно которым дьявол символизирует отрицание и разрушение»³.

К «Пирамиде» можно отнести и следующие суждения об общих чертах антинигилистических романов XIX века: «знаки-символы нечистой силы – не случайное или эпизодическое явление при создании образов нигилистов... они используются продуманно и системно», «последовательно соотносятся с синонимическими именованиями беса: имя и прозвище героя, портрет, цветовая гамма в описании внешности и бытовой обстановки, характер, указания на тип сознания, модель бытового поведения (поступки, речь)⁴. Таким образом, вполне закономерно, что у Шатаницкого, дьявола, «резидента преисподней на Руси» – говорящая

¹ Селезнев Ю. Достоевский и Лесков // В мире Лескова. М., 1983. С. 132–148.

² Там же. С. 145.

³ Старыгина Н. Н. Русский полемический роман 1860–1870-х годов: концепция человека, эволюция, поэтика: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1997. С. 17.

⁴ Там же.

фамилия: этот шаг полностью согласуется с традицией и, скорее всего, определяется ею. В «Пирамиде» можно увидеть, как последовательно реализуется особенность поэтики, свойственная большей части антинигилистических романов XIX века, когда символика и метафорика бесовства являются средствами выражения авторской позиции. Каждый шаг Вадима, уводящий его от родного дома, от вековых ценностей, сопровождается обычно ремаркой о вмешательстве и пособничестве преисподних сил.

Персонажи и конфликт «Пирамиды» имеют помимо реалистического также символическое значение. Данный эффект возникает в результате метафоризации и аллюзивности. И если на образы нигилистов обычно проецируются метафоры «бесовства», то образы положительных персонажей обычно занимают противоположное место в традиционной христианской оппозиции «бесовское – ангельское». Идеализация женских образов, по наблюдениям Н. Н. Старыгиной, происходит благодаря аллюзиям на жития святых. Этот прием и не только в отношении женских образов, а в целом при создании положительного характера используют в своем творчестве и Лесков, и Леонов. В «Пирамиде» месту положительной героини в системе антинигилистического романа соответствует Дуня Лоскутова, блаженная ясновидица, скорбящая за весь род людской и помогающая ангелу.

Но главным и определяющим фактором в восприятии Леоновым традиций антинигилистического романа XIX века становится «учение о душе», неприятие позитивистской, материалистической антропологии, считающей человека всего лишь общественным животным и отрицающей понятие «душа». В романе «Соть», изданном в 1930 г., а писавшемся в 1928–29-х гг., совпавших по времени с закрытием Оптиной пустыни, тема души – сквозная в разговорах разных персонажей. Впервые возникнув в беседе коммуниста, начальника строительства Увадьева и монаха Геласия, тема души подхватывается в монологах Виссариона Буланина, в речи мужика, строящего «сотир».

Здесь словно развито предупреждение, данное еще в «Соти»: «Мир гибнет... <...> в основе его ненависть и месть, его законы для подлецов, его техника для расслабленных, его искусство для безумных... <...> Все рассечено и познано, но слушайте: произошел обман. Познан труп в его мертвых отдельных частях, а живое единство ушло невозвратно... И вот душа изгоняется из мира сквозь строй шпицрутенов и палок» (4, с. 182–183). Печать духа должна лежать на всех творениях человека. Тогда станет невозможным создание «машины смерти Бимбаева» (как аллитеративно близко к «Бамбе» из «Пирамиды»!) и много чего еще... Но человек пошел «не тем» путем: «Не мысль, не идея, а вещь форми-

рует сознание. Не бог ограбил человечество, а вещь – лукавый хозяин мира... <...> Вещь обещала ему химерическое блаженство, и вот в погоне за ним, утрачивая свою великолепнейшую дикарскую красоту, человек ринулся вперед...» (4, с. 182–183). «Душа, милый, навсегда уходит из мира, а ейное место заступает разум» (4, с. 102), – с тоскою говорит мужичок из «Соти». А разум вкупе с «хамским апогеем естественных наук» без души как-то обходятся. Последствия страшные: «Роль цивилизации сомнительна. Мы захлебнемся. Мы подобно червяку в яблоке, едим, тут же гадим (рубим леса, гадим кислород, реки...) – и яблоко падает»¹.

Фрагменты текста «Соти», в которых возникает спор о душе, «разорванным» образом формируют определенную концепцию, а ее изложение словно распределено между разными персонажами, – прием которым Леонов неоднократно будет пользоваться в последующем творчестве. Увадьев о душе говорит словами лефовской критики: «Душа, еще одно чудное слово. Видишь ли, я знаю ситец, хлеб, бумагу, мыло... я делал их, или ел, или держал в руках... я знаю их на цвет, и на ошупь. Видишь ли, я не знаю, что такое душа. Из чего это делают? Где это продают?» (4, с. 42).

Здесь использован известный прием. В романе-хронике «Соборяне» обоснование героем отрицания в человеке души происходит точно так же, как и в ответе Увадьева. Учитель, местный нигилист Варнава Препотенский приглашает нескольких учеников на вскрытие, «дабы показать им анатомию»: «Видели вы тело? – Видели. – А видели кости? – Видели. – А видели ли кости? И все ли видели? – Все видели. – А души не видали? – Нет, души не видали. – Ну так где же она?...»². Логика такова: если душа не является материальной, если ее нельзя увидеть, «подержать в руках», то значит и вовсе не существует души.

Главный герой «Соти», коммунист Увадьев, направленный на ответственную стройку, о душе рассуждает в том же духе, как до него рассуждали публицисты революционно-демократических убеждений: вульгарно-позитивистски. В словах Увадьева равно отчетливо звучат два заданных автором «Соти» ассоциативных направления. Во-первых, традиция антинигилистического романа XIX века, в котором литературные герои-нигилисты излагают свои атеистические взгляды близко к тем или иным рассуждениям своих прототипов-современников, только в сниженном, подчас пародийном виде. Во-вторых, слова леоновского коммуниста уже безо всякой иронии повторяют декларации лефовских

¹ Цит. по: «Надо искать философский, религиозный ключ...». С. 8.

² *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 4. С. 72.

идеологов: «Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод – не написаны. Они нам нужны и могут быть выполнены наиболее удовлетворительно только методами «биографии вещи»¹. У героя Леонова: «Ситец, хлеб, бумага, мыло», – почти дословное повторение первой части цитаты лефовского автора. Poleмика с концепцией «биографии вещи», фетишизации вещи продолжается в монологе другого героя «Соти», Виссариона Буланина, сожалеющего о том, что «не мысль, не идея, а вещь формирует сознание»: «Не бог ограбил человечество, а вещь – лукавый хозяин мира». (4, с. 182). Человек, «сын хаоса и первобытной силы», «друживший со стихиями» стал рабом вещи, «обещавшей ему химерическое блаженство».

Думается, что не только и не столько к конкретному высказыванию полемически адресовался в «Соти» Леонов. Суть догм, закладываемых в основание строительства нового общества, их словесные формулировки здесь уловлены очень точно – в словах Увадьева не столько плод его «личной», «увадьевской», мысли, сколько озвученная материалистическая идеология эпохи², так что спорит автор с вульгарным эмпиризмом, «хамским апогеем естественных наук», послужившим единоличной заменой философии, религии, мифу. Слова леоновского героя, полемика писателя направлены и на тех современников, что оптимистически веруют в ложную простоту материалистических объяснений, отмечая всякие сомнения по поводу существования души. А противостоят в леоновских произведениях нигилистическому мировоззрению идеалы, продолжающие традиции русской литературы. Причем традиция зримо ощущается в тех образах и мотивах, что генетически восходят и к народной культуре, и к христианству.

Роль образов народной культуры у Н. С. Лескова и Л. М. Леонова

Сопоставление лесковского и леоновского художественных миров выявляет близость тех основ, из которых складывается художественная

¹ Третьяков С. Биография вещи // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 72.

² Недаром одной из основных коллизий «еретического» романа «Мы» Е. И. Замятина становится открытие главным героем души в себе самом: «Что же, значит, эта нелепая «душа» – так же реальна, как моя юнифа, как мои сапоги – хотя я и не вижу их сейчас? И если сапоги не болезнь – почему же «душа» болезнь?»

вселенная как одного, так и другого. Это их обоюдная приверженность архетипическим образам и мотивам, диктующая обращенность к фольклору, Библии, древнерусской литературе, многочисленным культурно-историческим аллюзиям: явлениям и фигурам, придающая в итоге создаваемой автором реальности эффект стереоскопичности и «над»историчности, вечности, сюжета «на все времена». Другая общая особенность заключается в совмещении мифопоэтического восприятия действительности с рациональным, рефлексивным началом, аналитически осмысляющим происходящее, а также в умении художественно воплотить это мифопоэтическое мировидение и мироощущение.

Оба писателя ощущали и желали показать, что русскому национальному сознанию дана живость мифопоэтического восприятия мира, породившая такое уникальное явление как двоеверие. В отличие, например, от Достоевского, практически не обращающегося к жизни природы, и Лескова, и Леонов используют фольклорный в своем генезисе прием «психического» и «природного» параллелизма, когда речь идет о герое, его нравственном облике или выборе. Положительные герои авторов всегда соприкасаются с жизнью природы, гармонично сливаются с ней, а персонажи, ей противопоставленные, игнорирующие ее знаки или вступающие с нею в борьбу, оказываются в итоге противопоставленными и законам человеческой нравственности. Таков, к примеру, показательный, не раз становившийся предметом комментария и анализа, эпизод с Грацианским («Русский лес» Леонова), протыкающим палкой родник. В «Соборях» Лескова эпизод у родника также является ключевым для всего произведения.

Роль природных и – шире – фольклорных мотивов и образов не ограничивается сферой авторской оценки героев. У Лескова именно народная культура как концентрат духовных ценностей нации противопоставлена разрушительной нигилистической этике. По Леонову, именно уничтожение, искоренение векового уклада народной жизни, с его традициями, святынями, устойчивым трудовым бытом дало возможность процессу нигилистического разрушения всецело охватить сознание поколений, утративших необходимую связь с прошлым, что и привело в итоге к полной нравственной деградации. Вот почему образы народной культуры столь важны для обоих писателей. Они одновременно и «формулы», в которые веками отливались народные представления о Добре и Зле, о мире и человеке, а также – неиссякаемый резерв, «кладезь» для подпитки будущих поколений.

Многие из привлекаемых писателями образов укоренены в глубокой древности. Эти архаические мотивы и символы выступают в качестве констант, поддерживающих единство культуры: «Пронизывающие диа-

хронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур»¹.

Есть несколько ярких образов, в равной степени важных для художественного мира как Лескова, так и Леонова: родник (святой источник), гроза, поваленное дерево. Они, разумеется, встречаются и у других авторов. Однако у названных писателей они, кроме сходного значения, выполняют одну и ту же роль в структуре произведений. Так, фольклорно-мифологическая семантика живой воды, «перевоплотившаяся» в христианской традиции в символику чудотворной воды, включает в себя значение возможного обновления, перерождения и способна дать силы на свершение подвига. Именно этот оттенок значения актуализируется в сцене грозы у родника в «Соборях» Лескова и в сцене встречи с лесным отшельником у родника в «Русском лесе» Леонова. Герои, омытые водою родника, становятся способными к духовному подвигу деятельного служения.

Древние мифологические представления о грозе как битве громовника с демонами или шабаше нечистой силы, позднее отразятся в поверьях о грозе как божественном гневе, карающем грешников². Подлинный драматизм кульминационной сцены «Грозы» А. Н. Островского (1859) был бы невозможен вне этого сознания, синкретично соединившего в себе языческие и христианские поверья и убеждения. В «Соборях» Лескова и в эпизоде «Пирамиды» Леонова, когда будущий священник Матвей Лоскутов оказывается созерцателем «грозовой литургии стихий», исконное значение образа – «битвы богов» или «карающего гнева» редуцировано. Ситуация с «грозовыми сценами» в этих эпизодах подобна ситуации с «бурным пейзажем» в русской поэзии: «в большинстве случаев бурный пейзаж носит в поэзии той эпохи (XVII–XIX вв.) аллегорический характер»³. И если в поэзии XIX века бурный (но не грозовой) пейзаж становится иносказанием социальных потрясений, то аллегорический характер реалистически живописных, в художественном отношении превосходных описаний грозы у Лескова и Леонова несколько иной. Гроза и последующее успокоение природы

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб, 2000. С. 241.

² Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу: В 2 т. Серия: Антология мысли. М.; СПб, 2001.

³ Эштейн М. Н. Бурный пейзаж // Природа, мир, тайник вселенной... М., 1990. С. 148.

становится аллегорией душевного смятения героя, сменяющегося просветлением и осознанием избранности предначертанного свыше пути, ведущего к Богу и полного нелегких испытаний. Именно наличием этого «второго», «переносного», «метафорического» значения отличаются «грозовые эпизоды» Лескова и Леонова от, например, очень близкого по сюжету и стилистике рассказа для детей Л. Толстого «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» (1874); тот же «добавочный» смысл соотносится с сюжетом толстовского рассказа «Три смерти».

Еще одно аллегорическое значение грозы, связанное с революцией, возникнет в творчестве Леонова в романе «Вор» и «Пирамида», сливаясь воедино с мотивами мирового пожара, погорельщины, самосожжения и очищающего огня. Между «Пирамидой» и предшествующим творчеством Леонова много связей и параллелей. На «зеркальную» сопоставленность «Русского леса» и «Пирамиды» вслед за Н. Лейдерманом¹ обратила внимание Т. М. Вахитова². Соглашаясь с исследователем в том, что связи между двумя произведениями писателя несомненно присутствуют (недаром Леонов даже цитирует в «Пирамиде» слова лесника Вихрова, героя «Русского леса»), позволим себе усомниться в достаточности категоричной оценке наблюдаемых связей. По мнению Т. М. Вахитовой, «Русский лес» и «Пирамида» антиномичны: «“Русский лес” – это верхний слой бытия, а “Пирамида” представляет собой его «изнанку»³. В «Пирамиде» можно с успехом найти как эпизоды, образы, мотивы не только в пользу представленной версии «антиномичности», но и дающие основание для утверждений о том, что в художественном мире Леонова существуют ключевые мотивы, «опорные» координаты-образы, переходящие из книги в книгу и задающие устойчивую систему ценностно-смысловых ориентиров. Так, например, сцены рубки сосны в «Русском лесе» и разрушения храма в «Пирамиде» синонимичны в значении «разрушения святынь». Можно сказать, что онтология художественного мира Леонова цельна, а не разомкнута, что творческий путь был единым и неразрывным. Многие из того, что станет основными темами и лейтмотивами «Пирамиды»: судьба России, скептическая оценка наивно-восторженных постреволюционных утопических планов по идеальному переустройству общества и воспитанию новой формации

¹ Лейдерман Н. Л. Парадоксы Русского леса // Вопросы литературы. 2000. № 6. С. 58.

² Вахитова Т. М. Зеркальный диптих Леонова («Русский лес» и «Пирамида») // Роман Леонида Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб, 2004. С. 272–285.

³ Там же. С. 284.

людей, экологически-апокалиптические мотивы – все это уже было намечено в «допирамидном» творчестве и вполне отчетливо прозвучало в «Барсуках», «Соти», «Воре», «Русском лесе».

Открытый для самых разных интерпретаций текст «Пирамиды» порождает парадоксальную и недостаточно отрефлектированную в леоноведении ситуацию, на которую указал Г. В. Филиппов во время прений на международной конференции «Роман Л. Леонова “Пирамида”: проблема мирооправдания» (1998): «Каждый доклад обладал убедительностью и обстоятельностью, однако концепции этих докладов были подчас прямо противоположными»¹. Возможно, чтобы преодолеть столь противоречивую оценочность произведений Леонова, необходимо выявить и реконструировать систему авторских констант, сохраняющихся в произведениях разных периодов: устойчивые, сквозные мотивы, образы, символы, афоризмы, автоцитаты и другие повторяющиеся элементы.

Множество заложенных в тексте «Пирамиды» ассоциаций, аллюзий, реминисценций, как правило, не распадается на несвязные «пучки»; напротив, разветвленные смысловые линии имеют общую семантическую основу, и призваны «программировать», задавать некое постоянное значение, поэтому леоновская «ассоциативная» поэтика не ведет к «пустому множеству». Поиск ассоциаций не есть самоцель, уводящая в дурную бесконечность. Большой комплекс леоновских мотивов (мотивы бездны, Апокалипсиса, Пирамиды и башни, блудного сына, сделки с дьяволом и др.) выявлен в «Пирамиде» Л. П. Якимовой². Причем исследователем прослежен «путь» многих мотивов от ранних произведений до последней книги. Многие из них с уверенностью можно назвать теми самыми «константами», опорными точками, (по-леоновски «координатами»), на которых строится писателем художественная модель человека и мироздания. Именно таковыми являются и образы природы в произведениях Леонова.

В самом общем плане мысль о внутреннем единстве творчества Леонова высказал А. Лысов: «Здесь не обойтись без общего плана раздумий об **активной сфере авторского идеала** (выделено автором – *Н.Н.*)... Ведь при оценке творчества Леонова в целом мы все же видим, что автор “Пирамиды” на протяжении всего духовного пути искал те прочные опоры человека, от которых он будет приходить к Богу. Это культура и красота (проблемы наследия и “всемирная отзывчивость” – раннее творчество, “Eugenia Ivanovna”), природные основания личности (“Бар-

¹ Хроники Леоновских семинаров и конференций // Роман Леонида Леонова «Пирамида» и проблема мирооправдания. СПб, 2004. С. 408.

² Якимова Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003.

суки”), нравственный закон (роман “Вор”), разум и вера в “Соти”, “живая жизнь”, добрая природа (“Русский лес”), утопическое сознание (“Дорога на Океан”, вообще утопическая линия его произведений), вновь нравственный закон во второй редакции “Вора” и, наконец, вопрос веры и соборный образ всех этих раздумий в романе-завещании “Пирамида”¹.

Связь «Пирамиды» с текстами предшествующих произведений Леонова, по словам самого автора, скорее традиционна, нежели оппозиционна: «Все вещи писателя являются набросками и темами к его главной книге»². Автоцитирование, которое часто возникает в «Пирамиде» – явление довольно распространенное. На идеологическом уровне автоповторы ключевых размышлений и оценок свидетельствуют о единстве мировоззренческой позиции. Сходство или подобие персонажей разных леоновских произведений также не является чем-то особенным. Это составляющая любого творческого процесса: писатель подобно художнику делает предварительные наброски, эскизы, и неоднократно потом их использует, особенно в многофигурных композициях. Большой писатель всегда привержен к нескольким созданным им типам характеров, их довольно легко уложить в систему, которая воспроизводится в любом из романов. Но ведь гораздо важнее, какими вопросами заняты эти вечные для автора герои, типы, выражающие определенные мировоззренческие позиции, угол зрения, характер мировосприятия, как меняются, развиваются их взгляды, и меняется ли позиция самого автора? Видимо, ситуация с «Русским лесом» и «Пирамидой» все же сложнее, нежели простая смена знака «плюс» на «минус».

Для решения своих художественных задач и Лесков, и Леонов пользуются одним и тем же приемом, суть которого применительно к лесковской поэтике охарактеризовал А. А. Горелов: «поэтическая символизация явлений и возведение человеческого индивидуума на высоту типа за счет соотносительного проецирования на образ героя традиционных образов и художественных ассоциаций народной культуры»³. В «Русском лесе» ассоциации с образами народной культуры, мифопоэтики вплетены в саму ткань повествования и постоянно актуализируются, в результате чего возникает «обнимающий весь роман пафос народа

¹ *Лысов А. Г.* «...В каждом камне веянье пустынь». Книга о системе «мотивных комплексов» романа Л. Леонова «Пирамида» // *Русская литература XIX–XX вв.: мотив и аспекты литературного анализа.* Новосибирск, 2004. С. 349–350.

² Цит. по: *Хрулев В. И.* Два эпилога романа Л. Леонова «Вор» // *Русская литература XIX–XX вв.: мотив и аспекты литературного анализа.* Новосибирск, 2004. С. 65.

³ *Горелов А. А.* Лесков и народная культура. С. 183.

и национальной общности»¹. Национальная составляющая актуализируется в «Русском лесе» в связи с темой Великой Отечественной войны, и писателю важно найти некие универсальные национальные образы-маркеры. Произведения Лескова, где выделяются различные фольклорные пласты и создается «образ мифологизированного народного сознания, выявляющий психологическую структуру целой нации в ее главных психологических установках»², оказываются близки роману Леонова на мотивном уровне.

Различные элементы лесковской художественной структуры, своеобразные «поэтические матрицы», органично встраиваются в леоновскую парадигму национального сознания и проявляются на разных уровнях произведения: от имен до образов, сюжетов, символики. Можно без преувеличения сказать, что мотивы, символы, образы Лескова, с которыми Леонов был, несомненно, знаком, явились для писателя такой же составляющей национального сознания как фольклор. Быть может, глубинное родство с лесковской традицией проступает не столь явно и подчеркнуто, как например, декларируемая самим Леоновым литературная связь с Достоевским, однако произрастающая из любви к мифопоэтике, произведениям древнерусской литературы общность мотивов, сюжетов и образов позволяет выявить сходство художественных стратегий.

Соотнесение наиболее часто привлекаемых Лесковым и Леоновым источников позволяет говорить о близости их художественно-эстетических предпочтений и, как следствие, наблюдать пересечения на разных уровнях: имен персонажей, оппозиций героев, сюжетных ситуаций, мотивов и образов. Совпадают не только «словесные знаки», («башня», «родник», «отшельник» и т. д.), но и их семантика и роль в произведениях, а также «сквозной» или «ключевой» характер, в силу чего эти образы можно назвать «опорными элементами», образующими «сетку», «решетку», «костяк» или даже «фундамент» художественной системы в целом. Одним из таких элементов является мотив родника.

Родник

Многие исследователи отмечали важность сцены грозы у родника в «Соборях» Лескова. Это, безусловно, кульминация, вершина действия романа: «Торжественный и образный строй этого фрагмента и «гро-

¹ *Лейдерман Н. Л.* Неявный диалог. «Русский лес» Л. Леонова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака. Екатеринбург, 2001. С. 47.

² *Дыханова Б. С.* В зеркалах устного слова. Воронеж, 1994. С. 179.

звая» атмосфера всего эпизода изымают Губерозова из будничной, обыденной обстановки... В его судьбе наступает трагический перелом»¹. О. Е. Майорова детально показывает, как «точечно» «сворачиваются» злободневные реалии, благодаря чему «идеологический субстрат образа подчеркнуто не ограничивается злободневным смыслом»². Л. Аннинский считает, что «скрытой пружиной» этого эпизода является отброшенное в более поздних редакциях троекратное явление из ливня протоппа Аввакума, призывающего Савелия: встань! – «Уберет это Лесков, снимет, выбросит. Срежет иглы... сбросит со своего романа вериги злободневности»³. Однако сцена не потеряет, а прибавит яркости и выразительности. На первый план «выдвинутся» образы природного мира и связанные с ними архетипические мотивы. Именно они станут задавать «выламывающийся» из повествования о повседневном эмоционально приподнятый тон. Среди фольклорно-мифологических мотивов важнейшая роль отводится живой воде и святому источнику.

Речь идет о главе шестнадцатой третьей части. Главный герой, протопп Савелий Губерозов, переживает бурную Ильинскую грозу возле родничка, «который по преданию имеет особенное, чудесное происхождение»⁴. По народному поверью, родник этот возник от удара молнии. Витязь, спасавшийся от неверных, «взмолился Христу, чтобы спаситель избавил его от позорного плена», и тогда «из-под чистого неба вниз стрекнула стрела, и грянул удар», и появился на месте витязя чудесный животворный родник. Источником этого предания для Лескова, видимо, послужили подобные легенды, изложенные А. Н. Афанасьевым. В повести «Пугало» Лесков выказывает свое пристрастие к подобным рассказам: «Лесные родники осиротели бы, если бы от них были бы отрешены гении, приставленные к ним народной фантазией» (8, с. 8).

Важнейшим лейтмотивом в описании родника являются формы, производные от слов «вера», «чудо», «жизнь»: «Родник почитают все чудесным, и поверье гласит, что в воде его кроется чудотворная сила, которую будто знают даже звери и птицы. Это всем ведомо, потому что тут всегдашнее таинственное присутствие Ратая веры. Здесь вера творит чудеса, и оттого здесь все так сильно и крепко от вершины столетнего дуба до гриба, который ютится в его корне. Даже по-видимому совер-

¹ Майорова О. Е. История создания произведений Лескова: «Божедомы», повесть лет временных // Литературное наследство. Т. 101: Неизданный Лесков. М., 1997. Ч. 1. С. 34.

² Там же. С. 37.

³ Аннинский Л. А. Лесковское ожерелье. М., 1986. С. 135.

⁴ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 4. С. 255. Далее ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц.

шенно *умершее здесь оживает*: вон тонкая сухая орешина; ее опалила молонья, но на ее коже выше корня, как зеленым воском выведен “Петров крест”, и отсюда опять пойдет *новая жизнь*». (4, с. 225). Смысловой доминантой в описании чудесных свойств родника является его жизнотворная, обновляющая сила. С одной стороны, родник – христианская святыня. С другой стороны, Лесков обращается к народным поверьям и наделяет родник и место возле него свойствами сказочной живой воды: «умершее оживает», «пойдет новая жизнь». Герой, протопоп Туберозов, испытывает на себе его чудодейственную силу: основным в последующих за сценой у родника страницах становится именно мотив обновления: «Жизнь началась», «Словно орлу *обновились* крылья». (Там же). Происходит контаминация мотивов живой и святой воды. Источник, у которого оказывается лесковский протопоп Туберозов, почитается святым и в то же время легенда о его происхождении в своей основе является языческой, – в ней происходит характерное для двоеверия наложение христианских ценностей на мифологические представления.

Родник часто выступает в качестве святыни у самых разных народов. В частности, в славянской мифологии очень много легенд о чудесном происхождении родников и рек, о чудодейственных и целительных свойствах воды из таких родников¹. Следует обратить внимание на тот факт, что в русской литературе, в прозаических произведениях XIX–XX вв. мифопоэтическая образность родника была мало востребована. Примерами, когда этот образ становится ключевым, обретает сквозную или определяющую семантику в структуре большого эпического произведения, являются, пожалуй, лишь «Соборяне» Н. С. Лескова и «Русский лес» Л. М. Леонова. Что лежит в основе и что заключено в природе подобных совпадений, – отдельная интереснейшая проблема, которая может быть сформулирована как ответ на вопрос о сознательной актуализации писателем уже обозначенной другими в историко-литературном поле образности, или, напротив, бессознательном использовании образа, «прорастании» его символики на уровне «неявных литературных припоминаний»². Ответ на этот вопрос остается за пределами представленной работы.

Исследователи не раз обращали внимание на образ-символ родника у Леонова: «В “Русском лесе” этот настойчивый акцент возникает трижды; возле животворного источника совершаются главные события, символически выражающие глобальную преемственность жизни: приобщение мальчика Ванюши Вихрова к таинству природного существо-

¹ *Афанасьев А. Н.* Живая вода и вещее слово. М., 1988. С. 315–421.

² *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 9.

вания, столкновение Вихрова и Грацианского, встреча Вихрова с маленьким Калинкой»¹. Значимость этого родничка подчеркивается автором сразу: «Они (мальчишки) спустились вниз и стояли со склоненными головами, как и подобает паломникам у великой святыни» (9, с. 74). Далее следует описание дивной красоты этого места и родника, и тех чувств, которые испытывают ребята. Иван испытывает «светлое, беспричинное ликование» и «никогда ни при каких обстоятельствах впоследствии он не ощущал себя таким ничтожным, как перед лицом этого беззащитного, казалось, родничка»; «...на всю жизнь полюбил он, как и Калину Глухова с его родничком» (9, с. 74).

В финале романа герой возвращается к своему родничку «навещать и отчитаться»: «Иван Матвеич ... вслух поздоровался с Калиной и тем маленьким, сердитой ежика божеством, что жило здесь... <...> Коротко, потому что ни друга, ни божество не следует утомлять перечисленьем происшедших бедствий, он доложил главное за четыре десятилетия, и тот, внизу поворчал немножко...» (9, с. 704). В этот момент, как и в начале романа, появляется «хозяин» лесных владений, мальчишка Калинка, символизирующий «вечное чудо бытия», заключающееся в «переплаве» живого «в еще более совершенные ценности всеобщего бытия» (9, с. 89). Родник несет в себе символику вечно обновляющейся жизни, и в этом постоянном «переплаве» живого вещества и заключается главное чудо – таково одно из основополагающих для романа философских размышлений.

Невозможно не согласиться с Н. Лейдерманом, что «родничок в иерархии образов-символов романа Леонова есть воплощение изначала жизни, ее вечный, неистощимый источник»². Живая вода – вода животворная, вода, дающая силу плодородия: «Без нее не родятся ни дети, ни хлеб, ни песни, полстраны было окроплено водой из этого овражка». (9, с. 74). Несомненно, для Леонова родничок является поэтическим символом в смысле «начала начал», но это еще и национальная святыня. Слово «святыня» звучит в зачине сцены, когда автор сравнивает заблудившихся мальчишек с паломниками, склонившими головы перед святыней-родничком. Далее тема святыни поддерживается глагольными формами от «окропить» и «не осквернить», обычно употребляемых со словами «святая вода» и «святыня». В произведении Леонова к значению «народной твердыни духа и силы» присоединяется дополнительное

¹ Вахитова Т. М. Зеркальный диптих Леонова («Русский лес» и «Пирамида») // Роман Леонида Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб, 2004. С. 275.

² Лейдерман Н. Л. Неявный диалог. «Русский лес» Л. Леонова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака. С. 12.

значение «личной святости», сокровенной тайны, нравственного компаса, по которому главный герой сверяет себя, который незримо присутствует в его судьбе. У этого образа в романе несколько функций: возле него встречаются персонажи в кульминационные моменты своей жизни (момент обретения веры Иваном, момент отстаивания своей веры – в столкновении с Грацианским, момент возвращения к первоистокам); он служит мерилем нравственной чистоты героев, а также родничок – символ национальной святости и святости личной. Истоки этого образа могут быть различны. Возможно, в душе зрелого писателя была жива память об отцовском стихотворном завете:

Мой сын, а если суждено тебе в столице жить
И, как отцу, судьбой дано певцом народным быть,
То в песнях пламенных твоих ты не криви душой,
Мой сын, пусть чист твой будет стих, как чист родник живой¹.

Завет «не кривить душой» и «быть чистым, как родник живой» Леонов-младший корреспондирует своим героям, но не всякий выдерживает эту моральную проверку. Есть свидетельства о существовании реального родничка, который мог послужить прообразом родника «Русского леса»². С другой стороны, не меньше свидетельств тому, как Леонов выступал в роли мифотворца и мистификатора собственной биографии. Вот почему вполне возможно предположить, что у данного образа может быть несколько разных источников.

Образ родника неоднократно встречается в русской поэзии. В стихах А. А. Фета, И. С. Никитина, И. А. Бунина, И. В. Северянина, В. А. Солоухина есть различные поэтические варианты родников, имеющие в то же время нечто общее: это обязательно чистый ключ, из которого можно, испив воды, пополнить силы, а встреча с родничком происходит в уединенном месте, куда можно прийти отвлечься от мирской суеты, поразмыслить о жизни. В стихотворении «Ключ» И. С. Никитина родник, находящийся в глухом ущелье, омывает корни засохшей березы: «Лишь старый скелет обнаженной березы / Глядит на его бесполезные слезы»³. Связь воедино двух мотивов: погибшего дерева и покинутого человеком родника здесь близко картине произведения Лескова. А восьмистрочное стихотворение И. А. Бунина «В лесу, в горе...», в

¹ Цит. по: *Оклянский Ю. М.* Шумное захоластье: В 2-х кн. М., 1997. Кн. 2. С. 246.

² *Платошкина Г.* Воспоминания о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках и интервью. М., 1994.

³ *Никитин И. С.* Сочинения. М., 1984. С. 31.

котором поэт объясняется в любви к Родине, в большей степени схоже со сценой из романа Леонова:

В лесу, в горе, родник, живой и звонкий,
Над родником старинный голубец
С лубочной почерневшею иконкой,
А в роднике березовый корец.
Я не люблю, о Русь, твоей несмелой,
Тысячелетней, рабской нищеты.
Но этот крест, но этот ковшик белый...
Смиренные, родимые черты!¹

Настроение леоновского героя, приходящего к своему роднику, совпадает с лирическим настроением бунинского стихотворения. Родник, который вспоминает Вихров, – это один из истоков и источников любви героя к Родине, ее лесным просторам. Родник является символом родины и в одноименном стихотворении И. В. Северянина: «Восклицаю – ты символ России, / изнедривающаяся струя!»² А в стихотворении В. А. Солоухина «Родник» (1945) лирический герой говорит о значении источника как истока нравственной чистоты:

У его задумчивого пеня
Я большой учился чистоте,
Первым, самым робким вдохновеньям,
Первой, самой маленькой мечте.

Он вспоминает родничок из своих родных мест, обещая к нему вернуться:

Пусть вдали от низенького дома
Я, мужая, сделаюсь седым.
Я еще приду к нему, живому,
И еще напьюсь его воды!

Леоновский герой буквально воплотит это обещание, вернувшись к своему родничку. Однако в отличие от поэзии, где родник просто символизирует для лирического героя Родину, в произведениях Лескова и Леонова события, произошедшие с героем у родника, становятся вехами в его «духовной биографии», сцены у родника дают импульс к дальнейшему развитию романного действия. Мотив родника выполняет в их произведениях одну из важнейших сюжетных функций – момент

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 214.

² Северянин И. В. Гармония контрастов: стихотворения. М., 1995. С. 194.

приобщения к народной святыне, дающий мощный импульс для духовного подвига, и одновременно несет в себе определенную семантику – это не просто символ Родины или святыня, это еще исток и мерило нравственной чистоты и жизненной силы для героя.

Гроза

В «Соборях» Лескова мотив родника сцеплен в единую связку с мотивами грозы и поваленного дерева. Задремавший у родника протопоп Савелий Туберозов, просыпается перед самым началом грозы и становится свидетелем падения высокого дуба, поверженного разывгравшейся стихией. Мотивная связка внутри романа маркирует решающий, кульминационный момент. В символической форме в ней отражено последующее развитие действия для героя: его решительные поступки, опала, смерть. У Леонова нет такой четкой связанности трех мотивов в рамках одного произведения. Только в «Дороге на Океан» в воспоминаниях молодого комсомольца Сайфуллы гроза сжигает дерево, и эта картина предваряет катастрофу паровоза. В леоновском творчестве мотивы грозы и поваленного дерева имеют сквозное звучание, что говорит об их «узловых» позициях в цельной художественной системе автора.

Гроза в «Соборях» Н. С. Лескова и в «Пирамиде» Л. М. Леонова – не простое природное явление, а знак изменения судьбы героя, переломный момент в развитии действия. Гроза сопутствует героям в самые решающие моменты их жизни. В произведениях обоих писателей мотив грозы связан с мотивом выбора между добром и злом. Пережитые героями ощущения и чувства во время грозовой «литургии стихий» становятся толчком к важным размышлениям и ключевым событиям в их жизни. «Апофеоз внутреннего очищения протопопа Савелия»,¹ – таковой видится роль грозы в «Соборях» Л. Аннинскому. По мнению В. И. Хрулева, значение очищения, восходящее к архаическим представлениям о водном омовении как «возвращении к исходной чистоте», имеет гроза в «Воре» Леонова, застающая Векшина по дороге в родное Демятино². Прогуляться в летний дождик, в «грозищу» самую, чтобы «наскрозь тебя протекло» и очистило от дурмана сомнительных мыслей призывает в «Пирамиде» Вадима Лоскутова Никанор (II, с. 145). А для отца того самого Вадима, священника Матвея Лоскутова, гроза становится событием, предопределившим судьбу: именно в послегрозовом

¹ Аннинский Л. А. Лесковское ожерелье. С. 135.

² Хрулев В. И. Леонид Леонов: магия художника. Уфа, 1999. С. 179.

сиянии радуги и в радости омытой ливнем природы видится мальчику промысел Божий, ведущий его к священническому сану: «Открытие Бога, ставшее призванием отца Матвея, состоялось в раннем возрасте, когда по дороге из лесу домой его застала в поле такая праздничная Ильинская гроза» (I, с. 51). «Несомненный ритуальный характер этой сцены» уже был отмечен в работе Л. П. Якимовой¹, обратившей внимание не только на архетипические корни «приобщающей и очистительной» семантики воды и огня, но и на тот факт, что «преображающее воздействие огненно-водной купели... нерасторжимо связаны с общим мотивным комплексом Чуда»².

«Опалившее Матвееву душу утро давней поры», когда он «с благоговейным испугом подлинного откровения выстоял литургию стихий» становится для героя «посвящением в тайность» (I, с. 58). Аналогично значение грозы для протопопа Туберозова из «Соборян» Лескова. Герою Лескова «грозовое крещение огнем и водою» – молнией и дождем, пережитое возле святого источника, дает решимость на духовный подвиг, а также символизирует новый этап в жизни. «Жажду истины», – говорит по приезде домой после той страшной грозы отец Савелий. Именно после этой грозы протопоп Туберозов пишет свою обличительную проповедь, порицающую чиновников и в целом влиятельных лиц города, «торгующих совестью». После этой проповеди последовал донос, протопопа вызывают для разъяснений в губернский город и отстраняют от должности. «Жизнь уже кончена; теперь начинается житие», – говорит о себе отец Савелий, обозначая новую веху в своей жизни.

В жизни Матвея Лоскутова («Пирамида») две значимые для него грозы. И если первая, пережитая им в детстве, становится своеобразным крещением, посвящением и воспринимается мальчиком как откровение Божие, приводит к Вере, то вторая гроза имеет иную смысловую окраску. Она ожидается как проявление Божьей воли и гнева, способное предотвратить происходящее. Герой ожидает грозы, присутствуя при сносе храма как кары Господней за святотатство. Батюшка попытался отвести руку комиссара от механизма, приводящего «адскую машину» взрыва в действие, мечтая, чтобы Господь послал Чудо и человек, разрушающий храм, обрел бы веру, осознал, что творит. «Приближающаяся гроза подсказывала ему совсем другой вариант концовки... Небесное вмешательство мнилось батюшке подобием внезапной молнией

¹ Якимова Л. П. Мотив чуда в романе Л. Леонова «Пирамида» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 223–239.

² Там же. С. 225.

вспышки, смирившей ярость гонителя, в данном случае упомянутого представителя власти» (I, с. 288–289). Но чуда не произошло. Храм был взорван: «Управились до грозы... Явное разочарование зрителей показывало воспитательную ценность эксперимента» (I, с. 289). Гроза, ожидавшаяся как кара Господня, не состоялась как таковая: «громыхнуло пару раз», – нет ни грозы, ни гнева Божия. Быть может, именно в этот момент, когда, вместо ожидаемого наказания за попытку воспрепятствовать подрыву храма, отец Матвей обретает покровительство того самого комиссара, зародилась у батюшки крамольная еретическая мысль, подробно развиваемая далее на страницах романа, о самостоятельности, равносильности двух полярных начал, Добра и Зла.

Гроза – частый фон событий для героев Леонова. Особенно насыщен «грозовой» семантикой «Вор». Многие ключевые, кульминационные сцены проходят на фоне разыгрывающейся грозы. Гроза сопровождает все мало-мальски значимые этапы в жизни главного героя Митьки Векшина. Первая любовь и намек на роковой конфликт между Машей и Митей звучит уже в словах об их юности: ««Гроза назревала, и набухшая туча жаждала освободиться от своего сокровища» (3, с. 76). Маша предстает на страницах романа, словно освещенная грозovým светом: «Автор изо всех сил пытался обелить свою сомнительную героиню, навести трагический грим на ее бледное, всегда как бы в *грозовом* освещении предстающее лицо» (3, с. 105). Иногда Леонов при помощи упоминания грозы нагнетает обстановку: «Как перед *грозой*, необъяснимая тревога копилась вокруг» (3, с. 208).

Во время грозы происходит последнее объяснение Векшина и Саньки Велосипеда: «Сбиралась *гроза*, ломаные молнии бесшумно резвились на небосклоне» (3, с. 381), – и на пороге появляется Санька Велосипед с последней десяткой, последними своими сбережениями, которые Векшин требует у него займы. Далее на протяжении всей этой сцены фоном идет гроза: «Полыхнувшая молния осветила их, почти дружелюбно сидящих за столом... Первый трехступенчатый громовой раскат заглушил Санькины вступительные слова: “Зато как сладко рушить хозяин, лихо да весело... Мне теперь весь мир запалить – не содрогнется!”» И далее следует авторский комментарий: «За все лето то была самая продолжительная из *гроз*. Почти непрерывно раскаты грома и гул водостоков настолько заглушали людскую речь, что сказанное на одном конце стола приходилось переспрашивать на другом» (3, с. 382). Данный момент, несомненно, кульминационный для понимания глубины падения Векшина, который, сам того не видя, ломает уже было наладившуюся жизнь друга. Недаром эта гроза охарактеризована автором как «самая продолжительная из *гроз* за все лето» – дополнительный

знак, подобный «нота бене»: не пропусти, заметь! Гроза становится спутницей главного героя. Быть может, это неосознанный и не распознанный им знак, посылаемый свыше, некий призыв к раскаянию. Но герой слишком горд, слишком высоко ставит себя над окружающими людьми, чтобы услышать это предупреждение.

Гроза сопутствует и герою лесковских «Соборян», и героям разных леоновских произведений в самые решающие моменты их жизни. Поединок стихий, издревле воспринимавшийся человеком как битва злых и добрых духов, становится фоном для тех событий, когда герой должен сделать свой выбор в пользу Добра или Зла.

Но у Леонова, в отличие от Лескова, есть еще одно дополнительное значение, вкладываемое в слово «гроза». «Гроза» в тексте Леонова может являться заменой слову «революция». О современной молодежи как о поколении «выросшем в грозе» говорят герои «Соти» (4, с. 187). В «Пирамиде», осмысляющей российский послереволюционный путь, грозная метафора появится снова, обретая все более зловещее звучание: «Жесточайшей иронии был исполнен отзыв Вадима о неисправимых пессимистах, пророчащих плачевный, однажды, исход нашим всемирно-историческим играм в стане **грозы и бури**» (II, с. 219, выделено Леоновым – *Н.Н.*). Являясь несомненной аллюзией к горьковскому «Буревестнику», очень долго толковавшемуся как прямой призыв к революции («Пусть сильнее грянет “буря”!»), гроза и буря приобретают у Леонова апокалиптическую окраску. Люди, словно неразумные дети, играют со спичками и не понимают, что могут разжечь пожар, способный смести человечество с Земли. Ответом Вадима на пессимистические пророчества «плачевного исхода всемирно-исторических игр в стане грозы и бури» становятся слова о том, что «становясь затравкой к очередным полнометражно-эсхатологическим постановкам, никогда не сгинет укоренившийся на земле род людской» (II, с. 217). Однако автору данный оптимизм не присущ. Есть ли у человечества иной путь развития вместо того фатального, ведущего к глобальной катастрофе, по которому оно до сих пор шагает? Ответ на этот вопрос особенно волновал писателя в последние годы жизни. Гроза-революция, чаемая как очищающая от всех людских пороков, чуть ли не от первородного греха, обернулась «повсеместной огненной бурей, в которой пылала и плавилась всяческая сорная старина – святыни, обряды, потребности ремесла, включая тысячелетнюю государственность и саму веру русских» (I, с. 55).

Не может очистить Векшина ни одна из разыгравшихся в романе «Вор» гроз – это не только символично, но и закономерно. В последней редакции романа, в эпилоге, писатель отказывает Векшину в возможно-

сти «перерождения». Вот слова самого писателя, несколько раз категорически отвергавшего сомнения известного литературоведа в правомерности «такой решительной дискредитации Векшина»¹: «В новой редакции Доломанова говорит: “ему бы после того случая (убийство офицера – Н.Н.) не в лесорубы, а в монахи записаться... А он дошел до того, что молодые урки у него же на квартире втихую зарезали его – барыгу и паука. Вот концовка Векшина! Жестокая концовка! Но по всему, что исторически содеяно им, он этого заслуживает!”»². Леонов несколько раз в данной беседе возвращается к своей новой версии векшинского бесславного конца и настаивает на его закономерности: «Все данные для развенчания Векшина были заданы в первой редакции... Сейчас у меня более устоявшийся взгляд на это дело... судьба Векшина в контексте эпохи многое открывает в нашем сегодняшнем положении». Или далее: «И что в наше время я могу сделать с Векшиным? Пусть его в лесорубы?» – и, отменяя очередные сомнения собеседника, Леонов настойчиво повторяет: «Когда Векшин брался за решение проблемы, он должен был понимать, за что берется! И что произошло в результате его деятельности...»³. Нетрудно заметить, что Векшин становится в авторском сознании неким символом, нарицательной фигурой, отражающей не просто личную драму нравственной деградации, но в гораздо большей степени, по словам самого Леонова, «судьба Векшина» явилась «развитием дальнейших суждений, внутренних раздумий автора об эпохе»⁴.

Как теперь становится понятным в свете новых публикаций, роман «Вор» мыслился самим Леоновым как произведение о судьбе русской революции, причем размышления эти помимо воли автора приобрели сквозной для всей писательской жизни характер, требуя все новых редакций старой книги. В «Пирамиде» «грозовая» символика не только сохраняется, но стремится к предельной обобщенности. «Гроза» становится своеобразной сжатой формулой, вобравшей в себя как архаическую символику, так и множество оттенков авторских значений. Гроза в леоновской образной системе символизирует кризисный, переломный момент – это момент истины, этап, когда должен быть совершен нравственный выбор и с него начинается новая точка отсчета в судьбе героя и романном действии. В истории XX века таким моментом для Леонова является русская революция 1917 года. Именно потому в его творчестве, начиная с романа «Вор», гроза становится предельно общим симво-

¹ Хрулев В. И. Два эпилога романа Л. Леонова «Вор». С. 66–67.

² Там же. С. 67.

³ Там же. С. 68–69.

⁴ Там же. С. 65.

лом революции, вбирая в себя аллюзивный слой ассоциаций русской литературы.

Поваленное дерево и разрушенный храм

Мотив поваленного дерева, по всей вероятности, имеет фольклорный источник – лирические песни, где параллелизм «дерево – человек» является регулярным. В русской литературе мотив упавшего дерева встречается часто, причем как в лирических, так и в эпических произведениях разных жанров. В произведениях русских писателей сюжетная ситуация, когда герой становится свидетелем падения дерева, достаточно распространена. Иногда упавшее дерево является аллегорией человеческих чувств, как в четверостишии В. А. Жуковского «Дружба» (1805), иногда оно – составляющая часть идиллического пейзажа, как в «Успокоении» (1830) Ф. И. Тютчева. Однако чаще поваленное грозой, бурей или человеком дерево символизирует судьбу героя. «Сожгло грозой дерево, а было соловьиное на дереве гнездо», – именно такими словами предваряется в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877) рассказ о тяжелой доле крестьянки Матрены Тимофеевны. Судьба / действия героя также могут сравниваться с упавшим деревом:

И опричник молодой застонал слегка,
Закачался, упал замертво;
Повалился на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка во сыром бору
Под смолистый корень подрубленная...
(М. Ю. Лермонтов. «Песня про царя Ивана Васильевича,
молодого опричника и удалого купца Калашникова».)

Структура психологического параллелизма, знакомая по фольклорным источникам, преимущественно лирическим песням, в литературных произведениях сохраняется и выглядит следующим образом: «поваленное дерево – чья-то загубленная судьба». Но бывают исключения: у Н. Заболоцкого в стихотворении «Гроза идет» (1957) происходит своеобразная инверсия. Обращаясь к расщепленному молнией надвое сухому кедру, лирический герой восклицает:

Почему же, надвое расколот,
Я, как ты, не сдался у крыльца,
И в душе всё тот же лютый голод,
И любовь, и песни до конца!

Герой, вопреки всему живет и хочет жить, тогда как дерево, традиционно символизирующее жизнь, засохло.

С наибольшей полнотой семантика неистощимой жизненной силы деревьев, подробные описания их тяги наперекор человеку жить и расти, их сопротивление вырубке проявляется у Л. Н. Толстого. В рассказе Толстого «Три смерти» сцена рубки дерева в весеннем, полном света и жизни, лесу завершает рассказ о двух непростых человеческих судьбах. Креста из срубленного дерева удостоится только один персонаж. Л. Толстой любит изображать рубку дерева. В двух небольших миниатюрах – «Черемуха» и «Старый тополь» – он подробно описывает, как именно рубились деревья, как не хотели они умирать, как герой-повествователь прилагал усилия для их вырубки. Картина весенней цветущей природы, капли росы, черемуховый цвет, – все эти элементы идиллического пейзажа контрастируют с последующим душевным состоянием героя-рубщика: его настигает сожаление о содеянном.

Два вектора важны в толстовских сюжетах о поваленном дереве: во-первых, противопоставленность тяжелого душевного состояния героя миру чистой и светлой природы, во-вторых, появляющаяся у героя потребность в рефлексии. Именно здесь находятся точки соприкосновения лирических миниатюр Л. Толстого и А. Солженицына. В миниатюре А. Солженицына «Вязовое бревно», очень напоминающей и по стилистике, и по сюжету названные толстовские, сколько ни пилили бревно – оно, даже малой частью своей отпиленной, всё прорастает: «С тех пор, как ствол в прошлом году срезали, и тащили трактором, и распиливали его на части, и кидали в баржи и кузова, и накатывали в штабели, и сваливали на землю – а вязовое бревно не сдалось! Оно пустило из себя свежий зеленый росток...»¹.

Традиционная символика неистощимой жизненной силы, которую несет в себе образ дерева, бывает неразрывно связана с параллелизмом «человек – дерево». Возможны варианты, когда дерево не срублено, а только искалечено человеком: «Чевенгур» А. Платонова (параллель «израненное дерево», именно просто *дерево* – Дванов); «Школа» А. Гайдара (финальная сцена, где возникает параллель «сломленная березка – раненый герой»).

У Леонова неоднократно встречаются эпизоды, выстроенные подобно параллелизму «событие с деревом – событие с человеком». В романе «Дорога на Океан» молодой машинист, татарин Сайфулла, в самый от-

¹ Солженицын А. И. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. Екатеринбург, 1999. С. 502.

ветственный момент вспоминает случай из детства. Бурная гроза застает его и маленькую девочку Марьям по дороге домой: «Потом удар, минутная слепота... Одинокое дерево на холме пылает от корней до вершины. Оно стоит в красном балахоне, оно ёжится...» (6, с. 396). Это воспоминание предшествует скорой трагедии: паровоз, которым управляет Сайфулла, выйдет из строя, буквально «сгорит», преодолевая сложный перевал в метель¹. История с паровозом для молодого комсомольца будет серьезным испытанием. Здесь наблюдается соотносительность и сцепление воспоминания о сгоревшем в бурную грозу дереве со сгоревшим в метельный буран паровозом и сгорающим от чувства собственной вины в грозовой атмосфере 1930-х годов комсомольцем.

У Леонова есть и другая вариация, когда дерево срублено человеком, а не уничтожено стихией. У этого варианта мотива возникает дополнительное значение: помимо параллелизма трагической гибели героя, срубленное человеком дерево становится символом подрубленной под корень России. Возможных источников такого варианта несколько, одним из них вполне мог послужить роман Н. С. Лескова «Соборяне». В «Соборянах» и в «Русском лесе» место мотива поваленного дерева в сюжетной структуре произведения сходно. Поваленное дерево являет собою часть параллелизма «дерево – человек», гибель дерева предшествует трагической судьбе героев, является знаком, предвещающим их близкую смерть. Но не только это сближает произведения двух писателей. Для каждого из них поваленное дерево выступает метафорой возможной исторической катастрофы России. И если лесковский герой, отец Савелий Туберозов напрямую размышляет об этом в своих записях, отчетливо обозначая сферу авторского идеала, то позиция Леонова выявляется через призму традиции, воплощенной в конкретных литературных связях, образных ассоциациях, «уводящих» в подтекст произведения и «выводящих» к последнему роману, «Пирамиде».

У Лескова в кульминационной сцене романа-хроники «Соборяне» страшный удар молнии, от которого протопоп Туберозов на время теряет сознание, попадает в старый дуб и «срезает» его. В ветвях этого дуба, запутавшись, гибнет ворон. О значимости «падения» дуба говорит и тот факт, что отец Савелий отметит его в своих записях: «Ворон: как он спрятался от грозы в крепчайший дуб и нашел гибель там, где ждал защиту. Сколь поучителен мне этот ворон. Там ли спасенье, где мы его чаем, – там ли погибель, где одной боимся? Безмерное наше умствование, поработавшее разум. Ученость, отвергающая возможность постижения доселе постижимого. Недостаточность и неточность сведений

¹ О семантике этого эпизода подробнее см. в третьей главе.

о душе. Непонимание природы человека, и проистекающее отсель бесстрастное равнодушие к добру и злу, и кривосудство в поступках...» (4, с. 231). Это не только «программа поучения, которое хотел сказать и сказал на следующий день Савелий», но и конспект тех проблем, что волнуют Леонова и в том или ином виде мысли эти присутствуют на страницах его книг. Примечательно, что завершается запись Туберозова искренне патетическими строками: «Да соблюдется до века Русь, ей же благодетел еси! Не положи ее, Творче и Создателю! В посмеяние народам чужим, ради лукавства слуг ее злосовестливых и недоброслужащих». (4, с. 232). Леонов, спустя почти полтора века, устами своего героя заметит, что, быть может, в том и заключалась историческая миссия России, чтобы служить предостережением против «крупномасштабного социального переплава»: «Однажды прозревший мир, если только он не свинья, земно поклонится России за жертвенный подвиг поучительного эксперимента» (II, с. 222). Для Савелия Туберозова проповедь, на которую он решился после знаменательной сцены с поваленным деревом, становится поворотным жизненным этапом; именно она навлечет на протопопа целую череду несчастий: ссылку, смерть супруги и его собственную смерть.

В «Русском лесе» могучее дерево – огромная сосна, срублено людьми, а не грозой. Для леоновского героя, отшельника Калины, чье убогое жилище укрывала та самая огромная сосна, гибель леса и дерева становятся предвестием смерти собственной. Для другого героя, унесшего завет и мудрость Калины в жизнь, Ивана Вихрова, та сосна – отправной толчок к борьбе за русский лес, дело жизни. Созерцая варварскую рубку дерева и жалостливость, а не возмущение Калины, мальчишка решает на отчаянный поступок: он кидает камень в купца, учинившего рубку. Спасаясь от разъяренного приказчика, мальчишка теряет валенок и ранил ногу и выбирает себе судьбу: «Как-то на лекции в лесном институте пришло ему в голову, что не замешайся сюда судьба Калины Глухова, он, наверно, и не вспомнил бы впоследствии о поверженном Облоге» (9, с. 74–75).

Калина, с его вековой мудростью, в отличие от лесорубов, понимает, чем чревато, выражаясь современным языком, потребительское отношение к природе: «И будет вам лето без тучек, иная зимица без снегов... и поклянут люди свое солнышко!» (9, с. 92). На что купец, затеявший рубку, отвечает: «*Не отпевай Расеи* раньше сроку... Экое развел *надгробное рыдание*, прости господи, а самому небось еще пожить охота... ась?» (9, с. 93). Этой репликой Леонов незаметно переводит повествование «в другой регистр». За судьбою Калины и русского леса начинается протступать судьба самой России. Буквально теми же словами

заговорит леоновский герой отец Матвей Лоскутов в «Пирамиде», главной темой которой как раз и становится Россия и революция: «из-под пера Матвеева вырвалось *надгробное рыданье по отечеству*» (I, с. 55).

Таким образом, тема гибели, утраты прежней «исконной», «истинной» России, заявленная Леоновым еще в «Петушихинском проломе» и со всею развернутостью явленная в «Пирамиде», проступает и в сцене со срубленным деревом в «Русском лесе». Знаменательно, что в частной беседе с А. И. Овчаренко и В. П. Астафьевым в середине 1980-х годов писатель метафорически уподобил Россию срубленному дереву: «*Россию спилили, как дуб...*»¹. Здесь видится продолжение лесковской традиции, поскольку именно в «Соборях» мотив поваленного дерева увязывается с мотивом губительной судьбы России. У Лескова уже намечен возможный вектор развития параллелизма: от сюжетной ситуации «гибель дерева – гибель героя» к ситуации «гибель дерева – гибель России», который актуализируется на рубеже XIX–XX вв. В «Вишневом саде» А. П. Чехова неизбежность гибели сада многими была воспринята как обреченность ухода со сцены старой России. Прямая параллель «обреченное быть срубленным деревом – обреченная погибнуть Россия» является в стихотворении К. Бальмонта «Прощание с деревом» (1917)²:

Я любил в этом древе тот говор вершинный,
Что вещает пришествие близкой грозы,
И шуршанье листвы перекатно-лавинной,
И паденье заоблачной первой слезы.
Я любил в этом древе, с ресницами Вия
Между мхами, старинного лешего взор.
Это древо в веках называлось Россия,
И на ствол его – острый наточен топор³.

В «древе» Бальмонта сливаются воедино фольклорно-лирический мотив поваленного дерева и новый мотив поверженной, подрубленной под корень России-древа. Тот же ассоциативный ряд возникает в стихотворении Б. Пастернака «Когда смертельный треск сосны скрипучей...» (1927), опубликованном в первом номере журнала «Новый мир» за 1928-й год. Следует подчеркнуть тот факт, что в том же номере впервые публиковалась повесть Леонова «Провинциальная история», так что

¹ Цит. по: Овчаренко А. И. В кругу Леонида Леонова. С. 254.

² Датировка стихотворения дается по изданию: Бальмонт К. Д. Светлый час: стихотворения и переводы из 50 книг / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1992. Кн. 1. С. 552.

³ Бальмонт К. Д. Светлый час... С. 288.

трудно представить писателя не читавшим стихотворение, «соседствующее» с его повестью.

Стихотворение Пастернака не столь прямолинейно, как бальмонтовское. Сближает их параллель между судьбою «древа» и исторической судьбы России. Если у Бальмонта предчувствие, что «над древом-Россией» занесен остро заточенный топор, то пастернаковское стихотворение начинается строками, ассоциирующими падение дерева с ходом истории:

Когда смертельный треск сосны скрипучей
Всей рощей погребает перегнутой,
История, нерубленую пущей
Иных дерев встаешь ты предо мной¹.

Далее возникает антитеза «векового сна», тишины, покоя и страшной оглушающей «возни», треска «шагов комплекции солидной», зарева, врывающихся и уничтожающих вековой спокойный уклад:

Веками спит сплетенье мелких нервов,
Но раз в столетье или два и тут
Стреляют дичь и ловят браконьеров
И с топором порубщика ведут.

Мотив разорения и гибели, вторгшихся в вековую лесную глушь, в контексте эпохи 1920-х, казался еще более выпуклым, чем сейчас. И здесь, вероятно, можно говорить о «встречных течениях» внутри национальной литературы: образы стихотворения Пастернака словно аккумулируют в себе образный строй более раннего романа Леонова «Барсуки»: «Трещат шаги комплекции солидной, и озаренный лес встает от дрем...» А в более позднем «Русском лесе» возникает сразу несколько сюжетных ситуаций, соотносимых с пастернаковскими: детально выписанная сцена рубки и падения вековой сосны, вырубка леса и в целом истребление лесов, лесные пожары и зарево революции, лесник-инвалид пастернаковского стихотворения и хромой подвижник, лесник, Иван Вихров – главный герой леоновского романа. И самое главное – история России, «проступающая» за историей леса, – как и в более открытой формулировке Пастернака: «...история, нерубленую пущей иных дерев встаешь ты предо мной».

А. Г. Лысов, интервьюировавший писателя, подступался к Леонову со сходной по сути догадкой: «Когда Леонова спрашивали о том, не

¹ Здесь и далее стихотворение цитируется по: *Пастернак Б. Л. Собр. соч.*: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 548.

является ли роман о погубленном лесе трагической аллегорией на человеческую гекатомбу сталинских времен, или, уж не намеки ли в нем на основное дело, к чему приставлены были властями угрюмый зековский топорок да двуручная лагерная пила, и не о расправе ли, наконец, над русским народом он сказал? – писатель, хитро ухмыляясь в усы, невинным голосом отвечивал: “о лесе я писал, о лесе”¹. Вероятно, у Леонова на момент создания романа действительно не было в уме столь прямолинейных аналогий. Нет достоверных свидетельств о знакомстве Леонова со строками К. Бальмонта. Возможно, что строки Пастернака оказались просто созвучными одному из самых ранних и излюбленных его образов – образу леса. Мотив поваленного дерева у Леонова впервые появляется в повести «Бродяга» (1928), где срубленное дерево «захлестнуло» героя Серегу.

В «Пирамиде» осмысление происходящих социальных сдвигов, общественного переустройства происходит, в том числе и в метафорических категориях «раскорчевки бывшей империи под всемирную цитадель всемирного братства» (I, с. 54). В какой-то степени ответом на поставленный А. Г. Лысовым вопрос могут служить строки из письма Л. Леонова Е. Д. Суркову от 7 июня 1971 года. Они представляются тем более важными, что само письмо выделяется на фоне других леоновских писем Суркову своей «программностью» в оценке писателем собственного творчества, размышлениями о непростых взаимоотношениях с властью, тональностью подведения итогов, объемностью, что дает основания предположить о сознательном расчете быть услышанным и прочитанным когда-нибудь не одним только Сурковым. Вот слова писателя: «Как лес живет и питается, в частности, своей же опадающей ежегодно листвой, сотлевающей в его приножьи (весьма прискорбно-знаменательно, с каким усердием выскребают ее нынче в наших парках, отчего ускоряется старость, суховершинность деревьев), так и душа народная растет и богатеет опытом своих исполинских переживаний, страданья – в первую очередь. Недобрая слава останется за осуществляющими сию мнимую духовную гигиену»². Параллель «жизнь леса – жизнь народа» обозначена в этих строках Леонова вполне определенно. Возможно, что «Русский лес» становится своеобразной вехой, ступенью осмысления большой и нелегкой темы судьбы народа, затеявшего невиданный доселе утопический эксперимент по созданию идеального общества.

¹ Лысов А. Г. «Березовый меридиан». Леонид Леонов и Сергей Есенин. С. 59.

² Леонов Л. – Е. Суркову // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках и интервью. М., 1999. С. 221–222.

В произведениях Лескова и Леонова сюжетная ситуация, когда герой становится свидетелем падения или рубки дерева, с одной стороны, структурно являет параллелизм: падение дерева предвещает скорую гибель героя. С другой стороны, эта «рама» заполняется значимыми для героя событиями: падение дерева словно становится «катализатором» для последующей за ним событийной цепочки. Так, герои, являющиеся свидетелями сцены падения дерева, и у Лескова, и у Леонова принимают важные для них решения, во многом определяющие их дальнейшую судьбу и, таким образом, задающие последовательность и ход повествования.

У Леонова сцена рубки сосны у избушки Калины Тимофеевича («Русский лес») синонимична сцене подрыва храма в «Пирамиде». В эпизодах валки дерева и взрыва храма в двух романах срабатывает одна и та же авторская стратегия. Во-первых, по своему значению это ключевые в духовной биографии героев события. Во-вторых, образный ряд этих эпизодов строится на приеме последовательного олицетворения. Совпадение стратегии в данном случае обусловлено совпадением «глубинного», внутреннего, символического плана содержания: и варварски загубленное дерево («Русский лес»), и не менее варварски разрушенный храм («Пирамида») становятся равными по своей губительности «вехами» в искоренении прочных устоев народной жизни, святынь, из которых веками складывалась национальная история. Показательно, что в «Пирамиде» оба образа сольются и в более краткой метафорической формулировке: «срубленное под корень древо веры народной» (I, с. 344).

Обе сцены даны глазами «случайного неслучайного» свидетеля – главного героя. Для него данный эпизод становится одним из тех «искусно подобранных зрелищ бытия», по которым «призвание смолоду ведет человека... чтобы воспитать в нем сноровку и волю на осуществление его исторических целей» (9, с. 96). Герой воспринимает происходящее как святотатство. Люди, наблюдающие рубку вековой сосны или подрыв красавца-храма, также чувствуют греховность творимого, но не протестуют, не оказывают сопротивления зачинщикам. Только кто-то один бросает открытый вызов: в «Русском лесе» – сам герой, Иван Вихров, в «Пирамиде» – женщина, ставшая на колени у храма помолиться в последний раз.

Сцена в «Русском лесе» описывается то от лица автора, то словно сквозь призму сознания мужиков-лесорубов; в «Пирамиде» – то от лица автора, то от лица Матвея Лоскутова. Дерево и собор сравниваются с живыми людьми: старухой и стариком. Олицетворение: в эпитетах, метафорах, сравнениях проходит сквозной нитью через всю сцену. По-

сле первого удара «по смолистому затеку у комля, где, подобно *жилам*, корни взбегали на ствол... мальчик Иван чуть не ахнул от удивления, что *кровка* не забрызгала ему рук» (9, с. 95). Или далее: «по мере углубления в *тело*» слезы выступают у него на глазах: «...в сознание мальчика бор перестал существовать одновременно с *гибелью той могучей хвойной старухи*, что осеняла Калинову кровлю» (9, с. 94; с. 96). Сосна – «была неслышанно хороша сейчас, старая *мать* Облога, в своей древней красе, прямая как луч, и без единого порока...» (9, с. 95). Рубящий ее купец (самому захотелось «щеголевато побаловаться») «*как на эшафоте*, с маковки до пяты *оглядел свою жертву*». «В сущности происходила обычная валка. Но томило лесорубов виноватое чувство, будто присутствуют при очень *грешном*, потому что вдобавок щеголеватом и *со смертельным исходом баловстве...*». Образный ряд, связанный с сосной, разветвляется на две линии: усиление характеристик одушевленности дерева (старуха, мать, жилы, кровь, тело; костяного цвета щепы, алого – посыпавшаяся снежная пыль) и уподобление сосны ничему не ведающей жертве, а рубщика – палачу, причем получающему удовольствие от процесса казни: «по всему было видно, что он хорошо умел только э т о, только это и умел он на земле». Участь поваленной могучей сосны, в корнях которой ютилось жилище легендарной Калины, становится параллелью судьбе самого терпеливого богатыря. Безропотно принимает он любую уготованную ему участь: и солдатчину, и гибель кормильца-леса. «Та же злая сила, что по частям отобрала у него зубы, радость, русые кудри, пришла теперь за его душою. И опять, к великому огорчению Ивана, не гнев, не жалоба звучали в речах Калины, а только жалость к остающимся» (9, с. 92).

Сцена подрыва храма в «Пирамиде» очень близка эпизоду рубки дерева: сосна как старуха-мать и храм как старик-дед – жертвы, казнимые палачом. Разрушение храма, как и рубка дерева, дается глазами сопереживающего свидетеля: «В толпе, жаждущей чуда, вплотную прижатой к дощатому борту, находился свободно и даже не в рясе, настоятель соседнего прихода М. Лоскутов» (I, с. 286). Его восприятие временами слито с восприятием «мужиков, семьями усеявшими вал вокруг», с повисшей в воздухе «безмолвия народного тишиной» (I, с. 285). Храм уподоблен ожидающему казни человеку: «солнышко как бы выхватило *приговоренного* из окружающей пасмури», «развороченная казенная *гортань*», «*дедушка*», «*старец*»... «Белокаменный и даже перед гибелью блистающий суровой красотой русской древности, он как бы *в похоронном* до пят посконном балахоне до щемления в сердце напоминал ратного, до былинной славы и бессрочной службы *богатыря*, а теперь

базарного *слепца*, зияющего мраками разбитых глазниц, *присужденного к плахе* за чрезмерное долгожитие...» (I, с. 285).

Точно также поступают с вековой сосною, под которой жил богатырь Калина. И тот превращается в беспомощного старика. И здесь уже возникает почти дословная параллель Калина – подрываемый храм. «Словно во хмелю от ритуальной перед казнью чарки водки, он придавал видимость трагической обреченности почтенному старцу, который послушно отдавался на волю кровных своих, сменяющих веру внучат». (I, с. 284). И не сразу поймешь, что речь идет о храме, а не о покорном «деткам» старике Калине, захмелевшем от поднесенной приказчиком водки... «Участники святотатства» одною из женщин названы *баловниками*: «Бога учиняют, выманить хотят на посмех в свое кружало! Так и дался он им, *баловникам!*» (I, с. 285). Как «*грешное баловство со смертельным исходом*» видится происходящее мужикам-лесорубам в «Русском лесе». Смертельный исход уготован и подрываемому собору. И хотя зрелище получилось не столь эффектным, как задумывалось, главная его цель была достигнута: «Храм лишь покривился слегка и *замертво завалился* как бы на одно колено, а просевшая кровля повисла на уцелевших столбах, *свесив главу на бочок, как и положено казненным*. Призрачная известковая дымка сорвалась с его поверхности и неторопливо поплыла над луговыми пространствами куда-то за синий лесок на горизонте. “*Дух испустил...*” – внятно сказал в толпе длиннолицый старик» (I, с. 287). Казнена «старуха», «старая мать»-сосна, казнен и «испустил дух» дедушка-храм, «почтенный старец»... Мысль о «духе» здесь одна из важнейших. Речь идет об антитезе духовного и бездуховного, нравственного и нигилистического сознания. Содеянное наглядно демонстрирует человеческие «завоевания» на пути утраты духовности.

Леонов на протяжении своей долгой, почти вековой жизни имел возможность наблюдать, насколько справедливы его собственные упреки и прогнозы, которые в «Пирамиде» приобретают апокалиптический масштаб. Что касается России, ей не сошло безнаказанным творившееся семьдесят лет: «Наш народ стал мельчать силой, *духом, но не исчерпал его*. Чтобы разложить его, в нем пробудили собственность»¹. О трагедии нации, русского народа Леонов говорит в той же тональности и образности, что и о поваленном дереве, о взорванном храме... «Операцию на мозгу произвели *стамеской*»². *Подрубили все корни, соединяющие нацию*

¹ Цит. по: Овчаренко А. И. В кругу Леонида Леонова. С. 235.

² Возможно, аллюзия к «Мы» Замятина: «Великая операция по уничтожению фантазии и души».

с землей. Крестьянство было органом нации, а не сословием. От крестьянства родились все – и интеллигенция, и рабочие, и правители... Крестьянство – это босые ноги нации, которые чувствуют, знают жизнь земли... (Ноябрь 1988)»¹.

Мотивы поваленного дерева и взорванного храма у Леонова, синонимичные друг другу в значении «разрушение национальных святынь», наряду с мотивами родника – святого источника, грозы и др. являются константами в созданном писателем художественном мире, своеобразными «единицами» художественного мышления об исторической российской судьбе. Устойчивые, «опорные» образы и мотивы в текстах художественных произведений не только выражают важнейшие для автора «Пирамиды» идеи и размышления, но и заключают в себе совпадающую этическую оценку происходящего. Названные образы и мотивы вписывают декларируемые писателем ценности в контекст вечных ценностей русской литературы и в целом культуры.

Встреча с лесным отшельником

«Русский лес» Л. М. Леонова и повесть Н. С. Лескова «Пугало»

В романе «Русский лес» Л. М. Леонова есть несколько страниц, повествующих о встрече двух мальчишек со стариком Калиной. В структуре романа момент встречи ребят со стариком является одним из важнейших сюжетных узлов. Именно здесь определяется будущее жизненное предназначение главного героя Ивана Матвеевича Вихрова – служение русскому лесу. Важность данной сцены подчеркивается кольцевой композицией: в финале романа главный герой Иван Вихров, сам уже почти старик, на том же самом месте встречает внука Калины, мальчишку Калинку.

Сюжет встречи детей с загадочным лесным стариком, которого все боятся, у Леонова подобен сюжетной ситуации встречи ребят со страшным Селиваном в «Пугале» Лескова. Сюжетная схема вкратце такова. Есть некий человек, которого почему-то все очень боятся и пугают им детей, почитая и за разбойника, и за колдуна. Он живет в лесу, на отшибе, сведения о нем противоречивы, неправдоподобны. Мрачность и за-

¹ Роман Леонида Леонова «Пирамида» и проблема мирооправдания. СПб, 2004. С. 10.

гадочность образа развенчивается при столкновении ребенка с «отшельником» после того, как ребенок (с товарищем / братом) заблудился в лесу, предварительно без спросу ушедши из дому на поиски приключений. «Отшельник» поможет заблудившемуся ребенку, приютит на ночлег, преподает нравственный урок и впоследствии станет ребенку другом. В процессе общения с отшельником ребенок переживает гамму эмоций, важную для его «духовной биографии»: 1) интерес и панический страх, вызванный досужими домыслами и рассказами; 2) желание увидеть его, бросить вызов; 3) разочарование: оказывается, что отшельник – совершенно обыкновенный, даже приземленно-прозаический человек; 4) благодарность и восхищение, так как человек этот все же необыкновенный – он особенный по сравнению с другими людьми, обладает душевными качествами, не столь развитыми у прочих персонажей произведения. После памятной встречи между ребенком и отшельником завязывается дружба.

В обоих произведениях то лесное пространство, где живет «страшный» герой, представляется ребенку как «Селиваново» или «Калиново» царство. И в «Пугале», и в «Русском лесе» «страшный» герой – хозяин этого пространства. «Пугало»: «Весь наш край, оказалось, находился во власти престрашного разбойника и кровожадного чародея, который назывался Селиван» (8, с. 9). Кроме того, постоянно повторяется сочетание «Селиванов лес», хотя тот вовсе Селивану не принадлежит. Сам Селиван, до реального с ним столкновения, присутствует в мыслях ребенка не иначе как «страшный человек». В «Русском лесе» Калина Тимофеевич представлен в детском сознании с эпитетом «ужасный», а в самой сцене встречи назван «лесным владыкой», «хозяином».

Оба отшельника, как кажется окружающим, с незапамятных времен живут в лесу, избегая окрестных жителей. Никто в точности не может сказать, сколько им лет. У обоих писателей «страшный» герой уподобляется в рассказах разбойнику. О Калине говорится, что он «грозное существо сверхбогатырского телосложения и замысловатого озорства, особенно опасного для торгового сословия... <...> ...по отзывам сведущих лиц, как ни старался оный Федос склонить его (Калину – *Н.Н.*) к спасению души посредством питания единственно росой да голубиной, тот непригожего своего ремесла не оставлял. И верно, еще незадолго до революции грибники да охотники находили на Облоге скелеты безыменных деятелей торговли промышленности, погибших за свое злато проездом на известные лошкаревские ярмарки» (9, с. 69–70). К Селивану «попадали купцы с толстыми черепами, дворяне с потайными шкатулками и попы с меховыми треухами, подложенными во всю ширь денежными бумажками. Это была ловушка. Назад от Селивано-

вых ворот уже не было поворота ни одному из тех, кто приехал». (8, с. 15). Однако затем оказывается, что это всего лишь порожденные страхом и длинными языками наговоры.

Конкретные мотивировки и обстоятельства похода в лес, где и произойдет встреча, в «Пугале» и в «Русском лесе» отличаются. Однако совпадает важнейший побудительный мотив детской экспедиции: ребята желают бросить «вызов всем темным силам леса и ночи» (9, с. 69), олицетворением которых для них является «страшный» лесной герой. Совпадает и тот факт, что с «лесным владыкой» встречаются двое ребятшек, но лишь для одного из них встреча приобретает памятное значение. Общим является и момент некоторого разочарования после первого знакомства с загадочным прежде отшельником. Селиван предстает обычным мужиком, ребята не опознают его сперва. Точно также и Калина не сразу признана ребятами, поначалу он кажется им «полухозяином», «подручным» легендарного Калины. В обоих случаях отшельник после близкого с ним знакомства теряет всю свою романтическую славу и становится одному из ребят (главному герою) добрым другом.

Селиван и Калина живут в лесу, они наделены некоторыми свойствами лешего. Примечательно, что лесковского «отшельника» зовут Селиваном, и его имя означает «лесной». Из качеств, присущих этому фольклорному персонажу, писатели заимствуют оборотничество. Но оборотничество оказывается мнимым: героя Лескова, Селивана, крестьяне видят то в образе свиньи, то верстовым столбом, то петухом. Однако, как оказывается позднее, «у страха глаза велики» – это был вовсе не Селиван, а именно те самые предметы и животные.

У Леонова упоминание о возможности Калины принимать «обличье дерева или тумана, осеннего ветра и задремавшего кота...» (9, с. 76) дается дважды, в том числе и в финале романа, когда главный герой, Вихров, уже зрелым человеком возвращается оглядеть родные места. Там он встречает внука того самого Калины, да еще именно на том месте, где в детстве произошла судьбоносная встреча. Фраза о возможности перевоплощения Калины продолжена словами: «...тем более ему ничего не стоило скинуться бедным крестьянским мальцом» (9, с. 706). Мысль, красной нитью проходящая через весь роман: «Это не было чудом, ни даже удивительным совпадением, а самое обыкновенное в природе продолжение жизни...» И далее: «Так завершался круг вихровской деятельности, и в самом конце четко намечалось ее очередное кольцо» (9, с. 706). Недаром именно этого мальчишку, названного в честь деда Калинкой, Вихров заберет в Москву, и тот, по мысли автора, должен будет продолжить начатое Вихровым дело. Таким образом, слегка иронично помянутое «оборотничество» легендарного Калины так же, как

и в повести Лескова, оказывается мнимым и обретает звучание в контексте ключевой идеи романа о вечно повторяющемся чуде бытия.

Есть и другие переключки. Сцена столкновения в лесной глуши двух раскольников, отправившихся на поиски изографа Севастьяна, и старца Памвы («Запечатленный ангел») эмоционально передана лесковским рассказчиком. Он испытывает панический ужас, когда в темноте наступающей ночи слышится приближающийся треск и герой замечает, как «во тьме из лесу выходит что-то безвидное» (4, с. 360). Оказалось, это старичок – «подышал, подышал воздухом, точно со всех сторон поветрие собирал, и вдруг ... точно Памва» (4, с. 366). В «Русском лесе» ребята также в ужасе «угадывали в потемках то очертания громадной волосатой ноздри, точно *оно* уже приняло к человеческому следу...» (9, с. 75). «Оно» окажется стариком, который поведет уставших, продрогших мальчишек в свою немудреную избушку на ночлег. Точно также приютит заблудившихся раскольников на ночь в своей убогой пустыньке старец Памва. Утром старик, подобно лесковскому «старичку», даст свое наставление ребятам. И как лесковский Памва предскажет герою судьбу, неизбежное для ищущего истину воцерковление, так и Калина Тимофеевич верно укажет будущее обоих мальчишек. И маленький герой лесковского «Пугала», и маленький леоновский герой, Ваня Вихров, переживает ситуацию духовного прозрения в процессе общения со стариком.

У Лескова мотив духовного прозрения акцентирован в «сильных позициях» текста: эпиграфе и финале-наставлении: «Христос озарил для тебя тьму... Лицо его казалось вам темным, потому что око ваше было темно. Наблюдай это, чтобы в другой раз не быть таким же слепым» (8, с. 52). Этот мотив не единожды становится движущей пружиной внутреннего сюжета в произведениях Лескова. О мотиве прозрения в рассказе «На краю света» как буквальной реализации евангельской метафоры чудесного исцеления Христом слепого писала О. Майорова¹. То же значение «прозрения» кроется в «запечатлении – распечатлении» ангела в одноименном рассказе. Таким образом, мотив духовного прозрения оказывается важным для лесковского творчества в целом.

Селиван так же, как и Калина, становится другом для ребенка, но его образ не имеет столь выраженной окраски «учителя», мудреца, посвящающего ребенка в тайны природного царства, передающего ребенку все свои знания и веру. В «Пугале» в роли «преподавателя» «курса на-

¹ Подробнее см.: Майорова О. Е. Н. С. Лесков: структура этно-конфессионального пространства // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10. С. 118–137.

родной демонологии» является не Селиван, а другой старик, мельник, дедушка Илья. У Леонова две фигуры словно сливаются в одну. Общение со стариком имеет значение для всей последующей жизни леоновского героя, определяя отношение к миру, природе, людям. Иван Вихров учится у Калины «тайной грамоте леса, в которой скопился тысячелетний опыт народа» (9, с. 88). Вместе с «лесной грамотой» он пытается постичь и мировосприятие этого загадочного человека: «Калина охотно разъяснял приятелю свою веру, ставшую впоследствии верой и самого Ивана Матвеевича» (9, с. 88). Существенен момент обретения героем веры в процессе общения со старцем: «Детскому разуму трудно было понять мудрость Калины, но голубой отсвет ее Иван унес в жизнь и однажды даже попытался воспроизвести ее по памяти в одном петербургском споре о личном бессмертии» (9, с. 88).

Последняя встреча Ивана со стариком столь же важна, как и первая. Происходит она под Рождество. Здесь тоже можно усмотреть некоторую переключку с рассказом Лескова, где кульминационной, решающей становится встреча с Селиваном в сочельник, а также последовавшие события рождественской ночи и утра. Но вместо хорошего, светлого события, характерного для святочного лесковского рассказа, рождественская встреча в «Русском лесе» пробуждает первые серьезные боль и гнев в душе мальчишки: варварски вырубается лес, где живет Калина. Старик сидит и, взирая на происходящее, пытается увещевать лесорубов. Его плохо слушают. Иван огорчен тем, что нет в речах старика гнева, лишь жалость. Возмущение мальчишки находит свой выход в опрометчивом, отчаянном поступке: он кидает камень в хозяина, учинившего рубку. Убегая от разозленного Кнышева, Иван поранил ногу, – это тоже своеобразная «метка», определяющая значимость случившегося для всего последующего жизненного пути героя. Много позже, после написания первой книги, Вихров будет говорить, что «с топором надо говорить на его же беспощадном языке» (9, с. 258). И толчок к такому повороту – не просто любви к «зеленому другу», лесу, а борьбе за него, даст также Калина Тимофеевич.

Для Вани Вихрова встреча с Калиной становится столь же поучительной, как и встреча с Селиваном для героя-ребенка в «Пугале». Но смысл «поучения» становится шире. Леонов словно раздвигает рамки морализаторского урока, представляя в лице Калины не просто образец, нравственный пример; скорее писатель обозначает фигурой Калины определенную жизненную философию, мировоззрение, которое и перенимает от старика Иван. Н. Лейдерман определяет эту философию как

«философию жизни». Ей в романе противостоит «философия смерти»¹. Все образы романа на разных его уровнях подчиняются этой глубинной оппозиции. Всё, что связано со стариком в романе, окрашено в положительный модус. Основа высокой нравственности, «доброе направление мыслей», мировоззрение, жизненное призвание и философский взгляд на мир – вот что дает встреча с лесным отшельником Калиной главному герою. Встреча с Калиной переворачивает, меняет детское восприятие действительности. Именно с этой встречи начинается отсчет сознательной вихровской жизни. В сложной архитектонике романа встреча с лесным стариком для главного героя «Русского леса» – завязка, тот «узел», от которого тянутся ниточки разных сюжетных линий и параллелей, чтобы в финале вновь сойтись. Структурно встреча с отшельником воспроизводится по сходному с лесковским «сценарию» и в равной степени является узловым моментом произведений обоих писателей.

Значение встречи в произведениях для двух основных ее участников: мальчика-героя и отшельника – заключается в ее несомненной воспитательной важности. Прежде мыслившийся душегубом и колдуном отшельник оказывается добрым и праведным человеком и становится другом и учителем, истинным наставником мальчика. Ребенок переживает ситуацию «духовного прозрения», и прежде страшный, окруженный домыслами человек предстает в новом свете: для ребенка он является живым примером добродетельной жизни, носителем доброй («положительной» в авторской подаче и читательском восприятии) философско-этической концепции. У Лескова – это христианская этика, у Леонова – своеобразная «философия жизни», исповедующая круговорот всего живого. В процессе дружбы / общения мальчик перенимает основы «учения», которое выводит в итоге на «праведный / правильный» жизненный путь.

Мотив встречи с лесным стариком появляется уже в ранних произведениях Леонова: в «Притче о Калафате» и в «Соти». Сюжетная ситуация встречи с лесным старичком в «Притче о Калафате» из романа «Барсуки» (первоначально притча была самостоятельным произведением²) очень близка по семантике и стилистическому колориту к «Запечатленному ангелу». Два из составляющих микросюжет мотивов совпадают полностью: мотивы «тихо живи» и «буду башню строить». Лесной старичок, «на нем шляпа деревянной коры, в руке лукошко», говорит

¹ *Лейдерман Н. Л.* Неявный диалог. «Русский лес» Л. Леонова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака. С. 12.

² Об истории создания «Притчи о Калафате» см. *Леонова Н. Л.* Притча о Калафате // Поэтика Л. Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб, 2002. С. 10–19.

правителю Калафату: «Распусти всю армию, не делай зла себе, тихо живи, сапоги шей!» – «Нет, отвечает, буду башню строить» (2, с. 223). В «Запечатленном ангеле» тихий, безгневный старичок Памва дает герою напутствие: «Поспешай Вавилон строить! <...> Что есть Вавилон? Столп кичения; не кичись правдою, а то ангел отступится» (4, с. 366).

Башня традиционно является символом гордыни. Здесь ни Лесков, ни Леонов не являются первооткрывателями. Но у обоих призыв смирить гордыню вложен в уста лесного старичка, таким образом, контекст, в который включается мотив строительства башни в двух произведениях, совпадает. Разумеется, есть и отличия. У Лескова мотив «строительства башни» изначально метафоричен: столп кичения – в душе, гордыня – в убеждении раскольника, что только его вера «правильная» и праведная. Смысл леоновской метафоры шире: речь идет уже не только о вере, но об излишней самоуверенности человека и человечества в собственном всемогуществе, опирающегося на разум и науку. В «Соти» главный герой, начальник строительства, комиссар Увадьев, встречает лесного старичка – «луны седей и зверя рысоватей» (4, с. 95). Старичок грозит Увадьеву из-за того, что «все дороги, окаянные, мне попортили». Важен ассоциативный ряд, предлагаемый автором: эпитет «окаянные» обычно относится к нечистой силе, а лесной мужичок называет так строителей нового мира. Мужичок тот – отнюдь не леший, не «нечистик» какой-нибудь, которыми полны ранние рассказы, а святой или «скитский»: «Был ли то в самом деле Никола, бродяга, русской земли милостивец, или просто тот скитский мужик, которого сманил Увадьев на советскую дорогу, неизвестно...» (4, с. 95). Догадка Л. П. Якимовой о семантике фамилии главного героя «Увадьев» от древнерусского «навадник», «увадник», т. е. «подстрекатель, соблазнитель, смутитель, искуситель»¹ находит подтверждение в словах «лесного мужичка»: портят дороги, заводят непонятно куда...

В том, что у Леонова житийные ассоциации отнюдь не являются случайными, а выступают как «скрытые координаты» подтекста, убеждает предшествующее творчество: в «Петушихинском проломе», а затем и в «Соти» смысловым центром, стягивающим к себе проблематику конфликта нового и старого миров, становится разрушение святынь. В «Петушихинском проломе» разоряют раку с мощами, в «Соти» – скит. В «Соти» тема «Северной Фиваиды» заявлена с первых же страниц: «В ту пору зеленой младости сошлись на этом месте блаженный Мелетий, который умер впоследствии, наколовшись о землю, да еще

¹ См.: Якимова Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». С. 20.

Спиридон, что значит круглая плетеная корзина. Бегунов из мира, при-манила их девическая нетронутость места, они стали зачинателями этой *Северной Фиваиды*. (4, с. 13–14). И вот на месте прежней обители планируется стройка бумажного комбината. Оппозиция старого и нового миров проводится на всех уровнях произведения и закономерно, что она реализуется и как идеологическое противостояние между представителями обоих «миров»: представитель новой власти Увадьев поочередно вступает в диалог с монахами Вассианом, Геласием, Виссарионом, Филофеем, Евсевием, игуменом Киrom. Тема покинутой, закрытой, утраченной, разоренной обители актуальна для времени создания «Соти». Роман создавался в 1928–29 гг. и был опубликован в 1930-м году. В 1928-м была закрыта Оптина пустынь, место являвшееся духовным средоточием прежней России, многие священнослужители были арестованы, убиты, а сколько в целом было разорено монастырей, скитов, обителей по всей стране... Тема разрушения святынь – сквозная для творчества Леонова: начинаясь в «Петушихинском проломе» и «Соти», она уходит в подтекст «Русского леса», а в «Пирамиде» снова выражена прямо: разорен Старо-Федосеевский некрополь, на глазах главного героя, священника Матвея Лоскутова взрывают собор одного из монастырей.

Старый мир оказывается в разрушенном: и скит в «Соти», и храм в «Пирамиде» исчезают. Нового мира, того самого комбината, который должен быть воздвигнут на месте скита, читатель построенным так и не увидит. Осмысление происходящих в стране изменений отнюдь не было у Леонова однозначно положительным. Мир ушедшей России – это мир иной, веками складывавшейся культуры, утраченной в послереволюционное и советское время: «...довели Россию до такого состояния... Тракторов не хватает, лошадей нет. У нас некому телегу построить. Хомут некому связать. А вы знаете, что такое хомут? ...Хомут – сооружение, которое отшлифовывалось тысячелетиями. Как восстановить опыт человека? Как дух Божий вложить в этого покойника?»¹. Но, несмотря на подчас критическое отношение к произошедшим переменам, Леонов никогда не стремился ни «очернить», ни приукрасить историю отечества. И осуждал тех, кто с его точки зрения, был тенденциозен: «Мне не понравилось у Пикуля, что вся Россия на всю глубину изображена гнилой, подлой, пьяной, бесчестной. А ведь были же и тогда не одни Романовы и Распутины. Был Серафим Саровский, Толстой, Горький, Циол-

¹ Цит. по: Хрулев В. И. Два эпилога романа Л. Леонова «Вор». С. 71.

ковский. Был народ, страна, леса, поля... Где все это? Жизнь изображена одноцветно (июнь 1979)»¹.

Миру старой, дореволюционной России отведено в «Русском лесе» особое место. Поэтическая окраска, положительный модус задан посредством мифопоэтических мотивов и параллелей с житийными образами и традициями. Именно таким образом создается устойчивое ассоциативно-рецептивное поле, связывающее положительные образы и идеи «Русского леса» с корнями национальной культуры. Благодаря тесному переплетению аллюзий, реминисценций, мотивов и образов, связанных с произведениями Лескова, создается эффект прочной укоренности леоновских образов в национальной традиции. Каким образом с той же целью используются топосы, характерные для русской агиографии, рассмотрим ниже.

Сюжетная ситуация встречи с лесным отшельником и житийная топика

Сюжетная линия «лесные плутания – встреча с отшельником, выводимым из дебрей – наставление на путь истинный – духовное прозрение, равное обретению веры» соотносима с житийным сюжетом встречи охотника / разбойника со святым, ушедшим в леса. Встреча преподобного и охотника, после которой охотник и сам становится праведным отшельником, т. е. кардинально меняется, описана в житиях Петра Афонского, Александра Свирского. К ним можно добавить жития Сильвестра Обнорского и Макария Римлянина. Однако в житиях нет сюжета встречи ребенка и отшельника.

Возможно, он существует в каком-либо тексте, пока не попавшем в наше поле зрения. Однако, учитывая вышесказанное, представляется более вероятной гипотеза, что сюжет встречи ребенка и святого складывается у Лескова и затем Леонова в результате «сплава» двух равнозначных слагаемых: житийного мотива влияния отшельника, ушедшего в леса, на умы и души иноков и просто приходящих к нему людей, а также из сюжета встречи заблудившегося в лесу ребенка / детей с представителем нечистой силы. Встреча заблудившихся в лесу детей с нечистой силою – один из распространенных сказочных и даже мифологических сюжетов, на что указывает в частности, Е. М. Мелетинский². Вспомним, что и в «Пугале», и в «Запечатленном ангеле» Леско-

¹ Цит. по: *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. С. 143.

² О мифологических истоках данного сюжета см.: *Мелетинский Е. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // *Литературные архетипы и универсалии.* М., 2001. С. 129–130.

ва, и в «Русском лесе» Леонова потерявшиеся в лесу дети / люди принимают сперва отшельника за лешего, колдуна, т. е. как раз за представителя нечистой силы и только потом, в процессе духовного прозрения, к ним приходит осознание собственных заблуждений. В названных произведениях происходит контаминация житийного и фольклорного сюжетов: заблудившиеся в лесной глуши дети встречают колдуна-полулешего, который в итоге оказывается праведным отшельником. В создании ореола праведности и добродетельности отшельника немалая роль принадлежит житийным мотивам.

Сюжет об уходе подвижника в леса, где тот вначале живет в скиту один, а затем «обрастая» новыми иноками, основывает обитель, особенно часто встречается в русских житиях святых. Можно привести много примеров: преподобный Сергей Радонежский, Корнилий Комельский, Стефан Комельский, Арсений Комельский, преподобный Кирилл, игумен Белозерский; Ферапонт Белозерский, преподобный Мефодий, игумен Пешношский; Макарий Колязинский, Макарий Римлянин, Сильвестр Обнорский, Герасим Болдинский, Серафим Саровский и др. Сюжет этот устойчив, как и некоторые другие элементы подобного типа житий. По терминологии Т. Р. Руди, это жития «преподобнического типа»¹. Исследовательница выделяет только один признак для определения «преподобнического» типа жития: «активно разрабатываемый мотив уподобления жизни ангела», показывая, как в различных житийных текстах реализуется топос уподобления святого ангельскому образу. В житиях данного типа имеются и другие объединяющие их топосы: сюжетные схемы, мотивы, символика. Во многих житиях о преподобных рассказывается о добровольном уходе святого в леса, сознательном стремлении к пустынножительству. Повторяющейся для многих житий являются ситуации с избиением святого разбойниками, впоследствии раскаявшимися в совершенном преступлении, приручения святым диких зверей, вкушающих хлеб с рук, а также мотив встречи отшельника с заблудившимися людьми.

Сюжетная ситуация встречи заблудившихся людей с лесным отшельником-праведником, распространенная в житиях разных русских святых, может быть представлена в двух вариантах:

Вариант А: уход в леса, отшельничество – встреча отшельника с заблудившимся *человеком/людьми* – отшельник выводит заблудившихся

¹ Руди Т. Р. Средневековая агиографическая топика (принцип *imitatio* и проблемы типологии) // Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Международный съезд славистов (Любляна, 2003). М., 2003. С. 40.

на дорогу. Подобный вариант развития сюжета встречается в житиях Макария Римлянина, Сильвестра Обнорского, Серафима Саровского.

Вариант Б: уход в леса, отшельничество – встреча отшельника с заблудившимся *охотником* – беседа отшельника и *охотника* – отшельник обращает в свою веру – *охотник* становится сподвижником отшельника¹. Именно такова структура сюжета встречи со святым в житиях Петра Афонского, Александра Свирского. Как вариант можно рассматривать житие Герасима Болдинского, который обращает на путь истинный не охотников, а разбойников.

В произведениях Н. С. Лескова исследователи уже не раз отмечали следы житийных текстов, но в связи с названным сюжетом творчество писателя пока не привлекало исследовательского внимания. Сюжетная схема встречи с лесным отшельником воспроизводится в «Пугале» Лескова как вышеприведенный вариант А (обе встречи героев с Селиваном), в «Запечатленном ангеле» как контаминация обоих вариантов (встреча раскольников Марка, отрока Левонтия с Памвой).

Первая встреча ребенка с отшельником Селиваном происходит, когда ребята затеяли поход в лес с целью разыскать страшного для них отшельника и заблудились, а тот помог им выбраться из чащи и отвел домой:

«Пугало», 1-я встреча с Селиваном²:

- 1) уход в леса, отшельничество *Селивана*;
- 2) СЛУХИ *о его колдовстве, оборотничестве и разбойных нападениях* = слепота окружающих и поверивших в слухи детей;
- 3) ДЕТИ РЕШАЮТ НАЙТИ *Селивана* и ОТПРАВЛЯЮТСЯ В ЛЕС;
- 4) ДЕТИ (2 брата) заблудились и встретили *Селивана*;
- 5) *Селиван* выводит их на дорогу, *возвращает домой*.

Вторая встреча с Селиваном происходит позже. Спустя некоторое время, возвращаясь в сочельник в метель из города, семья с детьми заблудилась в лесу и наткнулась на постоянный двор Селивана, что явилось в бурю настоящим спасением:

«Пугало», 2-я встреча с Селиваном:

- 1) *Семья с детьми* заблудилась и встретила *Селивана*;
- 2) НОЧЛЕГ у *Селивана* и бегство;
- 3) УТРОМ ВСЕ НЕДОРАЗУМЕНИЯ РАЗЪЯСНЯЮТСЯ,
- 4) ДРУЖБА РЕБЕНКА и *Селивана*.

¹ Сюжетные звенья, отличные от варианта А, выделены подчеркиванием, курсивом выделен отличающийся персонаж.

² Заглавными буквами выделены сюжетные звенья, которых нет в житийном сюжете, но которые появляются в произведениях Лескова.

В «Запечатленном ангеле» наблюдается наложение обоих вариантов, одному из заблудившихся путников отшельник становится наставником, второго – выводит на дорогу. Сохраняется сюжетный элемент «ночлег у отшельника», появившийся в «Пугале».

«Запечатленный ангел»:

- 1) встреча отшельника Памвы с заблудившимися раскольниками;
- 2) НОЧЛЕГ у Памвы;
- 3) беседа отшельника Памвы с отроком Левонтием,
- 4) отшельник прививает свою веру отроку Левонтию,
- 5) отшельник выводит заблудившегося Марка на дорогу;
- 6) отшельник предсказывает присоединение заблудившихся раскольников к церкви, т. е. метафорически: выводит на верный, правильный в авторской оценке жизненный путь.

Подобная, но не во всем совпадающая сюжетная структура, воспроизводится в «Русском лесе» Л. М. Леонова. Речь идет об эпизоде встречи мальчиков Ивана Вихрова и Демидки Золотухина со стариком Калиной Тимофеевичем. В «Русском лесе» соединены в один сюжет оба варианта, причем присутствуют такие сюжетные элементы, которых нет в житийных текстах, зато они есть у Лескова.

«Русский лес»¹:

- 1) старик Калина живет в лесу отшельником;
- 2) СЛУХИ О ЕГО КОЛДОВСТВЕ, ОБОРОТНИЧЕСТВЕ И РАЗБОЙНЫХ НАПАДЕНИЯХ = СЛЕПОТА ОКРУЖАЮЩИХ И ПОВЕРИВШИХ В СЛУХИ ДЕТЕЙ;
- 3) ДЕТИ РЕШАЮТ НАЙТИ КОЛДУНА-ОТШЕЛЬНИКА И ОТПРАВЛЯЮТСЯ В ЛЕС;
- 4) ДЕТИ (2 друга) заблудились и встретили старика Калину;
- 5) НОЧЛЕГ у Калины;
- 6) беседа отшельника Калины с детьми;
- 7) Калина выводит заблудившихся детей на дорогу;
- 8) ДРУЖБА РЕБЕНКА и ОТШЕЛЬНИКА Калины;
- 9) отшельник прививает свою веру ребенку.

Цепочка мотивов выстроена таким образом, что от житийного сюжета остается лишь обрамление: уход в леса, встреча заблудившегося человека и отшельника, обретение правильного пути (выход на дорогу из чащи) и обращение в веру под влиянием отшельника. В «Русском лесе» Леонова шесть элементов сюжетной схемы совпадают с элементами сюжетов Лескова: 1) слухи о разбойном образе жизни и оборотничестве

¹ Сюжетные элементы, совпадающие лесковскими, выделены заглавными буквами, а житийные элементы даны с подчеркиванием.

отшельника; 2) желание детей найти его становится побудительным мотивом для похода в лес; 3) дети, заблудившись в лесу, встречают отшельника; 4) дети остаются у отшельника на ночлег; 5) поутру выясняется, что отшельник добрый человек; 6) ребенок и отшельник становятся друзьями, а встреча с отшельником для ребенка явится значимым моментом нравственного становления.

Совпадает значение встречи с отшельником как встречи, меняющей ценностные ориентиры персонажа, «открывающей ему глаза», становящейся судьбоносной. Общим моментом для произведений обоих писателей является участие детей. Обычно в житийных рассказах говорится, что встреча с отшельником происходит совершенно случайно. Как правило, охотники, заблудившиеся в лесу, неожиданно находят ранее незнакомого им человека, праведника. У Леонова и Лескова дети или раскольники, хотя и встречаются в лесу отшельника неожиданно, но сами отправляются в лес со вполне определенным намерением встретить его. В некоторых житийных случаях охотник и сам становится впоследствии праведным отшельником. Святой праведник влияет на пришедших к нему людей положительно, наставляет их на путь истинный.

У Лескова мотив наставления «заблудших» (в лесу и суемудрии) раскольников на «путь истинный» (воссоединения с церковью) напрямую связан с мотивами встречи с лесным отшельником, духовного прозрения и выбора пути, которые вместе являются составной частью сюжета «Запечатленного ангела». О. Е. Майорова, обратила внимание, на следующую особенность некоторых произведений Лескова: «кодировка пространственными отношениями конфессиональных категорий», которая имеется, в том числе и в «Запечатленном ангеле». «Мотив параллелизма движения духовного и физического форсируется, когда двое раскольников отряжаются общиной на поиски “изографа”, который может помочь староверам вернуть икону. Обойдя пешком чуть ли не всю Россию, они в конечном итоге плутают в лесу, “в глуши непробудной”, причем выбирают ошибочную дорогу, по настоянию героя, упорствующего в староверии, а выводит из леса старец-отшельник, принадлежащий к господствующей церкви и пророчащий присоединение к церкви всей артели»¹, что и подтверждается в финале. Нечто подобное наблюдаем и в романе Леонова. Дети долго ходят по лесу в поисках старика Калины, до самой темноты, потом перед ними открывается святой источник и появляется его хозяин Калина, выводящий их на дорогу, которая для одного из мальчишек станет жизненным призванием.

¹ Майорова О. Е. Н. С. Лесков: структура этно-конфессионального пространства. С. 127.

Примечательно, что и в «Запечатленном ангеле», и в «Пугале», и в «Русском лесе» персонажи остаются у отшельника на ночлег. Калина приютит детей в своей избушке, точно также, как старец Памва, приютит заблудившихся раскольников на ночь в своей убогой пустыньке. Утром старик, подобно лесковскому «старичку», даст свое наставление ребятам. И как лесковский Памва предскажет герою судьбу, неизбежное для ищущего истину, воцерковление, так и леоновский Калина верно укажет жизненные пути обоих забредших к нему ребяташек. Плутания в лесу (степном бурене – один из эпизодов «Пугала»), наступившая темнота ночи словно становятся символом духовной слепоты героев, поддавшихся ложным слухам о колдовстве или разбойных повахдах отшельника. Прозрение в «Пугале» и «Русском лесе» приходит поутру, а в «Запечатленном ангеле» герой именно утром услышит предсказание Памвы, но не сразу поймет его смысл.

Калина Тимофеевич, до встречи с ним Ивана, изображается посредством преломления в детском сознании воображаемого образа колдуна-лешего, сказочно-былинного богатыря или разбойника, а после встречи тот же Калина, ассоциируясь с житийными текстами, приобретает обобщенные черты христианского подвижника. Конечно, вера Калины – это не христианская вера, она ближе идеям натурфилософов, русского космизма. Однако в эпизоде встречи вполне отчетливо опознаваемы и значимы многие «христианские» знаки. «Мы крещеные», – предупреждают старика не на шутку испугавшиеся дети. «Слава-те Богу я и сам не пень лесной», – отвечает ребятам дед. Еще больше успокаивает ребят начертанный углем на двери стариковской избушки крест¹. Постепенно количество значимых деталей нарастает: ветхое с аскетичной обстановкой жилище старика, где ворох сена на полу заменяет постель, пасека, лесные звери (белка), которые едят у него с рук². Именно так в житиях преподобных обозначаются бытовые реалии.

В «Русском лесе» больше всего осязаемых житийных деталей обнаруживается при сопоставлении эпизода встречи детей с Калиной Тимофеевичем и жития преподобного Серафима Саровского. Святой Серафим стал хромым после встречи с разбойниками. Хромым в результате ранения на войне 1914-го года станет леоновский герой Иван Вихров,

¹ У лесковского «очарованного странника» на двери также был начертан углем крест. См. эпизод смущения Ивана Северьяновича бесом в конюшне. *Лесков Н. С. Очарованный странник.* (4, с. 508).

² Возле святыни-родничка растеньице с названием «Петров крест». Возле лесковского родника («Соборяне») – в точности тот же «Петров крест». Но это совпадение может быть обусловлено сходством самих жизненных реалий, а не литературными параллелями.

подвижник и борец за русский лес, заступник за огромную срубленную сосну, лес, Калину Тимофеевича.

Бытовые реалии в жизни двух отшельников также во многом сходны. И у святого, и у Калины есть небольшой пчельник. Убогое жилище Калины, подобно «дальней пустыньке» преподобного Серафима, находится возле источника. О. В. Творогов обращает внимание на тот факт, что «топос – пустынный селится в глухом лесу возле родника и ручья – видимо, не случаен: помимо бытовой потребности в чистой воде, “криница” (источник), возможно, символизировала чистоту и уединенность отшельнического жития, а само уподобление распространения христианской веры рекам и потокам, напоющим землю, также традиционно и широко употребимо»¹. Наверное, самый известный святой источник – Богословский родничок Серафима Саровского, упоминаемый в его житии, впоследствии почитаемый как чудотворный. Бывает и так, что источника рядом нет, и тогда отшельник сам копает колодезь: Сильвестр Обнорский, Макарий Римлянин. Родник ассоциируется в тексте «Русского леса» с христианской святыней через слова «паломники» (о заблудившихся мальчиках у родника), «не осквернить» и «окропить» (по отношению к роднику).

Кроме того, в «Русском лесе» присутствует топос «приручение диких зверей», который обнаруживается в житиях многих преподобных. Пустынь преподобного Макария Колязинского (память 17/30 марта) была расположена в красивом месте в лесу, «к нему приходили дикие звери, ласкались к нему и он делил с ними пищу»². Преподобный Павел Комельский, или Обнорский (10/23 января), ушел в Комельский лес и жил там уединенно, построил себе небольшую келью и выкопал колодезь. К нему также приходили лесные звери и принимали пищу из его рук. О Серафиме Саровском говорится, что он даже диким зверям внушал благоговение. Многие совпадения легко объяснить сходством самих бытовых реалий, но нельзя исключать и важный жанровый принцип ориентации на образец. Невозможно не вспомнить в связи с упомянутым топосом житие Сергия Радонежского и рассказ о медведе, которого преподобный кормил. С этим эпизодом можно сравнить подобный у Леонова: белку Марью Елизаровну, которую Калина кормит с рук.

И хотя мотив встречи ребенка (а не охотника) с лесным отшельником в житиях не является типичным, есть очень известный житийный сюжет встречи ребенка со старцем, в результате которого жизнь ребенка

¹ Творогов О. В. Предстатели земли Русской: агиография XVI века // Библиотека литературы Древней Руси. СПб, 2005. Т. 13. С. 7.

² Житие преп. Макария Колязинского // Жития святых / Ред. Л. Костюк. [Электронное издание]. Директ Медиа Пабблишинг, 2000.

меняется коренным образом – в житии Сергия Радонежского. Это встреча отрока Варфоломея со стариком, которого никто раньше не знал и не видел. После встречи со старцем и его чудесного угощения, подобного меду, мальчик вдруг и сразу стал грамотным, хотя до этого грамота давалась ему с трудом, к тому же он сделался не просто грамотным, а знающим многие церковные тексты. Леоновский герой, старик Калина Тимофеевич с его чудесным угощением¹, впоследствии становится для мальчика Вани Вихрова учителем «тайной грамоты леса»² (9, с. 88), так что нельзя исключать воздействия данного сюжета на аналогичную ситуацию встречи с отшельником в романе Леонова. Для автора «Русского леса» всегда была важна ориентированность на некие предельно общие знаки традиции, «спрессованные символы», – это один из важнейших принципов леоновской поэтики в целом. Не менее важно, чтобы знаки эти были узнаваемыми. Жития Сергия Радонежского и Серафима Саровского как раз таковы: их герои и сюжеты достаточно известны, чтобы сохраняться в памяти поколений, невзирая на внешние условия. А герой, объединивший в себе черты былинного богатыря и святого отшельника, как нельзя лучше вписывается в повествование о судьбах России в периоды революции и Великой Отечественной войны.

Сюжет встречи отшельника с ребенком именно в лесу есть в «Житии преподобного отца Патапия» (память 8/21 декабря): юноша пришел к старцу-отшельнику и прозрел. Сюжеты встречи лесковских и леоновского героев с отшельниками метафорически сходны с житийным: только прозрение в них происходит не в буквальном, а в переносном смысле. У мотива прозрения здесь есть единый источник – евангельская притча об исцелении Христом слепого, помимо того, это распространенный топос чуда в житийной литературе.

Выше говорилось, что образ Серафима Саровского «проступает» за фигурой Калины Тимофеевича. Логично предположить, что совпадение сюжетных ситуаций и мотивов обусловлены именно единым «прототипом» или образцом, на который ориентировались и Леонов, и Лесков. Однако в тексте «Русского леса» есть моменты, которые обнаруживаем только у Лескова, их нет в житиях. Таковы шесть элементов сюжетной схемы, совпадающие с сюжетными элементами «Пугала» и «Запечатленного ангела». Кроме того, у обоих писателей с отшельником встречаются именно дети, а не какие-либо другие лица, например, охотники или разбойники. Первоначальное заблуждение детей насчет отшельника

¹ «Черствая краюшка с ломтем старого меда такой густоты и сытности, что и доньне у Ивана Матвеича слипались пальцы и смыкались веки от воспомина-ния о ночном ужине на Облоге». *Леонов Л. М. «Русский лес»* (9, с. 76).

также совпадает: он представляется детям разбойником и колдуном, но потом им открывается его праведность. Последовательность и комбинация мотивов, дающие в итоге сходство событийной цепочки, позволяют предположить в данном случае сознательное использование традиции.

Житийные мотивы в произведениях Н. С. Лескова, Е. И. Замятина и Л. М. Леонова

Многие исследователи отмечали, что Н. С. Лесков неоднократно обращался к агиографическим сюжетным ситуациям и образам в своих произведениях¹. Творчество Л. М. Леонова в этом аспекте не изучено, хотя общеизвестно, что писатель прекрасно знал жития еще с детства, в особенности Киево-Печерский патерик. Об этом пишет дочь писателя Н. Л. Леонова в своих воспоминаниях об отце². Еще в 1962 г. в книге В. А. Ковалева было опубликовано размышление Леонова о генезисе ранних произведений: «Истоки таких рассказов как “Бурыга”, “Гибель Егорушки”, “Калафат”, “Деяния Азлазивона-беса” и др. – в круге литературы, которую я читал в детстве: в патериках, житиях, белозерских сказаниях. Мне нравились все эти истории о чертях-искусителях, сказания об испытании веры, сам колорит древнерусской речи»³. После публикации раннего рассказа «Деяния Азлазивона» становится очевидным, что писатель не просто прекрасно знал древнерусскую агиографию, но и предпринял своего рода художественный эксперимент, беря житийный жанр за основу художественной структуры своего рассказа.

Изучение житийных мотивов в литературе нового времени показывает, что возможны два пути освоения и усвоения агиографической тра-

¹ См., например: *Чередникова М. П.* Об источниках легенды Н. С. Лескова «Скоморох Памфалон» // *Русский фольклор: материалы и исследования.* Л., 1972. Т. XIII. С. 114–123. *Она же.* Древнерусские источники повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» // *ТОДРЛ.* Л., 1977. Т. 32. С. 361–369. *Меднис Н. Е., Каргополов Н. А.* Оппозиция «жизнь» – «житие» в романе Лескова «Соборяне» // *Литература Древней Руси.* М., 1981. С. 139–149. *Майорова О. Е.* Рассказ Лескова «Несмертельный Голован» и житийные традиции // *Русская литература.* 1983. № 3. С. 170–179. *Пятнов П. В.* Черты агиографического сюжета в творчестве Н. С. Лескова начала 70-х годов XIX века // *Вопросы сюжета и композиции.* Горький, 1984. С. 57–64.

² См.: *Леонид Леонов в дневниках, воспоминаниях, интервью.* М., 1999.

³ *Ковалев В. А.* Творчество Л. Леонова: к характеристике творческой индивидуальности писателя. М.; Л., 1962. С. 40.

диции; условно назовем первый «положительным», а второй – «отрицательным». Положительный – это когда житийные элементы необходимы для создания идеала. Так использует житийный материал Лесков. Он видит в житиях квинтэссенцию высоких проявлений национального духа, сопряженных самой натуре человека и органичности жизни. В соответствии с житийными образцами, используя аналогии, параллели, реминисценции из разных житий, он направляет ход сюжета и задает нравственные оценки и ориентиры. Как убедительно демонстрирует в своей работе О. Е. Майорова, для Лескова житийные сюжеты и мотивы («сюжетные цитаты» – как их именует исследователь) являли собой «универсальные решения», близкие людям самых разных социальных групп. Именно в этом таился секрет популярности житийной литературы на Руси у самых разных социальных слоев. В силу того «писатель рассматривал житие как основу и аккумулятор национальных представлений этико-религиозного плана»¹.

Лесков предпринял, если можно так выразиться, «художественную модернизацию», соединив традиционные житийные элементы с апокрифическими и, в особенности, с «народными этимологиями». При помощи сочиненных им от имени молвы домыслов и «лыгенд» он адаптировал житийный идеал, мыслившийся как нечто исключительное и далекое от повседневности, к необычным людям, разительно выделяющимся своими христианскими добродетелями в обыденной жизни. Лесковская концепция праведничества предполагает, что «праведное», идеальное поведение героя не привносится извне (из сферы нормированных евангельской этикой поступков), а как бы извлекается из самой действительности, поскольку ею мотивировано. «Праведное органично жизни», – в этом этический смысл позиции Лескова»². Праведник Лескова не бежит от мира, а живет в миру, что нисколько не мешает его благочестию и добрым поступкам: «Мудрость лесковских героев – не в искании более заметного и достойного положения, а в том, чтобы жить праведно, оставшись на своем месте»³.

Отрицательный путь, – это когда житийная тематика или структура словно переворачивается наизнанку, чтобы выполнять противоположную функцию. Получается своеобразный «оксюморон», – подробно об этом, на примере «Уездного» Е. И. Замятина, писала Т. Т. Давыдова. Суть ее концепции в том, что «традиционная для агиографии форма

¹ Майорова О. Е. Рассказ Лескова «Несмертельный Голован» и житийные традиции. С. 173.

² Там же. С. 179. См. также: Хализев В., Майорова О. Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова. М., 1983.

³ Хализев В., Майорова О. Лесковская концепция праведничества. С. 205.

начинает наполняться нетрадиционным – антижитийным, антижанровым содержанием»¹. В этом разительное отличие от использования агнографического дискурса, например, В. Маяковским, для самых значительных произведений которого чрезвычайно важными являются два события: «это освящение изображаемого материала и освящение языковых средств»², благодаря чему возникает эффект сакрализации изображаемого нового мира и рождается его новая мифология. В «антижитийных» произведениях при наполнении формы святотатственным содержанием, «выворачиванием ее наизнанку» никакой сакрализации не происходит, напротив, данный прием работает на дискредитацию, десакрализацию прежнего содержания. В результате нет какого-то нового иного противопоставленного прежнему мира, а есть сомнение в его подлинности. Вместо него писатель видит иную картину, которую, если выразиться метафорически, «вставляет в знакомую житийную раму».

Но возможно, что Замятин создал нелицеприятную картину русской жизни в «Уездном», не только отталкиваясь от житийных образцов. Многие из того, что происходит с главным героем Барыбой, зеркально повторяет путь известных лесковских праведников. За сюжетными ситуациями происходящих с Барыбой «историй» угадываются исходные сюжеты из жизни лесковских героев. История Шерамура и Танты из «Шерамура (Чрева ради юродивый)» Лескова похожа и непохожа на историю Барыбы и Чеботарихи. Шерамур живет с Тантой, чтобы иметь возможность кормить голодных, Барыба же вместе с Чеботарихой в своем обжорстве подобны скотам: все дневное времяпрепровождение у них посвящено и подчинено процессу поглощения пищи. Абсолютно одинаковым является лишь возникший также не без давления внешних обстоятельств способ за еду расплачиваться. Однако и тут: «Я должен честно нести свой сакрифис!» – говорит лесковский герой. А Барыба обманывает Чеботариху с Полькой и тайно злорадствует. Незлобивость, трудолюбие, целомудрие лесковского Несмертельного Голована обратно пропорциональны беспричинному злоблению, лени, развратности Барыбы. Лесковский «Однодум» Рыжов прочитал всю Библию, «до самого Христа дочитался». А Барыба провалится на экзамене по закону Божию, не сумев двух слов связать о Рае, Адаме и Еве. Рыжов, будучи честным квартальным, не имея даже формы служебной, получит Владимирский крест, а Барыба, произведенный в урядники, первым делом

¹ Давыдова Т. Т. Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция. М., 2005. С. 77.

² Шатин Ю. Эстетика агнографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // Дискурс. 1996. № 2. С. 6–11.

пойдет в новехонькой форме красоваться в отеческий дом, из которого повторно с позором будет изгнан.

Возникающие сюжетные ситуации в рассказах о праведниках Лескова и в истории нравственной деградации замятинского антигероя словно зеркальны друг другу. А если учесть, что Замятин зачастую сознательно полемичен по отношению к образам и произведениям русской литературы¹, то наблюдаемые «перевертыши»-переклички окажутся более, чем просто совпадением. «Ничем не проймешь» – называется одна из главок «Уездного» словно в продолжение мысли лесковского доктора Розанова из «Некуда»: «Экая порода задалась! Пробей ее вот чем хочешь! Кремни, что называется, ни крестом, ни пестом их не проймешь!» (2, с. 350). Финальные строки «Уездного» рисуют Барыбу в символическом образе «нелепой каменной бабы», а «ничем не проймешь» наряду с образом непробиваемой прочности и «каменности» Барыбы являются лейтмотивами повести, постепенно нагнетаясь к финалу. В начале повести Барыба легко разгрызает камешки на забаву ребятам. Потом возникает образ чего-то тяжелого, «давящего землю», и сон у него – «каменный», и смех: «захохотал – загромычал по камням»².

Лесков, зная и эту сторону русской жизни, все же создал светлые образы дьякона Ахиллы Десницына и протопопа Савелия Туберозова, Ивана Северьяновича Флягина, чудаковатых, неканонических праведников. Его Голован – «почти миф и легенда». (6, с. 351). И если у Лескова еще искренне жива идеализация прошлого, вера в неиссякаемость этого кладезя для духовного роста и национального развития, то у Замятина «сошлись противоположности русского мифа: и Русь здесь, и уездное: и мифологическое величие прошлого, и нищета настоящего»³, в котором истоков доброго начала писатель уже не видит.

В творчестве Леонова обозначены оба пути освоения и усвоения агиографической традиции: и лесковский положительный, со знаком «+», и замятинский, с перевернутым знаком «-». Второй вариант представлен в рассказе «Деяния Азлазивона» (1921). Мотив обращения разбойников-душегубов в монахи встречается в некоторых русских житиях. В Прологе есть рассказ о Давиде, бывшем прежде разбойником, за-

¹ См. подробный сравнительный анализ «Поединка» А. Куприна и «На куличках» Е. Замятина в следующих работах *Шайтанов И.* Русский миф и коммунистическая утопия // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 21–23. *Кириллова И. В.* А. Куприн – Е. Замятин: «Поединок» – «На куличках» – диалог или полемика? // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня: В 10-ти кн. Тамбов, 2000. Кн. 9. С. 26–34.

² *Замятин Е. И.* Уездное // Замятин Е. И. Избранное. М., 1989. С. 114.

³ *Шайтанов И.* Русский миф и коммунистическая утопия. С. 32.

тем раскаявшемся и постригшемся в монахи (6 сентября)¹. В собрании житий святых монахини Таисии есть небольшое житие преподобного Киприана Сторожевского (память 26 августа вместе с Собором новгородских святых), жившего в 16-м веке. «Был предводителем разбойничьей шайки, вразумлен и обращен к Богу преподобным Адрианом Ондрусовским (пам. 26 авг.) ...впоследствии на месте своего разбойничьего притона основал обитель во имя святителя Николая Чудотворца»².

Подобный сюжет находим в рассказе Леонова «Деяния Азлазивона» Атаман расколол ножом изображение Нифонта Новгородского, «попалителя смущающих», на образке убиенной купеческой жены, после чего святой начал являться главарю разбойников во сне. В кульминационной сцене рассказа новое изображение Нифонта, писанное «случайно» забредшим в скит лжеизографом, «скидывается» бесом и покидает обитель. В начале рассказа в третьем сне-видении Нифонт также покидает Ипата: «В третьем сонном явлении лишь перстом погрозил мизинным Нифонт Ипату, дверцы теплыны вразмах захлопнул, ушел»³. Так что Нифонт Новгородский и его угроза: «Отступлюсь от тебя, а тебе на бору без меня крышка!»⁴ – это еще и внутренняя движущая пружина всего произведения.

Сам рассказ-стилизация воспринимается как фантазия на тему: возможно ли такое кардинальное перерождение, разве можно чем-то исправить грех убийства? Вопрос, который в послесловии к леоновской публикации будет сформулирован: «Так спаслись ли покаявшиеся?»⁵ Финал рассказа представлен в двух вариантах. Первоначальный решен в традиционно-житийном духе: земная обитель сгорела, покаявшиеся попадают в рай. Однако более поздний вариант отсекает счастливую концовку. Обитель-то разбойники поставили, а вот жить безгрешно и свято не сумели. И печать безблагодатности лежит на всех их делах и поступках. То лживое видение становится причиной смерти Никифора, то Мелетий, закрывая ночью ворота, «не прибавил аминя... и не взглянул, откуда за скитом в снегу такое множество копытного следа»⁶, и впущенный им изограф оказывается бесом, а икона – адописною. От укуса «песей мухи» умирает Зосима. В объятиях беса умирает бежав-

¹ Литературный сборник XVII века Пролог. Москва, 1978. С. 174.

² Цит. по: Собрание житий святых монахини Таисии // Жития святых. [Электронное издание].

³ Леонов Л. М. Деяния Азлазивона // Наше наследие. 2001. № 58. С. 74.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 92.

⁶ Там же. С. 86.

ший из скита поп Игнат. А верховод Ипат говорит: «Впредь буду сам службу править. Мирской поп – адов поводырь»¹. В келье Филофея «ни печка, ни ладан» не помогают вывести Рогатицу из подполья. Никифор-порченный такую молитву слагает: «Осподи. Неподобно мне тебя на карачках славить. Дай мне ноги. А я уж тебя стоя славославить буду столпником у Сысоа»². Пекарь Петр, «подавшись смутьянской козни, приворнет каравашек себе». По ошибке убивают Мелетия и не может остановить их Сысой, «подавленный смыслом сего вечера». «Черная молонья» мелькает у него самого в глазу. Черный – цвет нечисти в рассказе: то из пня выскочет «черный мыш», то самозванец-изограф отведет черный глаз, то тьма в ворота рвется... Как далеко тут до святости. Ни добрых дел, ни благодати, ни славы Господу. Не мирские грехи замаливают, а все новые и новые множат. Нет и не может быть у них другого конца, как под «пятой Велиара».

Это не «житие», а скорее – «антижитие», рассказ о благих намерениях, которыми «дорога в ад вымощена». Стилизованная под житийный рассказ форма наполняется противоположным ей содержанием. Особо маркированными указателями становятся заглавие и финал, – так называемые «сильные» позиции любого произведения. «Деяния Азлазивона» уже в заглавии, в которое вынесено нечестивое имя, дано указание на то, что Азлазивоновы козни составляют основное содержание рассказа, победителем из борьбы выходит Азлазивоново племя. Финал с всепожирающим огнем лесного пожара и летящими искрами вызывает отчетливую ассоциацию со столь же открытым финалом «Пирамиды», где автор, ощущая себя «погорельцем», смотрит на искры пожара, уничтожающего иную святыню. Мотив испепеляющего огня обретает в «Пирамиде» обобщенное значение, в котором сливаются значение «мирового пожара революции», потенциально возможного «ядерного купалища», геенны огненной, Апокалипсиса. В «Русском лесе» Леонова, пробьется другая, так называемая «лесковская» традиция. Как и у Лескова, житийные параллели и аллюзии в этом романе оказываются в роли «подсветки» доброго образа, а именно: старика Калины. Здесь обнаруживаются как ассоциации непосредственно с житийными источниками, так и с лесковской традицией их переработки.

¹ Леонов Л. М. Деяния Азлазивона. С. 86.

² Там же.

Глава вторая

Замятин и Леонов

Реминисценции судьбы и творчества Е. И. Замятина в повести «Evgenia Ivanovna»

Повесть «Evgenia Ivanovna» среди леоновских произведений занимает особое место. Она очень лирична, в ней сюжет напрямую связан с любовным конфликтом, что для остальных, в большей степени интеллектуальных, книг писателя не столь характерно. К тому же она невелика по объему. Именно поэтому для рядового читателя она наиболее привлекательна. Очень хорошо эту особенность повести охарактеризовал академик Б. В. Раушенбах, которого с Леоновым связывали беседы на темы астрофизики и совместные поездки в Сергиев Посад, в Лавру: «Любопытно, что всем, в том числе и мне, особенно нравится его повесть “Evgenia Ivanovna”. Я считаю ее лучшей, не потому, что она лучше на самом деле, а потому, что она наиболее мне доступна, скажем так. Написана она очень просто, бесхитростно, для самых непритязательных читателей. Любая домохозяйка, которая в руки не брала произведений Леонова (а читать его романы – большая интеллектуальная работа!) прочтет “Evgenia Ivanovna” с большим интересом. Это, конечно, “выпавшая точка” в его творчестве. Она не похожа на классического Леонова. И он даже как-то мне объяснял, что это как у Ромена Роллана, который после тяжелого, вязкого по стилю “Жана Кристофа” почувствовал потребность освободиться, и написал блестящего, остроумного “Кола Брюньона”, замечательную книгу, как бы разрядку, реакцию на предыдущую сложную и во многом утомительную работу. <...> Леонов считал, что его “Evgenia Ivanovna” – это как бы отдохновение от плотности и некоторой мучительности “Барсуков”, “Вора”, “Соти” “Скутаревского”, “Дороги на Океан”, “Русского леса”. Интересно, что повесть

написана Леоновым в 1938 году¹, а опубликована в 1963-м. Он не спешил печатать свои произведения, тщательно их дорабатывал, перерабатывал»².

Нельзя не согласиться с Б. В. Раушенбахом как в оценке особого места этой повести, так и в том, что читается она с интересом. Но вот в том, что Леонов прост и бесхитростен, согласиться все-таки сложно. Прост и ясен ее стиль, ее язык, но не подтекст, из которого и рождается стихия искренне щемящего лиризма повести. В подтекст уходит тема судьбы Замятина. И в первую очередь на мысль о возможном «вплетении» в текст повести замятинских мотивов, аллюзий, реминисценций наводит само заглавие, в точности совпадающее с именем-отчеством писателя: Евгений Иванович.

В настоящее время гуманитарным знанием накоплено немало наблюдений и размышлений о заглавии книги, причем в область исследовательского внимания попадает не только собственно заголовок, но и в целом «заголовочно-финальный комплекс»³ художественного текста. Накопленные наблюдения позволяют говорить о том, что заглавие, эпиграф, начало и финал текста являются «сильными», маркированными позициями. Это ориентиры, изначально и определенным образом направляющие восприятие читающего. Заголовок, по-видимому, можно считать наиболее репрезентативным герменевтическим индексом или указателем⁴, в большей степени манифестированным автором (если речь идет именно об авторском заглавии). Это тем более актуально для заглавия-имени, поскольку имя само по себе зачастую является герменевтическим знаком в художественном тексте, позволяющим произво-

¹ Сам писатель относил начало работы над повестью к 1934 г. Именно такая цифра (1934–1963) стоит в десятичном собрании сочинений и иногда указывалась Леоновым в беседах.

² Раушенбах Б. В. Из книги «Праздные мысли» / Публикация И. Сергеевой // Новый мир. 2001. № 5. С. 158–159.

³ Делекторская И. Имя книги. Девятая научная конференция «Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста». (РГГУ, кафедра теоретической и исторической поэтики, журнал «Вестник гуманитарной науки», 8–9 апреля 2005 г., Москва) // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. С. 441–444.

⁴ См.: Александров В. Другость: герменевтические указатели и границы интерпретации // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 78–103, а также: Кошелева А. Alexandrov Vladimir E. Limits to interpretation: the meanings of Anna Karenina. Medison: The University of Wisconsin Press, 2004. 353 p. // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 466–468.

дить реконструкцию заложенных в нем смыслов, порою скрытых от поверхностного взгляда¹.

Выдвинутая гипотеза о соответствии имени и отчества Замятина имени главной героини повести: Евгений Иванович – Евгения Ивановна – опирается на два тезиса. Во-первых, заглавие рассматривается как герменевтический индекс (указатель), адресующий к закрепленному им «замятинскому» пласту в тексте. Во-вторых то, что смысл, привнесенный заглавием, связан именно с фигурой Замятина, проявляется в свете принципов семиотизации используемых Леоновым имен: наблюдения, накопленные в работах разных исследователей, говорят в пользу того, что совпадение имени главной героини повести (Евгения Ивановна) с именем и отчеством (Евгений Иванович) Замятина не может являться случайным.

Пока нет обобщающей работы, посвященной леоновской ономастике, можно опираться на многочисленные наблюдения, накопленные разными исследователями творчества писателя, убедительно демонстрирующие знаковость, полисемантическую и «неслучайность» собственных имен в его текстах². Условно можно разделить те собственные имена из произведений Леонова, которые привлекали внимание исследователей, на 3 группы:

1) имена литературных персонажей: Грацианский («Соборяне» Лескова – «Русский лес» Леонова), Иван Флягин («Очарованный странник» Лескова – «Белая ночь» Леонова), Матвей («Пирамида» Леонова – два горьковских Матвея – из «Исповеди» и «Матвея Кожемякина»);

2) имена-анаграммы, шарады («Записи Ковякина»)³;

3) имена реальных людей: Сергей Чадаев («Бродяга»).

Известны и изучены случаи, когда Леонов на протяжении всей жизни использует в своих произведениях имена реальных людей, ему небезразличных и в то же время знаковых для русской культуры. Например, таким небезразличным для Леонова человеком был Сергей Есенин, с которым его связывала дружба, пусть недолгая, но оставившая пожиз-

¹ О «реконструктивных возможностях имени» см.: *Топоров В. Н.* Заметки по реконструкции текстов. От имени к тексту // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 99–111.

² См.: *Якимова Л. П.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003; *Лысов А. Г.* «Березовый меридиан»: Леонид Леонов и Сергей Есенин. Ульяновск, 2005.

³ *Якимова Л. П.* Повести Леонида Леонова 1920-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл. Новосибирск, 2007.

ненный след в произведениях¹. Нечто подобное происходит и с замятинской темой, а также с фигурой самого Замятина. Только в основе мифологизации лежит иная идея, иная семантика и эмблематика: судьба Замятина словно становится символической проекцией судьбы всех «перебежчиков из поповских сыновей», – так именуется Вадим Лоскутов, один из основных героев «Пирамиды», в сюжетной линии которого прослеживаются как реминисценции замятинской судьбы, так и текст романа Е. И. Замятина «Мы».

В судьбе Вадима контурно просматривается судьба Замятина, сына священника, рано увлекшегося революционными идеями. Судьба, с одной стороны, типическая: «Ему наугад перечислили дюжину знаменитых поповичей из прошлого века с народными демократами во главе» (II, с. 77). Но в отличие от поповичей XIX в. Замятин, как и герой Леонова, увидел, чем на деле обернулась мечта о революции, когда она воплотилась. «Он был родом из семьи священника, – пишет И. А. Едошина, – и происхождение, и отход его (Замятина – *Н.Н.*) от религии под воздействием революционных идей делают его жизненный путь похожим на биографии многих деятелей отечественной культуры второй половины XIX века: Н. Добролюбова, Н. Чернышевского, М. Антоновича, А. Левитова, Д. Мамина-Сибиряка, Н. Помяловского»². А после, «как гром среди ясного неба – заграничная публикация антиутопии “Мы”»³, аналогией которой в «Пирамиде» может стать книга-предостережение Вадима. Вадим погибает в лагерях, Замятин вынужден эмигрировать: «Год его смерти странным образом совпал с тем временем, когда одни большевики уничтожали других; более того, 1937 год стал своеобразным символом... Не зная фактов, его биографии, зато увидев год смерти, легко предположить, что и он – из убитых советской властью... Судьба Замятина является знаковой для русской культуры рубежа XIX–XX веков, многие из творцов которой не только “не совпали” со своей биографией, но вступали с ней на творческом уровне в конфликт»⁴. Думается, что список имен реальных людей, судьбы которых имели в сознании Леонова свое символическое, знаковое значение, можно продолжить. Символичной является замятинская судьба для Леонова – ее «отблески» по-разному проявляются в его произведениях.

¹ См. подробно: *Лысов А. Г.* Березовый меридиан: Сергей Есенин и Леонид Леонов.

² *Едошина И. А.* «Житийный» сюжет в интерпретации Е. Замятина и Б. Кустодиева // *Потаенная литература: Вопросы истории и типологии.* Иваново, 2000. Вып. 2. С. 98.

³ Там же.

⁴ Там же.

Содержательной основой «замятинского мифа» в творчестве Леонова можно считать вопрос, который сформулировал и постоянно повторял, когда говорил о повести, сам писатель: «Три вещи: “Evgenia Ivanovna”, “Нашествие”, “Метель” отражают один и тот же период: “как мне вести себя, если отечество стреляет в меня в упор?”»¹. Поражает, как настойчиво он повторяет это самым разным собеседникам. Так, еще в 1984-м году А. И. Овчаренко фиксирует подобное же высказывание Леонова по поводу названных произведений, однако в довольно смягченной форме: «Человек и родная страна, земля, народ в их взаимоотношениях – когда между ними происходит какое-то странное недопонимание, когда перед человеком встает вопрос: как поступать, если тебя не понимают или ты не понимаешь? Есть три решения этой темы в моем творчестве. Одно из них дано в “Evgenia Ivanovna”...»². В беседе с известным исследователем Леонов сформулировал решение так: «“Как мне вести себя, если отечество стреляет в меня в упор?” – Евгения Ивановна умирает»³.

Судьба Замятина являла яркий пример такого иносказательно названного мемуаристом «недопонимания» между человеком и родной страной. Не секрет, что отъезд Замятина за границу был вынужденным. Выехав, он не поменял гражданства, надеясь когда-нибудь вернуться на Родину. Так или иначе, размышления об оправданности отъезда, проблематика вынужденного бегства присутствует в повести, как и актуальная не только для Леонова, полемика между теми, кто остался «здесь» и теми, кто теперь «там», на Западе. Так, например, в ахматовской лирике существует оглядка на тех, кто уехал, звучит не утихающий личный спор, просчитываются возможные последствия вероятного, но невозможного для Ахматовой отъезда⁴. Героиня повести Леонова, Евгения Ивановна, с ее трезвым пониманием невозможности здесь больше быть и одновременно с осознанием, что вне России она быть и жить не может, очень близка как внутренней трагедии самого Замятина, так и многих русских, вынужденных после революции покинуть родину.

С одной стороны, заглавие леоновской повести довольно традиционно – это имя собственное, точнее женское имя-отчество. Необычность заключается в том, что оно начертано латиницей. «Evgenia Ivanovna» –

¹ «Логарифмирование прозы» (Л. Леонов): беседа с писателем // *Хрулев В. И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005. С. 459.

² *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. С. 221.

³ «Логарифмирование прозы» (Л. Леонов): беседа с писателем. С. 459.

⁴ Подробнее о мотиве эмиграции в лирике Ахматовой см.: *Бобышев Д.* О так называемых «антиэмигрантских» стихах А. Ахматовой // *Записки Русской Академической группы в США.* Т. 23 (Лермонтов, Ахматова). Париж, 1990.

единственное произведение Леонова, название которой написано латиницей. Поскольку в повести рассказывается о судьбе вынужденной эмигрантки по имени Евгения Ивановна, казалось бы, подобное «иностранный начертание» имени вполне объяснимо: была она русская, а стала – чужая. Примечательно, что сам Леонов вспоминал факт подобной рецепции заглавия Молотовым, в которой отразилось негативное восприятие начертания имени как «чужого»: «...Молотов, когда посмотрел повесть “Evgenia Ivanovna”, сказал: “Почему Евгения Ивановна написана иностранными буквами?.. Это белогвардейская вещь”»¹.

Однако такая «одновалентная» трактовка не только противоречит предусмотренной, как правило, самим автором многозначности и полигенетичности образов, но и существенно сужает горизонты рецепции данного конкретного произведения. В душе Евгения Ивановна никогда не станет чужой, она – навсегда русская, и причиной смерти героини становится именно ностальгия – так заявлено в финале автором (рассказчиком, от лица которого ведется повествование). В иностранном начертании имени словно заявлен оспариваемый далее на протяжении всей повести факт «автоматического» превращения героини в иностранку после ее вынужденного отбытия за границу.

Кроме того, в заглавии, написанном латиницей, изначально задана важная для понимания не только характера героини, но и повести в целом оппозиция «русского» и «чуждого» (иностранного, европейского, английского), весьма ощутимая для творческого сознания Замятина. Одновременно начертание русского имени латиницей – это знак, в котором полюса этой оппозиции объединены, сразу представляя и свое, и чужое. Такое начертание перед прочтением повести заставляет думать, почему нельзя было написать название по-русски, а по ее прочтении добавляет оттенок трагичности, ведь именно так будет начертано имя героини на далекой от родных мест могиле.

Героиня Леонова не может жить вне России, она буквально заболевает ностальгией, как тяжелой неизлечимой болезнью: «И вдруг накануне получения английского паспорта, когда для Евгении Ивановны открывалась дверь в желанное будущее, независимое в ее положении от страха, голода или чужой низменной воли, она необъяснимо заболела... светила турецкой медицины не обнаружили в организме женщины каких-либо угрожающих изменений, однако незримый недуг смывал ее краски и сияние, как фреску со стены» (8, с. 149). Муж героини, англичанин, мистер Пикеринг, хотя и догадывается о природе недуга своей русской жены, все-таки не может понять тоски Евгении Ивановны. Он

¹ «Логарифмирование прозы» (Л. Леонов): беседа с писателем. С. 459.

говорит ей, ссылаясь на Дидро: «Противоестественно любить то, что платит вам ненавистью» (8, с. 151). На что та отвечает: «...людям большого ума легче, чем *нам*, маленьким, пускать корешки в чужую землю» (8, с. 151). Вот так и для Замятина не существовало вопроса: как можно любить то, что тебя ненавидит? Замятин, хотя и выехал за границу, не менял своего советского паспорта, в эмиграции держался особняком. Он остался собою – любящим, по его же определению, свою родину «белой любовью». Он не ругал Россию, не мог платить ей ненавистью за все, что произошло с ним самим. «Это типично русская болезнь», – скажет Замятин в эссе о Сологубе¹. Замятину была знакома эта болезнь: «...эта любовь, требующая все или ничего, эта нелепая, неизлечимая, прекрасная болезнь – болезнь не только Сологуба, не только Дон Кихота, не только Блока (Блок именно от этой болезни и умер) – это наша русская болезнь...»². Сам Замятин также был болен этой «типично русской болезнью»: без России он не мог ни писать (ничего в эмиграции не создал), ни жить. В финале повести, несмотря на благополучно устроенную за границей судьбу, Евгения Ивановна умирает: «Британские медики объяснили ему гибель жены послеродовым осложнением; диагноз был бы точнее, если бы, помимо истории болезни, они располагали скудными сведениями о своей пациентке, изложенными в этой повести» (8, с. 195). Как видим, истинной причиной смерти героини мыслится тоска по родине, на этот счет у читателя не может быть никаких заблуждений. И неудивительно, что смерть Евгении Ивановны в повести приходится на весну, как и смерть Замятина.

Однако есть в повести «Evgenia Ivanovna» и несколько моментов полемического противопоставления леоновского мнения позиции Замятина, по которым можно судить о более глубокой оппозиции – разницы в их отношении к произошедшей революции. Л. П. Якимова уже обращала внимание на знаковость концепта «смута» в произведениях Леонова и его противопоставленность концепту «скука», сформировавшемуся в русской литературе о провинции. В повести «Evgenia Ivanovna» «смута» – на леоновском языке так обозначается революция – сломала и предопределила судьбу героини. «*Смута*» дается в тексте «Evgenia Ivanovna» разрядкой в той части, где речь идет о сломе в ходе революционных событий привычной жизни в провинциальном городке героев. Слово «смута» выделено автором и возвращает к более ранней повести «Записи Ковякина», полностью сосредоточенной на проблематике

¹ Замятин Е. И. Белая любовь // Замятин Е. И. Избранные произведения. М., 1990. С. 461.

² Там же.

«провинция и революция», где слово «смута» становится лейтмотивом¹. Замятинский пласт «Записей Ковякина» еще ждет своего анализа. Однако не секрет, что «Уездное» и другие повести Замятина «уездной тематики» стоят в ряду произведений русской литературы, традиционно изображающих провинцию как мир пошлости и отупения, болото, с засасывающей трясинной безделья и скуки. При этом стоит обратить внимание на то, что сам Замятин родом из провинциального городка Лебедяни.

В этом контексте становится небезразличным то, что родиной героини повести Леонова, Евгении Ивановны, как и Замятина, является глухой провинциальный городок: мальвы в палисаднике, пыль, тишина «уездного» существования. Героиня повести бежала из родного городка вместе с женихом, бывшим офицером, и остаток недолгой жизни тосковала по «глухому степному городишке» с огромною силою. Трижды городок появляется в повести: в начале как «безмятежный степной городок», потом как смазанный фотографический отпечаток площади на обрывке советской газеты, бережно хранимом героиней. И наконец, в воспоминаниях и в просьбе Евгении Ивановны к мужу «побродить в одном степном городке» с «отфильтрованной снегопадами тишиной», «с очищающей силой летней степной грозы», с мальвами и помидорами в огороде уже умершей мамы. И здесь, в сфере авторской оценки, проходит решающий водораздел между Замятиным и Леоновым: позиция Леонова в большей степени соотносима с позицией Лескова, считавшего, что именно провинция является «настоящей», глубинной, истинной, подающей надежды Россией.

«Я сделана из этой земли, мой милый», – говорит героиня новому мужу, англичанину (8, с. 152). «Англичанин» – известное прозвище Замятина в писательской среде по возвращении его из Англии. Ремизов иронизировал: «Замятин из Лебедяни, тамбовский. Чего русее, и стихия его слов отборно русская. Прозвище: “англичанин”. Как будто он и сам поверил – а это тоже очень русское...»². В этих словах Ремизова очень четко обозначена антитеза, имевшая значение для Замятина: «русское – английское и в целом европейское». На то, что эта антитеза, безусловно, существовала, указывают разные исследователи, например, О. Михайлов. Лондон для Замятина – символ каменного и механического. В статье об Уэллсе это звучит так: «Представьте себе страну, где единственная плодородная почва – асфальт, и на этой почве густые деб-

¹ См.: Якимова Л. П. Повести Леонида Леонова 1920-х годов о революции...

² Цит. по: Михайлов О. Гроссмейстер литературы // Замятин Е. И. Избранное. М., 1989. С. 13–14.

ри только фабричных труб, стада зверей только одной породы – автомобили, и никакого весеннего благоухания – кроме бензина. Это каменная, асфальтовая, железная, бензинная, механическая страна – называется сегодняшним XX столетия Лондоном»¹. Героиня Леонова задает мужу-англичанину вопрос о Лондоне: «Говорят, в этом городе только дым да камень и ни капельки души... неужели верно это?» (8, с. 134). Этот вопрос никак не подготовлен предшествующей биографией героини: выросшая в захолустном русском городке, скитавшаяся в Константинополе и Париже, что она может знать о Лондоне? – и кто мог ей это говорить? В повести вопрос о городе из камня без души воспринимается как знак-отсылка к Замятину тем более, что в сознании самого Леонова такой четкой оппозиции русского и английского / европейского не было. Ответ, данный англичанином, как раз свидетельствует об этом: он и в Лондоне готов найти те камни, что свидетельствуют о духовной культуре человечества. Данный вопрос скорее диктуется логикой внутренней полемики с Замятиным.

Возвращаясь к судьбе Замятина и знаковости его фигуры, ее неявного присутствия в тексте, укажем на противопоставленность русской Евгении Ивановны англичанину. Ее благодетелем, спасителем мог оказаться человек любой другой национальности. Но это именно англичанин. Не из-за прозвища ли Замятина, не как знак его «английских повестей»?

Предпоследний абзац повести Леонова содержит пассаж о том, что все попытки «не испорченных западной цивилизацией наших беглецов вывезти с собою горстку сурового зимнего снежка в страны более умеренного климата завершались неудачей, – он неизменно таял» (8, с. 195). Это финал произведения. Пока не удалось установить, был ли знаком Л. Леонов с автобиографией Замятина, датированной 1928-м годом, начало которой очень необычно для такого устойчиво-шаблонного жанра. Она начинается первым детским воспоминанием: мальчику показывают на блюде снег, который буквально на глазах неизвестно куда исчезает². Но аллюзия слишком явная, к тому же расположена в «сильной», маркированной позиции текста – финале, что дает некоторые основания считать ее значимой. Тем более что тем самым замыкается круг: заглавие, оно же имя Замятина, – финал. Наличие кольцевой композиции в «Русском лесе» Леонова отмечали многие исследователи. Возможно, в «Evgenia Ivanovna» также был использован

¹ Там же. С. 13.

² Замятин Е. И. Автобиография // Замятин Е. И. Мы: романы, повести, рассказы, сказки. М., 1989. С. 22.

этот художественный прием. Любопытно, что в «Русском лесе» также присутствует мотив «горстки тающего снега» и появляется он в устах героини, находящейся в весьма сложных отношениях с утвердившейся идеологией, а зовут героиню – Елена Ивановна. Инициалы и некоторые сюжетные коллизии сближают повесть и роман. Елена Ивановна – одна из вариаций на весьма непростую, заданную писателем самому себе тему.

Памятуя о значимости замятинского в «Пирамиде» и имея в виду параллели и переклички идейных и эстетических поисков Замятина и Леонова в 1920-е годы, логично предположить, что совпадение имени героини с именем Замятина внутренне обосновано. Для Леонова Замятин, по-видимому, был фигурой, проявившей его собственные «болевы точки» и оставившей след в его произведениях. Разумеется, размышления о подоплеке создания повести, о личном отношении Леонова к Замятину требуют дальнейших разысканий. К сожалению, здесь ситуация осложняется сразу несколькими факторами: как закрытостью самого Леонова, оставившего мало свидетельств подобного свойства, так и неизбежным вопросом об объективности и полноте имеющихся документальных материалов, весьма неравномерно освещающих различные темы и проблемы. Возьмем на себя смелость предположить, что данная тема отнюдь не исчерпана и по мере «открытия» новой информации исследователей творчества Леонова ожидают и другие свидетельства многоплановости текстов писателя, их диалогических, интертекстуальных, аллюзивных и других связей со знаковыми для русской культуры и для него лично произведениями, именами, образами.

В свете сказанного избранное имя-отчество главной героини повести «Evgenia Ivanovna» представляется маркированным замятинской темой. Следовательно, имя может приоткрыть и открывает в повести новое смысловое, содержательное измерение. Реконструкция, в основе которой лежит понимание имени героини как герменевтического указателя, позволяет двигаться от имени к тексту повести, приоткрывая в ней целый замятинский пласт, и ставит вопросы о возможных, но пока не названных мотивах возникновения имени Замятина в тексте, и в целом о месте фигуры Замятина в творческой биографии Леонова.

Близость художественных исканий Е. И. Замятина и Л. М. Леонова

Имена Л. М. Леонова и Е. И. Замятина соплагались критикой еще в 1920-е годы, однако пристальный интерес к параллелям и связям их

творчества появился не так давно. В поле зрения современных исследователей прежде всего попадает общность тематики и проблематики произведений Леонова и Замятина. Как следствие, во главу угла ставятся идейные совпадения во взглядах двух писателей, главным образом их критическое отношение к проводимым в России революционным преобразованиям.

Так, в статье Н. Ю. Зозули¹ говорится о том, что оба они ставили под сомнение смелые прожектерские планы строительства идеального общества. Скептицизм проявляет себя в разных формах как в «малой» прозе обоих авторов, так и в их романах-предупреждениях: «Мы» и «Пирамиде». Г. Г. Исаев считает, что «в ряде случаев можно говорить о влиянии Е. Замятина на творчество Л. Леонова 1920-х годов»². Исследователь приводит в качестве примера повесть Леонова «Конец мелкого человека», которая, по его мнению, написана «под непосредственным впечатлением от «Пещеры»: «“Следы Замятина” обнаруживаются в принципе конструирования образа повествователя, в приемах смены, сочетания различных стиливых пластов, разных субъективных точек зрения, в резких переходах к символическому»³.

Л. П. Якимова объясняет сюжетное и образное сходство двух произведений иначе: желанием, «не уходя от реалий современности, обратиться к поискам скрытого смысла человеческого существования, в зеркале житейских мелочей и подробностей, конкретно-бытовых ситуаций разглядеть человека как такового, выйти на философский уровень осмысления быта как бытия»⁴. Поэтому «в сюжетном раскладе» произведений Замятина («Пещера») и Леонова («Конец мелкого человека») ставится по сути одна и та же проблема: как выжить, не утратив своей личности. Для писателей и героев, посредством которых воплощена авторская позиция, гораздо более страшной, нежели физические страдания, порожденные «пещерным бытом», является «трагически осознаваемая невозможность ощутить себя личностью, самоидентифицироваться в тотально обобществленном мире»⁵. Таким образом, кроме тематики и проблематики, которая чаще всего обусловлена общими реалиями

¹ Зозуля Н. Ю. Образ земли обетованной в романе Л. Леонова «Пирамида» и роман Е. Замятина «Мы» // Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов. Саратов, 2000. С. 261–271.

² Исаев Г. Г. Е. Замятин и Л. Леонов // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Кн. 6. С. 42.

³ Там же. С. 42–43.

⁴ Якимова Л. П. Семиотика пещеры в русской литературе 1920-х гг. // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. № 7. С. 182.

⁵ Там же. С. 186.

времени, существует и более глубинная связь между Замятиным и Леоновым. Эстетические поиски обоих писателей шли параллельно, и есть основания предполагать, что подчас они пересекались отнюдь не случайно. Оба они используют прием семантического повтора и лейтмотива, доводя ключевые образы до символов, которым подчинено все повествование, оба размышляли над необходимостью обновления творческого метода.

Замятинская теория «синтетизма», новой синтетической прозы и художественная практика Леонова, с настойчивым стремлением к поиску «синтезов, образов повышенной емкости, алгебраических формул», во многом совпадают, как и убежденность обоих писателей в том, что миф является одним из мощнейших источников, стимулирующих художественные поиски литературы XX века. Произведения и статьи Замятина, вероятно, были известны Леонову и, совпав с мироощущением молодого дарования, дали ему яркие образы, ставшие отправной точкой для многих сквозных размышлений. Это и образ «координат эпохи», и ключевое для понимания творческого метода Леонова понятие «синтеза», к которому, по Леонову, должна стремиться литература: «В искусстве нужны сгустки, синтезы, эссенции...»¹. Понятие синтеза, проникшее в эстетику из философско-религиозных поисков рубежа веков, – одно из основополагающих и совпадающих в художественной системе обоих писателей. Для Замятина «синтез» – это и путь обновления искусства, и наиболее адекватный способ выразить усложнившуюся в XX веке реальность, задействуя «фантастику» и «миф» наряду с традиционными категориями реалистической поэтики². Одной из разновидностей художественного обобщения, «своеобразной мнемонической системой», призванной «хранить исторические сведения в концентрированном виде», «способом контаминации, к которому обычно прибегают природа и время» (8, с. 137), по мысли Леонова, является миф. На эту черту молодого автора обращает внимание Замятин, выделяя Леонова среди современников. По словам Замятина, Леонов использует *«единственно правильные координаты для синтетического построения действительности»*, производя *«синтез фантастики и быта <...> с еще боль-*

¹ Цит. по: Овчаренко А. И. В кругу Леонида Леонова. С. 99.

² Подробное изложение эстетических взглядов Замятина см. в его статьях: «Новая русская проза», «О синтетизме», «О литературе, революции, энтропии и о прочем» и др., а также Курякова Н. Р. Е. Замятин и А. Белый: своеобразие эстетических концепций // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Кн. 4. С. 123–133.

шим уклоном в фантастику, даже в миф»¹. Остается только удивляться, как оценка, данная творческому кредо писателя в самом начале 1920-х гг., почти дословно повторена самим Леоновым в середине 1970-х: «Я перехожу к фантастике, почти полностью отрешаясь от быта, потому что в фантастике есть особая символика»².

Жажда «синтетизма», о котором пишет Замятин в одноименной статье («О синтетизме», 1922) присуща и Леонову. Замятинская мысль о том, что во времена «слома эпох» нужна не «описательная» литература, а «огромные, аэроплановые, философские кругозоры»³, невероятно созвучна вектору развития леоновской поэтики. Прорекларированный Замятиным тезис о «лаконизме, огромной заряженности, высоковольтности каждого слова» Леонов реализует на практике. Отличительной особенностью стиля писателя является виртуозное умение превращать в узнаваемые «знаки» и символы образы мировой и русской литературы. Леонов развивает замятинскую идею «синтетизма» и мотивирует ее насущную необходимость: «Либо искусство будет логарифмировать действительность, либо бесконечно множить количество томов произведений»⁴. В чем-то образ «художественного логарифмирования» близок идее Замятина об «интегральных образах» (сравним названия!). У Замятина интегральный образ понимается чаще всего как смысловой центр, организующий повествование отдельного произведения, как ключевой образ, стягивающий «на себя» всю символику текста. Леонов ведет речь не только о необходимости находить подобные образы, но и видит пути их художественного воплощения: «От авторов требуется большое повышение интенсивности слова»⁵. «Синтетическую» полноту, емкость дают не только «обобщения, одетые почти в мифическую форму»⁶ и отсылки к архетипам человеческой культуры, но и мотивы, символы, образы, накопленные письменной культурой.

Прорекларированный Замятиным тезис о «лаконизме, огромной заряженности, высоковольтности каждого слова» Леонов реализует уже в самых первых своих произведениях. «Притча о Калафате», ставшая знаковой для всего творчества Леонова, по мысли Н. А. Грозновой, явилась «одной из таких «кодовых», «алгебраических» записей»: «Последующее творчество писателя показало, что в этой легенде была заклю-

¹ Замятин Е. И. Новая русская проза // Замятин Е. И. Избранные произведения. М., 1990. С. 422–423.

² Цит. по: Овчаренко А. И. В кругу Леонида Леонова. С. 95.

³ Замятин Е. И. Новая русская проза. С. 433.

⁴ Овчаренко А. И. Указ. соч. С. 72.

⁵ Там же. С. 69.

⁶ Там же. С. 95.

чена потенциальная возможность нескольких стратегических решений в области и поэтики, и идеологии леоновского творчества»¹. Отличительным качеством прозы Леонова становится актуализация архаических, мифопоэтических мотивов и символов, роль которых – «синтезировать», вбирать в себя «всечеловеческий опыт культуры». Ту же роль играют литературные мотивы.

Кратко и емко сформулированные «знаки-цитаты» из замятинских текстов (романа «Мы» и статей 1920-х годов) оживают не только в «Пирамиде». Они – неотъемлемая часть размышлений Леонова о сути искусства и литературы. Образ «корня из минус единицы», лейтмотива замятинского «Мы», у Леонова становится характеристикой иррациональной стороны творчества: «Развертывается повествование, все логично, ясно и вдруг – квадратный корень из минус единицы... Показать это не в плоскостном описании. Искусство возможно до тех пор, пока в нем существует корень квадратный из плюс или минус единицы»². Минус единица, «корень из минус единицы» – один из настойчиво повторяющихся образов романа «Мы». «Иррациональный», «проклятый» – какими только эпитетами не наделяет его герой в своих записях: «Этот иррациональный корень врос в меня, как что-то чужое, инородное, страшное, он пожирал меня – его нельзя было осмыслить, обезвредить, потому что он был вне ratio». Или: «Корень из минус единицы... А может быть, это – не что иное, как моя “душа”»³.

В 1920-е годы «корень из минус единицы» в противоположность «Эвклиду» становится художественным символом всего иррационального не только в «Мы» Замятина. У В. Хлебникова «корень из минус единицы» – устойчивый мотив, связанный с поисками особых путей искусства: «Мнимые числа были для него эстетическим и интеллектуальным возбудителем. Он гордился тем, что такая безукоризненная и строгая наука, как математика, поставила себе на службу столь фантастическое понятие, как квадратный корень из отрицательного

¹ Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 172.

² Там же. С. 96–99. Ср. Л. Леонов: «Гениальное явление в искусстве – это число (понятие) иррациональное, это корень квадратный из -1 » (Десятников В. Дорога к Леонову // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 306).

³ Замятин Е. И. Мы // Замятин Е. И. Избранные произведения. М., 1990. С. 74–75.

числа»¹. Размышления на ту же тему найдем у А. Платонова: «Квадратный корень из (-1) есть величина мнимая, т. е. несуществующая, не поддающаяся пока познанию... Тут есть указание, закрытая дверь на большую дорогу»². Интерес к мнимым числам, а также к новой геометрии как показателям иной реальности связан как с книгой «Столп и утверждение истины» П. Флоренского³, так и с творчеством Ф. М. Достоевского⁴. Противопоставление «плоского, Эвклидова мира» и воображаемой или прозреваемой реальности с нелинейной, парадоксальной, не подчиненной рациональным, рассудочным критериям логики, связано с художественными открытиями Ф. М. Достоевского, герои которого зачастую прибегают к имени Эвклида как знаку «плоского», одномерного представления о чем-либо. Для многих современников Замятина и Леонова «корень из минус единицы» становился предметом рефлексии, представляясь прорывом за пределы рационального. Леонов его сохраняет в своих размышлениях об искусстве, словно тайный знак эпохи, понятный не каждому, а лишь посвященному.

Но именно с Замятиным у Леонова гораздо больше, чем с другими, общих образных выражений, при помощи которых говорится о видении искусства. Искусство, по мнению Замятина, должно искать новые средства преодолевать плоскостное изображение, подобно тому, как это удавалось Брейгелю и Босху. Образ Вавилонской башни, созданный Брейгелем, становится под пером Замятина сложной метафорой преемственности: «Спираль, винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, поднимающегося ввысь, – вот путь искусства. И диалектически: реализм – тезис, символизм – антитез, и сейчас – новое, третье, синтез»⁵. Этот образ преемственности в искусстве «цитирует» в «Русском лесе» Морщихин, смиряя категоричность Сережи Вихрова «в отношении к неповторимымкладам прошлого, что образовались от миллионов

¹ *Лейтес А.* Хлебников – каким он был // Харьков 1920 года: Велимир Хлебников. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ka2ru/hadisy/leites.html>. Дата обращения 11.10.2010.

² *Платонов А.* Слышные шаги (революция и математика) // *Платонов А.* Государственный житель. М., 1988. С. 536.

³ О связи идей Замятина и Флоренского см.: *Туниманов В. А.* Что там – дальше? (Достоевский и Е. И. Замятин) // *Туниманов В. А.* Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб, 2004. С. 193. *Скалон Н. Р.* Будущее стало настоящим. Тюмень, 2004.

⁴ *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Книга пятая. «Pro» и «Contra». См., например, рассуждения Ивана Карамазова об Эвклидовой геометрии из главы III «Братья знакомятся».

⁵ *Замятин Е. И.* Новая русская проза... С. 410.

безвестных человеческих раздумий и трудодней»: «Переход по спирали на высшую ступень» (9, с. 391). Возможно, что не только «ленинская теория развития по спирали», на которую ссылается персонаж, лежит в основе этого образа. Одно из рабочих названий «Пирамиды» Леонова было именно «Спираль».

Творческому кредо Леонова близка замятинская формула: «искусство слова – это живопись + архитектура + музыка», где музыка – это «музыка слова», роман – «полифоническая конструкция», архитектура – «архитектурные формы сюжета»¹.

Образы Вавилонской башни и спирали были актуализированы в 1920-е годы во многом благодаря экспериментальному проекту памятника-башни III Интернационалу В. Татлина (1920). Модель памятника зрительно напоминает собою изображение Вавилонской башни на одноименной картине Брейгеля: «Эта наклонная спираль должна была быть выше нью-йоркского небоскреба Эмпайр-Стейт-билдинг и иметь попеременно вращающиеся секции. Пространство разграничивалось в башне на отдельные отсеки, формально соотносящиеся друг с другом как части математического уравнения»². Возможно, именно здесь стоит искать истоки замятинских поисков «уравнения революции», а также зерно леоновской идеи о «математических уравнениях искусства на высшем уровне», состоящих из емких образов-символов.

Леоновское предпочтение творческой манеры Брейгеля иным мастерам известно. Ссылки на Брейгеля появляются у Леонова, когда речь заходит о философской подоплеке повествования, об авторской архитектонике произведений, и даже – о концепции мироустройства. Брейгелевскими реминисценциями полон роман «Скутаревский»³. Брейгелевский эстамп «Улов рыбака» приводит как пример «беспощадности отбора» египтолог Филуметьев в беседе с Вадимом Лоскутовым в романе «Пирамида» (II, с. 225). В. Десятников в своих воспоминаниях называет две репродукции с картин Питера Брейгеля, висевшие в кабинете Леонова в Переделкино – «Возвращение с охоты» и «Праздник» – и приводит такое суждение писателя: «Картины Брейгеля можно читать, словно произведения литературы»⁴. Рассуждая о «технике письма», Ле-

¹ *Замятин Е. И.* Новая русская проза... С. 421.

² Энциклопедия искусства XX века. М., 2002. С. 307.

³ См.: *Корч Н. И.* Леонов и Питер Брейгель старший. (К вопросу о преемственности культуры) // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 1977. № 1. См. также *Кондюрина Э.* Система реминисценций в романе Леонида Леонова «Скутаревский» // *Literatura.* Научные труды. Том 41–43 (2). *Rusistica vilnensis.* Вильнюс, 2001. С. 51–61.

⁴ *Десятников В.* Дорога к Леонову. С. 313.

онов часто иллюстрирует свои мысли примерами брейгелевских картин. Слова Леонова о том, что «по мере необходимости можно мыслить и «блоками», а соответственно возможны такие принципы изобразительности, как у Босха, Брейгеля»¹, почти дословно перекликаются с замятинской статьей «О синтетизме». Речь по сути идет о таком явлении, которое в науке о литературе второй половины XX века получит название «неомифологизма», а в поэтике Леонова обретет статус «мотивно-интертекстуальной доминанты»².

Мотивы строительства «идеального здания»: храм, башня, пирамида

Может ли здание быть выразителем пролетарского мировоззрения?
К. Зелинский. Идеология и задачи советской архитектуры (1924).

Помимо близости эстетических исканий, можно отметить, что Замятина и Леонова часто и почти одновременно привлекали одни и те же темы. Их конкретное воплощение в некоторых произведениях можно рассматривать как своеобразные варианты одних и тех же мотивов и сюжетных ситуаций. Рассказы «Церковь Божия» (1921) Замятина и «Деяния Азлазивона» (1920–21) Леонова стоят в этом ряду.

Сюжетная ситуация в обоих рассказах сходна: разбойник (или разбойники) строит церковь на деньги убиенных и ограбленных им. В обоих произведениях построенная церковь не становится Божьим храмом. В рассказе Замятина «мертвый дух» в церкви до того нестерпим, что люди просто не могут в ней находиться. В рассказе Леонова церковь и построенный скит сгорают в огне в результате козней беса Азлазивона. Произведения отличаются по жанровой оформленности, по объему. Так, рассказ Леонова – это стилизация житийного текста и текста сказания; рассказ Замятина тоже стилизован, но как устный рассказ, и очень краток – всего одна страница текста.

Замятинский рассказ в гораздо большей степени нацелен на главную идею, потому предельно сжат. О силе его воздействия и рецепции говорит тот факт, что рассказ в пролетарской критике именовали не иначе

¹ Цит. по: *Леонов Л.* «Человеческое, только человеческое...» // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 19.

² *Якимова Л. П.* Мотивная структура романов Леонида Леонова. С. 3–30.

как «злой пародией». А идея проста: нельзя несправедливыми средствами, на крови, выстроить «идеальное здание». Церковь, выстроенная Иваном на деньги убитого им купца, остается неосвященной: «И остался Иван-сам-один в своей церкви: все ушли, не стерпели мертвого духа»¹.

Рассказ «Деяния Азлазивона» Леонова строится иначе. Сначала описано нападение разбойничьей шайки на купца и его семью в лесу, но акцент на том, как разбойничий удар расколол образок с изображением Нифонта у убитой бабы. С тех пор Нифонт во сне стал являться атаману с велением построить скит. Здесь можно обратить внимание на формальное сходство с житийным топосом, встречающимся в агиографии некоторых основателей монастырей: предшествовавшее постройке храма или монастыря видение². Есть и другие особенности, характерные для житийной литературы: борьбы с искушениями и нечистой силой, эпизод с адописной иконой, стилистика и ритмика речи.

Однако многое выходит за рамки традиции, и рассказ Леонова вовсе не попытка повторить житийный текст. Извечная борьба добра и зла представлена как недавшая попытка разбойников стать праведниками. На путь истинный разбойники вынуждены встать по велению атамана, а вовсе не в результате раскаяния. Этот одновременно совершенный коллективный поступок выражает лишь крайнюю степень их привязанности к своему атаману и невозможность от него отступить, жить «своим умом». Решение строить церковь принято не по доброй воле, Ипата буквально принуждает угрозами к постройке скита трехкратно являющийся ему во сне Нифонт. Ипат, возглавляющий бывших разбойников, со словами: «Мирской поп – адов поводырь»³, – сам берется за проведение служб. Но самоволие и самовластие его не снискает высшей благодати. Постепенно заболевают, умирают в результате несчастных случаев, представленных как козни бесов, его сподвижники. Бывшим разбойникам нечего противопоставить бесам, нет в них той духовной силы, которая могла бы помочь противостоять злу и помочь внутренне преобразиться.

О том, что рассказ Леонова не был изначально однозначен, свидетельствуют два варианта концовки: в первом разбойники возносятся, во

¹ *Змятин Е. И.* Церковь Божия // *Змятин Е. И.* Мь. Романы, повести, рассказы, сказки. М., 1990. С. 193.

² См.: *Ковалева Т. И.* Жанровые особенности рассказов о видениях (сюжетная ситуация создание церкви/монастыря) // *Нарративные традиции славянских литератур: повествовательные формы средневековья и нового времени.* Новосибирск, 2009. С. 143-156.

³ *Леонов Л. М.* Деяния Азлазивона // *Наше наследие.* 2001. № 58. С. 80.

втором – только горелое место осталось. Та же идея, что и в «Церкви Божией»: нельзя неправедными путями в рай попасть, нельзя на костях храм возвести и моментально стать счастливым и других осчастливить. Благая цель вовсе не оправдывает неправедных средств для ее достижения. Оба писателя независимо друг от друга, в одно и то же время, создают произведения со сходной сюжетной ситуацией, давая им одинаковую идейную подсветку. Этот факт свидетельствует о глубинном сходстве замятинского и леоновского взгляда на происходящие в 1920-е годы события, а также говорит о близости художественных принципов, совпадающей реализации этих принципов в конкретных произведениях, что становится еще отчетливее при дальнейшем рассмотрении.

Глубоко символично, что у обоих происходящее осмыслено через метафору строительства храма, который в итоге храмом не станет. Герой «Церкви Божией» решает строить церковь вовсе не из благих побуждений. Примечателен зачин рассказа: «Порешил Иван церковь Богу поставить. Да такую – чтоб небу жарко, зверям тошно стало, чтоб на весь мир про Иванову церковь слава пошла»¹. Иванова задумка похожа скорее на башню Вавилонскую, чем на церковь: «небу жарко», «слава на весь мир», – одним из основных значений мотива Вавилонской башни в русской культуре стало значение непомерной гордыни. Кроме того, в русской литературе XIX–XX вв. революционное преобразование России (строительство нового общества) зачастую уподобляется строительству Вавилонской башни. В контексте темы социального утопического преобразования этот мотив появился в произведениях Достоевского и Лескова и в дальнейшем активно используется в 1920-е годы, когда мотив Вавилонской башни актуализируется в связи с грандиозностью свершаемых в России перемен, притом у писателей по-разному, зачастую прямо противоположно осмысляющих не только масштабность, но и суть произошедшего. Историческое время, ассоциации, порождаемые окружающей действительностью, словно дают разным авторам: Е. Замятину, А. Платонову², Л. Леонову³, А. Солженицыну⁴ – опорные координаты одних и тех же образов: Вавилонской башни, Пирамиды

¹ *Замятин Е. И.* Церковь Божия. С. 192.

² *Гюнтер Х.* Котлован и Вавилонская башня // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 135–151.

³ *Якимова Л. П.* «Башенно-пирамидный текст» в произведениях Леонида Леонова // Гуманитарные науки в Сибири. 2001. № 4. С. 3–8.

⁴ *Спиваковский П. Е.* Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпосе А. И. Солженицына «Красное колесо» // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2000. № 2. С. 27–39.

и, находящихся к ним в оппозиции, но неразрывно с ними связанных, образов Котлована, Мирового колодца¹, Бездны.

Л. М. Леонов и А. И. Солженицын воспринимаются как два противоположных полюса: один признан в СССР и награжден государственными премиями, другой был выслан за антисоветские взгляды. Тем не менее, в «итоговых» произведениях – в «Красном колесе» и в «Пирамиде» – у обоих писателей историософское осмысление истоков и последствий русской революции становится той доминантой, которая подчиняет себе художественность. Размышления об исторической судьбе России и революции в итоге оказываются важнее сюжета книги. Для каждого из авторов мотив башни является знаковым. Причем не «отрефлексированным» пока литературоведческой мыслью является совпадение «опорных», ключевых символов у столь разных по художественной манере писателей². Речь идет в первую очередь о башне и котловане (мировой колодец). П. Е. Спиваковский отмечает, что «среди важнейших онтологически значимых мотивов “Красного Колеса” особенно выделяются символические образы Вавилонской башни и мирового колодца. <...> В контексте эпопеи “Красное Колесо” все эти мотивы осмысливаются как символическое отображение революции, революционных устремлений, за которые потом, и абсолютно неизбежно, придется заплатить страшным и мучительным падением»³. Эта символика характерна не только для Солженицына.

В «Пирамиде» связь мотивов взлета на высоту и последующего падения реализована, во-первых, в частной судьбе Вадима Лоскутова, причем дополнительно акцентирована упоминанием вадимова стихотворения об Икаре. Во-вторых, Россия уподоблена разрушенной Вавилонской башне: «Не в том ли заключалось историческое предназначение России, чтобы с высот тысячелетнего величия на глазах у человечества рухнуть наземь и тем самым собственным примером предостеречь грядущие поколения от повторных затей учинить на земле без Христа и гения райскую житуху?» (I, с. 57). Мысль о «назидательности» мировой роли России «в смысле второй Вавилонской башни» прозвучит в

¹ О «слиянии литературных мотивов пирамиды и котлована» в «Пирамиде», об интертекстуальной природе мотива котлована у Леонова, восходящего в том числе и к «Котловану» А. Платонова, см.: *Якимова Л. П.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». С. 98.

² *Саватеев В. Я.* О сходстве несходного: Л. Леонов и А. Солженицын: Отталкивание и притяжение // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 189–203.

³ *Спиваковский П. Е.* Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпосе А. И. Солженицына «Красное колесо». С. 27.

диалоге Никанора Шамина и Вадима Лоскутова. (II, с. 126). Мотив башни – один из важнейших и сквозных для Леонова. Уже в ранней его «Притче о Калафате» башня – знак самонадеянности человека, рационализма и самообожествления.

Стоит также отметить, что есть у двух писателей и другие точки образных соприкосновений: огненная стихия у Леонова в его итоговой «Пирамиде» и у Солженицына в эпопее «Красное колесо» символизируют гибельность революционных последствий для России. В леоновской «Пирамиде» собеседник Вадима Лоскутова – зэк на стройке памятника – воскрешает ассоциации с чертами небезызвестного солженицыновского героя, Ивана Денисовича. Но, как всегда у Леонова, этот образ полигенетичен: многое роднит его также с главным героем романа Замятина «Мы».

Как показывает Н. З. Кольцова, мотив башни у Замятина является «одним из «интегрирующих» текст многозначных символов, узлом, стягивающим основные мотивы произведения», этот образ «скрепляет разные смысловые и художественные слои текста»¹. С башней ассоциирует себя герой, автор записок, Д-503, в его записях метафора башни становится лейтмотивной: «Образ, созданный Д, призван обозначать величие и мощь человеческого разума, или рацию, гордость строителя великой цивилизации за свое дело и человечество в целом. Рассказчиком и само существование Единого Государства, и строительство Интеграла – гигантского сооружения, которому предстоит, подобно библейской башне, взмыв в небо, подчинить себе вселенную, осознается как раздвижение границ, в которых протекает жизнь человека, выход его на новые просторы и – одновременно – вызов старому богу»².

В разных произведениях библейский мотив обрастает новыми смысловыми напластованиями. Так, по наблюдениям В. Е. Ветловской, для мотива Вавилонской башни у Достоевского актуальным является смысловой оттенок «строительной жертвы» апокрифического сказания³. Для того же мотива у Замятина оказывается важным значение, привнесенное Достоевским⁴, а для Леонова – все вышеназванные. В случае с Леоновым нельзя исключать и лесковские аллюзии, и образ известной картины Брейгеля, и возможные другие источники, поскольку сам писа-

¹ Кольцова Н. З. Мотив башни в романе Е. И. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 2000. Кн. 9. С. 6.

² Там же. С. 7.

³ Ветловская В. Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва» // Миф – Фольклор – Литература. Л., 1978. С. 81–114.

⁴ См.: Кольцова Н. З. Указ. соч. С. 19.

тель всегда настаивал на максимальной синтетичности образа. «Оставленный в наследство» золотым веком русской литературы как уже освоенные образные единицы для заданной проблематики социального переустройства, мотив башни не просто сохраняет «память» о прежних значениях, но и становится знаком, символом нового утопического общества, тщеты его устремлений в творчестве Замятина и Леонова.

Еще один символ эпохи – египетская пирамида. О. Э. Мандельштам в двухстраничной статье «Гуманизм и современность» (1923) чутко отзывается на реалии общественной жизни образом «социальной архитектуры, измеряющейся масштабом человека»: она может «строить *из* человека или *для* человека»¹. Такова заданная реальностью антитеза. А надвигающаяся социальная архитектура видится вскоре опальному поэту как некая «монументальная форма»: «Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень <...> Простая механическая громадность и голое количество враждебны человеку, и не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально, и каждая часть аукается с громадой»². Однако вопреки заявленному в идеале «человеческому обществу... где все целесообразно, индивидуально», аллюзии статьи отсылают к «египетским строителям», а в завершении статьи звучат слова и о других древних империях: «Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия или Вавилон»³. В том и состояла надежда революционных преобразований, чтобы выстроить не новую «социальную громаду», грозящую задавить человека, а дать образец истинно гуманистического общества. Однако многим уже в самом начале социального строительства виделись и просчеты, грозящие неминуемым обрушением возводимого здания.

В романе «Мы» пирамида упоминается дважды: «А ты не думаешь, что вершина (человеческого сообщества – *Н.Н.*) – это объединенные в общество камни. Это – вершина той пирамиды, на которую люди, – красные от пота, брыкаясь и хрипя, карабкались веками. И с этой вершины – там, на дне, где ничтожными червями еще копошится нечто, уцелевшее в нас от дикости предков, – с этой вершины одинаковы: и противозаконная мать О, и убийца, и тот безумец, дерзнувший бросить стихом в Единое государство; и одинаков для них суд: довремен-

¹ Мандельштам О. Э. Гуманизм и современность // Соч.: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 205.

² Там же.

³ Там же. С. 207.

ная смерть»¹. «Довременная смерть», к слову, ждет и Вадима Лоскутова в «Пирамиде». Он, конечно, «бросает стихом», точнее повестью, не в само государство, а в тирана его возглавляющего, но приговор один. Судьба Вадима в романе предрешена. Усомнившегося в правоте идеи ждет смерть. Леонов, заставляя своего героя написать аллегорическую повесть о разорении гробницы тирана, словно воссоздает тот социокультурный контекст 1920–30-х годов, на фоне которого возникают образы башни и пирамиды в «Мы» Замятина.

Наряду с метафорами стройки, перестройки, жизнестроительства рождались вполне материальные проекты. «Архитектурная утопия», – как ее именует Ричард Стайтс, – предлагает в 20-е годы проекты огромных домов-коммун. Например, проект «Советская фаланстера» (1921) Тверского и Бурьшикина, «Лабораторию сна» (1929) Мельникова, Дом-коммуна Владимирова (1929)². В этот контекст помимо приводимых Р. Стайтсом примеров следует включить и проекты мавзолея Ленину, общей чертою для которых являлся также признак болезненной «гигантомании». В фигуре, увиденной Вадимом, явственно угадывается изображение Сталина, однако некоторые характерные черты заставляют обратиться к проектам мемориала Ленину, обсуждение которых было инициировано в печати после его смерти. А. М. Панченко описывает проект Л. Когана, который предлагал «воздвигнуть здание в 15–20 этажей, изображающее фигуру В. И. Ленина. Внутри этой фигуры кроме гробницы устраиваются помещения для высших государственных и общественных помещений»³. Как не вспомнить тут подсмотренные Вадимом совещания, проходящие внутри каменного исполина! Близки к описанному в «Пирамиде» проекты не осуществленного из-за войны Дворца Советов «с чудовищной фигурой Ленина» и прочие примеры «мегаломании», которые должны были стать поклонными «идолами» новой идеологии.

Идея таких зданий, разумеется, была сама по себе не нова. В ней возродились уже существовавшие ранее в замыслах проекты, например, фаланстера Петрашевского. Идея этих фаланстеров (особенно если видеть графическое изображение на иллюстрациях)⁴, возможно, представляет собой «материализацию метафоры» французских утопистов, служивших источником для петрашевцев. Так, Сен-Симон, описывая соци-

¹ Замятин Е. И. Мы. С. 83.

² Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York, 1989. С. 144.

³ Панченко А. М. «Осьмое чудо света» // Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб, 2000. С. 438.

⁴ Панченко А. М. Указ. соч. С. 438.

альную структуру утопического, идеального общества, прибегает к образу пирамиды: «народная пирамида» как новый иерархический идеал противопоставлена «современной пирамиде»¹. Здесь пирамида понимается как некая социальная иерархия.

Образ пирамиды, наряду с разнообразными египетскими аллюзиями, постоянно появляется в творчестве Леонова: «Египетским акцентом... Леонов пользовался для усиления подтекстового смысла»². Египетские аллюзии в его произведениях выступают «как определенная подвижная смысловая единица», среди разнообразных значений которой и «олицетворение имперского сознания и проблема власти»³. Именно в этой роли будет использован образ пирамиды в книге Вадима Лоскутова. Знаком недоверия официальной доктрине, способом аллегорически осмыслить происходящее в стране после революции выглядят «египетские» отсылки, аллюзии у Замятина или Мандельштама. И в книге Вадима Древний Египет – лишь «маскировочный» фон, псевдоисторический колорит, – за что тот получает выговор у профессора Филуметьева. При ближайшем рассмотрении оказывается, что египетские аналогии нужны Вадиму лишь для сближения современной действительности и ближайшего будущего. Образ пирамиды у самого Леонова гораздо более сложен и многозначен. Пирамида как образ социальной иерархии, как символ рабства и деспотии – лишь одна из его граней.

Утверждавшаяся «новая советская мифология» опиралась на наглядно-пропагандистские ритуалы и символы. Те же самые архитектурные мифологемы, наполненные уже известным культуре человеческим опытом, служили знаками-предупреждениями в подлинно художественной литературе, «оппозиционной» официальному соцреализму. В произведениях Замятина, Леонова, Платонова образы пирамиды и башни становятся не только осмысляющими современную действительность формулами, но также онтологически значимыми символами, выражающими сомнение в слишком упрощенном и слишком оптимистическом социальном «проекте». Утопии оптимистически заглядывают в будущее, а ее оппоненты обращены к образам прошлого: историческим (Египетская пирамида) или мифологическим (Вавилонская башня). Так, образ Вавилонской башни несет в себе уже «запрограммированную» библейским текстом боготорческую семантику, которая начинает разворачиваться в текстах антинигилистических романов писателей XIX века, в особен-

¹ Цит. по: *Штурман Д.* Человечества сон Золотой // Новый мир. 1992. № 7. С. 132–133.

² *Вахитова Т. М.* Египетская тема в творчестве Л. Леонова // Русская литература. 2001. № 3. С. 75.

³ Там же.

ности у Ф. М. Достоевского и Н. С. Лескова, усомнившихся в истинности земного рая без Бога. При этом образ сохраняет в себе как изначальную библейскую семантику – символ гордыни, символ вызова Богу, так и обогащается смыслом, заданным Достоевским и Лесковым: революционные стремления переустройства есть попытка «нового Вавилона», а нарождающийся в просвещенных и закрепляющийся в наивных умах такие понятия как нигилизм, атеизм, рационализм приводят к заведомо упрощенческим прожектерскими планами революционных деятелей.

Парадоксально, но социальные утописты, декларируя полный разрыв с прошлым, пытаются взять на вооружение древние символы. Писатели-«скептики» показывают, что манипуляции этими символами далеко не безобидны, ибо они являются хранящимися в памяти поколений «семантически заряженными матрицами», способными проявлять свое содержание независимо от интенций придать им иной смысловой статус. Писатели, настроенные оппозиционно, очень чутко ощущали семантику древних образов и в полемике с новой идеологией апеллировали именно к ней.

Образы романа «Мы» Е. И. Замятина в «Пирамиде» Л. М. Леонова

После революции официальная идеология нового социального строя подменяет «старые» христианские идеалы и мораль на идеалы утопические, что находит прямое отражение в новом пролетарском искусстве. Литературу буквально наводняют фантастические романы и повести: «Аэлита» А. Толстого, «Грядущий мир: утопический роман 1923–2123» Я. Окунева, «Через тысячу лет: научно-фантастический роман» Д. Никольского, «Россия в 1930-м году» А. Карелина – и это лишь небольшая часть подобных произведений, вышедших в период с 1920 по 1930 год. Переводятся и переиздаются утопии Мора, Кампанеллы, французских социалистов-утопистов¹. И если действительно «различные исторические эпохи и типы культуры выделяют разные события, личности и тексты как мифогенные»², то строительство нового общества в 1920-е годы осознанно ассоциировалось с воплощенной Утопией.

¹ *Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York, 1989. S. 167–189.*

² *Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб, 2002. С. 735.*

«Утопический дискурс» пронизывает многие сферы социокультурной деятельности. Само слово «утопия» постоянно «на слуху»: «...как известно, в России всего меньше боятся утопии»¹, – пишет в 1923 году М. Горький. Молодой Леонов в письме Горькому, размышляя о «перестройке, какой со времен Иеремии не бывало», говорит: «Думаешь об этом и зачастую упираешься в вопросы, еще не решенные жизнью и страной, а ведь до утопии снижаться не хочется»². И формулирует поставленную себе задачу: «Найти философическую подоплеку...»³ – то есть понять, осмыслить истоки произошедшего и попытаться исхода, из «философической основы-подоплеку», заглянуть в будущее. Без философского размышления, осмысления происходящего в России попытки прогнозировать, обещать прекрасное будущее – утопия. Леонов и Замятин были среди тех, кто это понимал. Роман Е. Замятина «Мы» (1920–1924) не столько памфлет на строящееся коммунистическое государство, сколько спор, борьба разных философских концепций, антропологий. Подобно Замятину, Леонов вписывает революционную концепцию борьбы, истоки которой «теряются в дохристианской мгле», в контекст всей человеческой истории, пытаюсь понять, кто выйдет победителем в драматичном столкновении Добра и Зла, и останется ли вообще место человеку и человечеству в мироздании.

На фоне всеобщей увлеченности в 1920-е годы утопическими идеалами Замятин и Леонов проявляют скепсис по поводу слишком оптимистических, идеалистических картин будущего. Оба писателя, продолжая традицию Ф. М. Достоевского, прежде всего таких произведений как «Сон смешного человека», «Легенда о Великом инквизиторе», «Бесы», обнажают «подводные камни преткновения» в новом, создаваемом по идеальным проектам, социуме. Размышления Леонова и Замятина о революции и строительстве нового общества шли параллельно, воплощаясь в сходных образах. Влияние идей Достоевского на Замятина рассмотрено В. А. Тунимановым, считающим, что роман «Мы» явился «одним из самых значительных отражений (преломлений) художественно-философской мысли Достоевского в XX веке»⁴.

Достоевский для Леонова был знаковой фигурой. Рассматривая революцию и нового человека, Леонов использует образы, идеи Достоев-

¹ Горький М. Группа «Серрапионовы братья» // Литературное наследство. Горький и советские писатели: неизданная переписка. М., 1963. Т. 70. С. 561.

² Леонов Л. М. Письмо М. Горькому от 21 октября 1930 года // Там же. С. 256–257.

³ Там же. С. 257.

⁴ Туниманов В. А. Что там – дальше? (Достоевский и Е. И. Замятин) // Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб: Наука, 2004. С. 193.

ского как призму. Это чувствовали некоторые современные Леонову критики и обвиняли в том, что он «просто переписывает Достоевского, который в таких случаях сталкивал «революцию» с вещами и похуже «шниферов» и вообще писал ее полемически»¹. Леонову, по мнению критика, «не из-за чего полемизировать». Однако полемическая интонация Достоевского, звучащая в произведениях как Леонова, так и Замятина вполне закономерна и не случайна. И здесь мысль обоих шла параллельно, обращаясь к предупреждениям великого русского писателя. Важно подчеркнуть, что уже в 1920-е годы Достоевский и для Леонова, и для Замятина – это важнейший и наиболее глубокий источник раздумий о природе русской революции, о ее этике, антропологии и «филозофической подоплеке».

У обоих писателей вызывает беспокойство враждебное отношение новой идеологии к индивидуальному, личностному духу, примат коллективного начала, с обязательной нивелировкой в «счастливейшее среднее арифметическое», чреватое в итоге гуманистической катастрофой. Виссарион из леоновской «Соти» в своих размышлениях близок герою романа «Мы»: «Я восставал в самом источнике неравенства, в культуре... Я говорил: надо выжечь отравленное это наследство, потому что мертвецы, все эти Гомеры да Шекспиры правят нами сильнее любых тиранов. Надо уничтожить мозговой элифантиазис, эти благородные клеточки, где угнездились микробы вырождения» (4, с.186). Почти дословное совпадение с «Мы»: «К счастью времена всяких там Шекспиров и Достоевских прошли! <...> Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности – от кретина до Шекспира...»². Персонажи как Замятина, так и Леонова развивают мысли героев Достоевского, в частности Петра Верховенского и Шатова («Бесы»). Идея абсолютного равенства и основанного на нем коллективизма, доведенная до своего логического завершения, приводит обоих писателей к мысли о неизбежности биологической корректировки человека как единственном средстве действительно уравнивать всех и вся. Задуманное Диктатором вмешательство ангела Дымкова в человеческую природу аналогично по своему значению Великой операции в «Мы» Замятина.

По Леонову, «библейская святость первочеловека» и христианская проповедь (II, с. 616) являются сдерживающими факторами на пути человечества к самоуничтожению. Возжелав здесь, на Земле, справедливости и равенства, неизбежно придешь, как и предлагает в романе Дик-

¹ Незнамов П. Советский Чуркин («Вор» – роман Л. Леонова) // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 145.

² Замятин Е. И. Мы. С. 41.

татор, к идее биологической нивелировки человеческой личности, чтобы не вызывало впредь социальных конфликтов «биологическое неравенство особей, обусловленное разностью сословного назначения», а также разностью «несоразмерно отпущенной им свыше творческой благодати» (II, с. 616). В «Пирамиде» ангел Дымков как раз и нужен Сталину, чтобы «руку просунув в темное нутро человеческое... поослабить там одну заветную, перекрученную гаечку, пока с резьбы не сорвалась. Преобразование заключалось в бескровном и, под анестезией чуда, безболезненном закреплении мозгового потенциала людей на уровне как раз евангельской детскости, то есть в стадии перманентного безоблачного блаженства» (II, с. 637). Точно такое же «преобразование» человеческой природы при помощи вторжения в мозг человека, именуемом «Великой операцией», планируется и производится в романе Замятина.

В основе любой утопии лежит мечта об утраченном человеке Рае. Утопия – попытка этот утраченный Рай обрести вновь, с той существенной поправкой, что рай этот должен осуществиться на земле и по воле самих людей, а не Бога. Отношение к этой «существенной поправке» определяет тот «водораздел мысли», который развел по разные стороны оптимистов и пессимистов общественного благоустройства. Многие деятели русской культуры предсказывали, что попытка заранее обречена именно в силу устранения из мироздания Бога. Два сложившихся в культуре представления о революции: «положительная рецепция, когда строительство нового строя воспринималось как истинное начало космического преображения» и «рецепция отрицательная, когда те же явления прочитывались как попытки ложного преображения (антипреображения)»¹ сталкиваются внутри романов Замятина и Леонова. Позиции писателей сближает восприятие нового общества как «антипреображения». Оба писателя «прочитывают» официальную идеологию нового социального строя посредством библейской мифологемы Рая, получившую в утопической традиции инверсионное значение. Размышляя о природе людских «райско-утопических» мечтаний, писатели ищут ответ на вопросы о генезисе «Золотого сна» человечества, о том, что заставляет людей вновь и вновь обращаться к идее «Золотого века», и сомневаются в верности избранных человеческим разумом путей достижения блаженного идеала.

¹ Живов В. Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х годов // Сборник статей к 70-летию профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 411.

Замятин и Леонов понимают утопию как не удающуюся попытку обрести потерянный человеком рай на Земле. Для Замятина проблема вновь обретаемого Рая – это, прежде всего проблема «счастья без свободы или свобода без счастья»¹. Для обоих искомым человечеством новый Рай – это еще и конец развития: «В раю уже не знают желаний, не знают жалости, не знают любви, там – блаженные, с оперированной фантазией... ангелы, рабы Божьи...»². Сходная логика заключена в монологе Виссариона, героя романа «Соть» Леонова. Виссарион спорит в романе не столько с Сузанной, сторонницей идеологии «строительства нового мира», сколько вообще с «утопическими идеалами»: «Вы говорите: обновление произойдет, Эллада вернется, но мы не вернемся в нее. Прежняя держалась на рабстве... Эллада будущего разовьет индивидуальность, она станет держаться стальными рабами, машинами... не будет классов, процессы жизни сольются в одном. Будет новая дружба – равенства, а не подчинения. Будет *коллективная душа*. Так?» (4, с. 186). Противопоставляя этой «квинтэссенции» утопических мечтаний рассуждения о том, что, утратив одни противоречия, человечество приобретет другие, Леонов предостерегает безоглядных оптимистов социального благоустройства: «Человечество задушат сытость и неразлучное счастье. Исчезнут социальные противоречия – источник развития. Уничтожится потенциал, и другой потухнет сам собою. Вот уж где – ни радости, ни печали, ни вздыхания...» (4, с. 186).

В книге О. Форш «Сумасшедший корабль» (1931), в споре двух литераторов, хотя и в иронической форме, но очень четко противопоставлены эти две позиции. В начале 1930-х годов еще возможна некоторая ирония в вопросах о «новой коллективной душе». Жуканец занят тем, что составляет «схему нового человека», продукта воздвигаемой социальной системы – «такого субчика, у которого “остатков” личных просто-напросто не будет»³. С индивидуализмом будет покончено даже на бытовом уровне и тогда «он в тебе удушится сам собой, твой ветхозаветный»: «Все сгребем в коллектив: Коллектив! <...> ...путь так торжественно ясен... Дальше, следующий этап: пирамиды. Ряд таких мощных трестов... Вершина пирамиды – новое слияние комбинатов в один последний, единственный всеобъемлющий – завершит социализацию народного хозяйства. – Что ж, грандиозно, – процедил Сохатый. – А вот как с человеком? Пирамидой не разрешить нам запросы личности. – Разрешим, Сохатый! Один в такой мере капитан будет всеми, что ста-

¹ Замятин Е. И. Мы. С. 52.

² Там же. С. 143.

³ Форш О. Д. Сумасшедший корабль // Под созвездием Топора: Петроград 1917 года – знакомый и незнакомый. М., 1991. С. 233.

нет как в море скала среди волн...»¹.

В основе спора Жуканца и Сохатого противопоставление «нового человека» и «ветхозаветного». Последний эпитет в применении к человеку близок сквозным размышлениям Леонова о «глине Адамовой». Слова Сохатого созвучны предупреждениям Замятина и Леонова об излишнем оптимизме и упрощенности в деле строительства нового общества. В эпизоде появляются важные как для Леонова, так и для Замятина образы пирамиды и единовластного «капитана» во главе человеческого и житейского «моря». Образ пирамиды дважды звучит в романе «Мы» и олицетворяет облик желанного, веками недостижимого образца социума, в основе которого «мораль, построенная на 4-х правилах». В книге Вадима Лоскутова пирамида становится синонимичным символом тирании, аналогией судеб двух деспотичных правителей. В творчестве Леонова образ пирамиды не столь однозначен, это сквозной мотив, и наряду с не совпадающим с ним образом башни, ключевой в осмыслении проблем человеческого мироустройства².

«Сохатый» по «ключу» Н. Берберовой – Замятин³. Но вероятнее всего, образ Сохатого, как и образ Жуканца, собирательный: «Читая Форш, надо все время иметь в виду ее фантастические сдвиги во времени, намеренную зашифрованность многих имен и фактов. Даже люди, обитающие с О. Д. [Форш] рядом, перепутаны с другими, никогда не жившими в Доме искусств»⁴. Так, присутствует в пародийном освещении эпизод преподавания Сохатым в некоей «мастерской слова» и его задание слушателям – описать в пяти строчках памятник Петру: «Опишите рельефно. Сжато, взяв одну квинтэссенцию (ср. «писать надо эссенциями», – одно из любимых выражений Леонова – *Н.Н.*)... Кратчайшее достижение будет лучшим». Подобное упражнение Леонов предлагал слушателям Литинститута, где он одно время преподавал⁵. Кроме того, в произведении присутствует образ «той хитрой осы, которая умеючи разит жалом центр движения своей добычи»⁶. Этот образ очень любил

¹ *Форш О. Д.* Сумасшедший корабль. С. 242.

² *Якимова Л. П.* «Башенно-пирамидный» текст в произведениях Леонида Леонова // Гуманитарные науки в Сибири. 2001. № 4. С. 3–8. *Она же.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». С. 58–101.

³ *Берберова Н.* Курсив мой // Октябрь. 1988. № 10. С. 175.

⁴ *Милашевский В. А.* Вставка для любителей литературы // Вчера, позавчера. Л., 1972. С. 190.

⁵ Такой эпизод Леонов излагает в беседе с А. И. Овчаренко. Связи произведений Леонова с книгой Форш, а также общего влияния на их книги идей Замятина, может стать темой отдельного размышления.

⁶ *Форш О. Д.* Сумасшедший корабль. С. 270.

Леонов и неоднократно приводил его в качестве поучительного примера необыкновенной точности, к которой должен стремиться писатель¹. В прозвище «Сохатый» может содержаться намек на зачин леоновской «Соти» (1930): «Лось пил воду из ручья».

Фактографичность не была целью писательницы, книга скорее «слепок времени», недаром часто звучит в романе замятинское словечко «синтез», «синтезирующий пример». Образы Жуканца и Сохатого знаковые: Жуканец – типаж литератора-конъюнктурщика, формулирующего приемы «новой эстетики» исходя из новых социальных реалий. Сохатый – уже именем своим выделен как некий мэтр – представитель старых ценностей в искусстве. Даже если этот персонаж не имеет никакого непосредственного отношения к Леонову, а приведенное сходство – лишь совпадение, этот диалог, столь созвучный леоновским мыслям, все равно примечателен. Диалог показателен тем, насколько близки позиции Замятина и Леонова, а также обозначает место Леонова в ряду «старого» поколения писателей, – не по возрасту, а по философско-эстетической линии преемственности.

К концу XX в. антиутопия Замятина «Мы» предстает как «своего рода контрапункт различных литературных линий, как русской, так и всемирной литературы (от Свифта и А. Франса до Аутогавы, Оруэлла, Ю. Домбровского)»². Этот список логично продолжить именем Леонова. Не только близкая проблематика и тематика, общая ориентация на Достоевского и совпадающий ракурс во взгляде на произошедшее с Россией позволяют сблизить писательские фигуры Замятина и Леонова. Антиутопическая линия «Пирамиды», связанная с сюжетной линией Вадима Лоскутова, во многом является аллюзией к судьбе Замятина и его роману.

Прежде всего это эпизод беседы Вадима Лоскутова с эзком на «стройке века». Действие происходит во сне Вадима, где он попадает на строго засекреченный объект, – стройку гигантского памятника вождю. Для Вадима ээк – плод большого воображения, обостренное подсознание, двойник, приходящий в образе фантома в горячем сне. А еще ээк для Вадима Лоскутова – это «Альтер-эго»: «Жгучую исповедь ээка, как если бы собственную свою, Вадим слушал в испарине ужасного волнения» (II, с. 182), а тот, в свою очередь, «весьма осведомленный о своем подопечном... видимо, с полувзгляда ощутил в Вадиме родственную ему, по ближайшему будущему, смятенную душу», – последнее «позволило им *разговаривать местами без произнесения слов, как если*

¹ См. Окланский Ю. М. Шумное захолустье. Кн. 2. С. 289.

² Туниманов В. А. Что там – дальше? (Достоевский и Е. И. Замятин). С. 193.

бы беседа велась между двумя половинками самого Вадима Лоскутова» (II, с. 169). «Альтер-эго» оказывается поразительно похожим внешне и внутренне на замятинского Д-503 из «Мы».

В романе «Пирамида» за редким исключением нет развернутых описаний внешности героев, писателю и читателю не столь важно, как они выглядят, поскольку главное всегда в том, что они говорят, – у Леонова всегда важнее не внешнее «сюжетно-фабульное» содержание, а внутреннее, «идеологическое». Тем более значимой становится любая деталь внешности персонажа, если она вдруг появляется. Такая достаточно «графаретная» деталь, как морщина на лбу – знак напряженных раздумий, вполне могла быть заменена каким-то более выразительным образом в тексте столь изощренного мастера слова как Леонов. Однако именно морщина на лбу зэка привлекает внимание Вадима: «Глубокая и подобно шраму рассекавшая ему лоб складка длительных раздумий выглядела как отметина жестокой победы над самим собою» (II, с. 185). Слова «подобно шраму» – это и прямая цитата из описания внешности героя в «Мы», и аллюзия Великой операции, произведенной над строителем Д-503. После этой операции он не только спокойно сможет совершить предательство, но и в целом будет уверен в том, что «мы победим, потому что разум должен победить»¹, – таковы финальные строки романа «Мы». В шрам от операции трансформируется морщина, которую Д-503 заметил у себя на лбу, впервые осознав, «как может странно запутаться и сбиться человеческий – такой точный и острый – разум»: «Вот я-он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними – как шрам – вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше)»³.

Классическая литературная ситуация «персонаж перед зеркалом», в которую Замятин помещает героя, позволяет не просто обрисовать его портрет, но и показать рефлексию по поводу себя самого. Рефлексия переходит в диалог с собою и, вопреки намерению Д-503, разрушает монофоническую тональность «поэмы, производной от математически совершенной жизни Единого Государства»⁴. Нумеру Д-503 понадобилось оказаться у зеркала, чтобы осознать себя как личность и начать мыслить. Для Вадима в роли зеркала выступает зэк, своеобразный двойник. Они смотрятся друг в друга как в зеркала, и возникает эффект «зазеркалья»: зэк словно угадывает сокровенные Вадимовы мысли,

¹ Ср. в «Пирамиде» слова Вадима Лоскутова: «Я верю в победу разума, брат!» (II, с. 69).

² Замятин Е. И. Мы. С. 154.

³ Там же. С. 50.

⁴ Там же. С. 17.

а позиция самого ээка подается через восприятие и оценку Вадима. «Выслушанная декларация втайне годилась стать лоцией корабля, уходящего в запредельное плаванье», – говорится по окончании исповеди ээка. Исповедь замятинского «нумера», поэма, прославляющая Единое Государство, должна была стать первым грузом на борту построенного им «Интеграла», космического корабля. Суть монолога ээка сводится, как и в замятинском романе, к декларации «безусловной веры ээка в неизбежность наступившей для мира новой социальной системы лагерного существования, в которую надо полностью вписаться, чтобы жить» (II, с. 185).

Ээк кажется Вадиму «образцом абсолютного примиренья с действительностью», но ведь и сам он, как миллионы соотечественников, «кротко принимает свой жребий». Несколько раз в размышлениях Вадима о ээке звучат слова «апология рабства, куда, изгоняемая догмой, прячется душа». «Апология рабства» – это и те моменты записей Д-503, где он вопреки собственным сомнениям пытается доказать, что строй Единого Государства – самая совершенная форма общественного устройства жизни или, как переформулирует вкратце Леонов, «безусловная вера в неизбежность наступившей для мира новой социальной системы». Слово «апология» адресует читающего также к «Апологии сумасшедшего» Чаадаева, недаром именно Вадиму принадлежит комплекс размышлений о специфике исторического развития России, ее «национальном мифе», «уроке другим народам», «историческом предназначении», «географических и климатических особенностях» – тот комплекс идей, который в истории русской историософской мысли связывается в первую очередь с именем Чаадаева. Можно сказать, что Чаадаев – одна из сквозных леоновских мифологем в размышлениях об истории России¹.

Примечательно, что в речи героев «Пирамиды» социальные преобразования в России уподоблены образу летящего по Вселенной космического корабля, не того ли самого, строителем которого является замятинский герой: «Но хотя социальная и прочая инженерия полета рассчитана лучшими инженерными мечтами и все предполагалось в наилучшем виде, сроки и конечный пункт прибытия оставались неизвестны <...> Лишенные возможности оглянуться, они вообще не видят, чего и сколько сгорает у них позади. Меж тем, горючим служила сумма ве-

¹ В повести Леонова «Бродяга» (1928) «в образе главного героя – Чаадаева – зашифрованы и личность, и биография П. Я. Чаадаева», – пишет А. Лысов (*Лысов А.* «Серега погиб на рубке леса...»). Мотивы судьбы и творчества Есенина в рассказе Л. Леонова «Бродяга» // Гуманитарные науки в Сибири. 2003. № 4. С. 10.

ликой цивилизации, ее материальные и духовные накопления, сладостная память о былых огорчениях и находках. Самый бог вчерашний сгорал в плазменной, все опалявшей струе... (I, с. 398).

Антиутопия, как и Утопия – логические конструкты, абстрагированные от реального или исторического времени и места. Жители такого государства – это люди «вообще», в своей общечеловеческой, а не национально-исторической сущности. Леонова же в немалой степени волновал ответ на вопрос, «почему в то время как Запад жил полнокровной жизнью, русские собирались жить, придумывая лучшую конструкцию человеческого существования» (II, с. 125). В поисках ответа в сознании Вадима столкнулись две равно сосуществовавшие идейные направления русской мысли: революционно-демократическая, публицистическая, размышлявшая о благе «всего человечества», и историософская мысль, вбирающая в себя анализ специфики именно российской истории. Многие мысли, высказанные Вадимом о России, полемизируют с «национальной идеей» русских философов и русской литературы: «...все слышится мне из трюма не затихшая пряха болельщиков прошлого века о жертвенном, с христианским акцентом, предназначении России» (II, с. 126).

Образ Вадима в романе соткан из самых разных аллюзий: от «блудного сына» до «Гамлета»¹. Названные «образцы» сплавлены с образчиком типично русского явления. Прямое сравнение Вадима с Рахметовым достаточно конкретно очерчивает ассоциативное поле. В лице «поповского отпрыска», порвавшего с родной семьей и средой, ставшего «кандидатом в Гомеры великой эпохи», осмыслиется проблема, почему большая часть известных революционных демократов 2-й половины XIX века вышли именно из семей духовного сословия. Автор не испытывает особой приязни к «перебежчикам» из бывших «поповских сыновей» ради всемирного братства «проигравших Россию у зеленого стола мирового господства»². Однако от известных «радетелей горя народного» (II, с. 141), вышедших из духовной среды и ставших писателями и публицистами, Вадим отличается тем, что он «лишь презренный чужак и поповский отпрыск в глазах современников» (II, с. 158). Вадим так и не сумел окончательно и бесповоротно отречься от «вековой па-

¹ См.: Якимова Л. П. Мотив блудного сына в романе Л. Леонова «Пирамида» // Вечные сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 157–172; Листван Ф. Над страницами произведений Шекспира // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века. СПб; Ставрополь, 2001. Вып. 6. С. 33–36.

² Цит. по: Хрулев В. И. Два эпилога к роману «Вор». (Интервью с Л. М. Леоновым). С. 68.

мяти», от «стародедовских песен и молитв», «по-стариковски жалел обреченные святыни» (II, с. 158). Любовь к своей отчизне перевешивает в итоге сомнительную ценность всемирного братства.

В этом заключено одновременно сходство и отличие «антиутопической» «Вадимовой» линии «Пирамиды» от сложившейся в XX веке антиутопии. В «классической» антиутопии герой «по ходу сюжета оказывается в Старом Доме, сохранившемся с прошлых времен и как-то связанным с внешним миром. Часто именно Старый Дом становится местом знакомства героя с запретными образцами ушедшей Культуры, и прежде всего Книгой. Чтение или писание книги и укрывание ее от властей, как правило, и лежит в основе сюжета... Синонимами Книги – наряду с другими формами Культуры и вообще Памяти становятся те или иные “окна в мир иррационального”... Такова роль индивидуальной Любви... Искусства... и подсознания, в частности Снов»¹. В эту схему вполне укладывается сюжетная линия Вадима Лоскутова с одной поправкой: «В жизни Вадима нет женщины-искусительницы и одновременно вдохновительницы, которая, как 1–330 в “Мы” Замятина, помогла бы герою найти правду или выход из тупика. В “Пирамиде” в жизни героя роль стимула играет любовь, но это любовь не к женщине, а к “бывшей” России»².

Роль Старого дома для Вадима выполняет дом отцовский и в целом – «старая Россия». Недаром в монологе Вадима Россия образно уподоблена именно дому: «В сущности, Вадима всего лишь огорчала судьба отечества, просто жалел этот полный вдохновительных сказаний и ныне пламенем охваченный *отчий дом*» (II, с. 127). В споре с Никанором Шаминам Вадим так образно высказывается о результатах революции: «Поставив на кон свою историческую судьбу... обжитую *хату* сожгли ради недостроенной» (II, с. 125).

Сны «подрывают» упрощенные представления Д-503 о гармоничности и правильности исключительно разумных порядков Единого Государства. Сны – проявление индивидуального духа в противовес коллективному началу. Горячий сон Вадима Лоскутова перемещает героя на воображаемую стройку. Для него сон становится и «окном в иррациональное», и «путем в самого себя», а также позволяет ему перенестись в воображаемый мир. С Вадимовым болезненным сном сны Д-503 сближаются их определением как «сноболезни».

¹ Жолковский А. К. Блуждающие сны. М., 1994. С. 173–174.

² Листван Ф. Роман Леонида Леонова «Пирамида» как антиутопия // Русская литература XIX–XX вв.: поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск, 2004. С. 118.

Знаком романа «Мы» в «Пирамиде» может быть книга-предостережение Вадима. Творение Вадима имеет своей прогностической целью предостережение. Как предостережение был воспринят и роман Замятина. Основная масса «следов» текста замятинского «Мы» сосредотачивается в беседе профессора Филуметьева и Вадима, завязкой и отправной точкой которой становится как раз «египетское» сочинение Вадима. «Пространство во все стороны буквально кишит существованьями с соблюдением все возрастающих интервалов... и якобы лишь таким допущением дано людям *заглянуть за рубеж познаваемости в ту мниморациональную реальность*» (II, с. 221), – делится своими догадками с профессором Вадим. Герой романа «Мы» в своих заметках постоянно пытается заглянуть туда же: «Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. *Для формул иррациональных*, для моего корня из -1 мы не знаем соответствующих тел, мы никогда не видели их... Но в том-то и ужас, что эти тела – невидимые – есть, они непременно, неминуемо должны быть... И если этих тел мы не видим в нашем мире, на поверхности, для них есть – *неизбежно должен быть – целый огромный мир там, за поверхностью*»¹.

Слова о «мнимостях по ту сторону бытия» следом за Вадимом повторит Филуметьев, предполагая неизбежное вследствие логики происходящих исторических событий искоренение «в биологическом аспекте» интеллектуального превосходства одной особи над другою, «ибо оно ...преступно отвлекает рабочий порыв населения на растлевающие раздумья *о всяких мнимостях по ту сторону бытия*» (II, с. 222). Именно так, «*отвлечением от рабочего порыва на растлевающие раздумья*» мотивируется в знаменитой антиутопии Замятина необходимость «Великой Операции», суть которой в «прижигании одного мозгового узелка X-лучами»: «вы видели когда-нибудь, чтобы во время работы у физиономии насосного цилиндра – расплывалась далекая, мечтательная улыбка? <...> Вы больны. Имя этой болезни – фантазия»².

В книге Леонова Хозяин Кремля пытается склонить Ангела к сходному действию: «руку просунув в темное нутро человеческое... поослабить там одну заветную, перекрученную гаечку, пока с резьбы не сорвалась». (II, с. 618). Сам Леонов, размышляя о последствиях сталинских преобразований, записывает в ноябре 1988-го года: «*Операцию на мозгу произвели стамеской...*»³. «Операция на мозгу» массово производится

¹ Замятин Е.И. Мы. С. 74.

² Там же. С. 121.

³ Роман Леонида Леонова «Пирамида» и проблема мирооправдания. СПб, 2004. С. 10.

трудящимся в романе «Мы». Для Леонова важна эта художественная деталь и ее идейная направленность, с нею связана в «Пирамиде» эмблематичность «Мы».

Судьба Замятина контурно просматривается в судьбе Вадима, сына священника, рано увлекшегося революционными идеями, а после написавшего свой роман-предупреждение Вадим погибает в лагерях, Замятин вынужден эмигрировать. Возможно, что леоновская формулировка «двухвариантная русская судьба» о Вадиме заключает в себе два возможных исхода: эмиграции (путь на Запад) или репрессии (путь на Восток). Первый вариант воплощен в повести Леонова «Evgenia Ivanovna». Для Замятина вынужденная эмиграция стала настоящей трагедией: трезвое понимание невозможности больше быть на родине, и одновременно осознание, что вне России он быть и жить не может. Эта внутренняя трагедия очень близка не только Замятину, но и многим русским, вынужденным после революции покинуть родину. Второй не менее трагичный вариант, которого вряд ли бы избежал Замятин, останься он на Родине, воплощен в «Пирамиде» в судьбе Вадима Лоскутова.

Между «Пирамидой» и повестью «Evgenia Ivanovna» есть некоторые соответствия: второй муж Евгении Ивановны, мистер Пикеринг, считавший «египтологию своим главным и несостоявшимся призванием» (8, с. 139) суждениями схож со *старым египтологом* Филуметьевым. Они оба почти дословно повторяют слова о России, которой пришлось сыграть «...роль горячего, чуть ли не вязанки хвороста в деле великого переплава одряхлевшего мира» (8, с. 152). «Родословная мечты о золотом веке» еще одного героя повести, Стратонова, также почти дословно «автосцитируется» в «Пирамиде». Получается, что «замятинское» в романе перекликается с повестью, богатою замятинским же подтекстом.

Тоталитарный режим рождает идейную подоплеку образов замятинского Благодетеля и леоновского образа Диктатора, Хозяина Кремля. И Замятину, и Леонову был знаком пророческий образ Великого инквизитора, созданный Достоевским. Каждый из двух писателей вольно и невольно оглядывается на него: «Благодетель Единого Государства и Великий инквизитор поистине мирно “сосуществуют” в историко-литературном пространстве»¹. В «Пирамиде» Леонова Вадим Лоскутов и профессор Филуметьев обсуждают аллегорический смысл «Легенды о Великом Инквизиторе», ссылаясь на «Федора Михайловича» (II, с. 226). И Благодетель Замятина, и Диктатор Леонова возлагают на себя миссию «поводыря человечества», жаждущего лично, вместо Хри-

¹ Туниманов В. А. Что там – дальше? (Достоевский и Замятин). С. 190.

ста, вести «неразумное стадо» к блаженному мироустройству. Как замятинскому, так и леоновскому персонажу для благополучного завершения этой миссии требуется в итоге корректировка самой биологической природы человека.

У Замятина основной лейтмотив в описании Благодетеля – это упор на чугунно-каменные эпитеты по отношению к его рукам, жестам, голосу, – с их помощью подчеркивается громадность и монументальность фигуры: «А наверху... неподвижная, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица отсюда, снизу, не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными квадратными очертаниями. Но зато *руки... эти тяжкие*, пока еще спокойно лежащие на коленях руки – ясно: *они – каменные*, и колени – еле выдерживают их вес. И вдруг одна из этих *громадных* рук медленно поднялась – медленный, *чугунный жест* – и с трибун, повинувшись поднятой руке, подошел к кубу нумера». «*Тяжкий, каменный, как судьба, Благодетель*»¹.

То, что отпечатывается в мозгу нумера на следующий день: «*каменная рука* Благодетеля». В финале романа сцена диалога Благодетеля и нумера буквально дословно воспроизводит первое описание Благодетеля: «я вижу только его *огромные чугунные руки*... Лицо где-то в тумане, вверху, и будто вот только потому, что голос Его доходил ко мне с такой высоты, – он не гремел как гром, не оглушал меня, а все же был похож на обыкновенный человеческий голос»². Однако далее голос именуется не иначе как «*чугунный гул*». У Леонова эти «каменно-чугунные» лейтмотивы слились в квинтэссенцию «горы с человеческим лицом» (II, с. 189) – «каменной громады» (II, с. 170). Одновременно гиперболизм огромной гранитной статуи Диктатора-Сталина («Пирамида»), перед которой легендарный колосс Родосский – пигмей, воспроизводит реальный гигантизм сталинских строек.

Громадность ощущается уже по первой рельефно проступившей детали памятника, сапогам: «Еще большее впечатление оставляли помещенные на описанном постаменте две фантастические глыбы, пугающей масштабностью своею заставлявшие причислить их к чудесам света седой древности. Обе они, неправильной формы цилиндры, служили основаниями парной же опоры для какой-то архитектурно-непонятной, громоздившейся над ними гранитной массы, проступавшей местами сквозь защитную дымку. Понемногу объяснялась смутительно-причудливая архитектура этих несомненных колонн... Видимо, зодчего вдохновляла кошунственно-новаторская по своей дерзости идея придать

¹ Замятин Е. И. Мы. С. 43.

² Там же. С. 142.

обеим чисто бытовую форму обыкновенных каблуков, и вдруг в каких-то полутора метрах выше явственно различил столь же внушительные гармоник мужских сапог...» (II, с. 171). Появление сапог объясняется, казалось бы, просто: наличием военной шинели.

С другой стороны, «сапоги» – это еще и определенный «концепт», символ, опирающийся на историко-литературную и культурную предысторию: «Сапоги выше Шекспира!». Он несколько раз появляется в записках Д-503 как знак всего вещно-материального: «Красиво только разумное и полезное: машины, сапоги, формулы, пища и проч.»¹. Пока в словах нумера слышится лишь знакомое базаровско-писаревско-лефовское отрицание всех духовных сущностей. Но в следующей сентенции всему вещественно-материальному, «утилитарно-полезному» герой находит полярно противопоставленную сущность: «Что же, значит, эта нелепая “душа” – так же реальна... как мои сапоги – хотя я и не вижу их сейчас? И если сапоги не болезнь – почему же “душа” болезнь?»².

Сходный угол зрения персонажей, смотрящих на фигуру диктатора, обусловлен их подчиненным положением: оба, и Д-503, и Вадим, вынуждены смотреть на Благодетеля / памятник ему снизу вверх до «ломоты в лобных пазухах» (II, с. 189), причем лицо Благодетеля «где-то в тумане, вверху»³. В «Пирамиде» туман заменяет защитная «коллоидная сфера», «облачная завеса», «мгла» или смог: «Где-то в зените, под искусственным небом без звезд, голова его тонула в смоге искусственных дымов» (II, с. 187). Вследствие того, что лица не видно, акцент – на руке и жестах этой руки. «Поднятая», когда Благодетель требует повиновения («Мы»). «Жизнедарующая, как у фараонов на древних фресках» («Пирамида»). Леонов видел огромное количество реально существовавших памятников «вождям пролетариата» и мог опираться на некий уже существовавший в жизни шаблон, который в начале 20-х мог предугадать, но никак не знать Замятин. Его Благодетель – еще не является памятником, и Д-503 строит космический корабль «Интеграл», а не памятник. Однако в фигуре Благодетеля уже все располагает к «увекочиванию» при жизни – фигура предстает не как живая, а при помощи каменно-чугунных эпитетов уподобляется монументу.

В образе памятника диктатору сливается множество разных коннотаций. Рождаются ассоциации с пушкинским «Медным всадником» – «кумиром с простертою рукою», «мощным властелином судьбы». Бла-

¹ Замятин Е. И. Мы. С. 44.

² Там же. С. 75.

³ Там же. С. 43.

годаря «осколку» цитаты из пушкинского «Памятника» («избежать прижизненного тления») подключаются новые направления мысли: «тленное – нетленное», «власть – поэт – народ», «милость к падшим» и др. Семантика монумента складывается из разных слагаемых: из проектов гигантских зданий-памятников на месте будущего мавзолея Ленину, а также из интертекстуальных отсылок к Пушкину, Достоевскому и Замятину. Образ памятника вождю в «Пирамиде» словно вбирает в себя это свойство замятинского Благодетеля, но не только его. В рассматриваемом эпизоде видна авторская установка на многовариантность литературных связей, параллелей, аллюзий: «Тревожная смена впечатлений перемежалась частыми замираньями сердца, как при паденье на качелях, потому что *всякая подсмотренная мелочь отзывалась в мозгу роем ответных ассоциаций...*» (II, с. 174). Леонов недаром ставит нетипичное для своего стиля многоочие после слов «рой ответных ассоциаций», словно предлагая читающему подключиться к их поиску. Именно этот отрывок, описывающий грандиозную панораму стройки, обращает читателя к самому широкому спектру литературных ассоциаций: от картины из финала «Фауста» Гете до картин постройки Интеграла в «Мы» Замятина или «Котлована» Платонова.

«Опознавательными интертекстуальными знаками», связками с замятинской антиутопией в «Пирамиде» можно назвать и другие скрытые цитаты. Таково упоминание об особой «заглушке, работающей на принципе встречного разрушения акустической волны», скрывающая грандиозную стройку (в «Мы» – «стена из высоковольтных волн»). Выражение Вадима «*талон* на сомнительную койку блаженства где-то на небесах» сходно по смыслу с убеждением Д-503 о религии «древних», а также сразу воскрешает лексическую параллель с «*розовыми талонами*» в «Мы». Причем «талон» возникает в речи Вадима не единожды; так, например, в споре с отцом: «Наша жизнь на земле тоже одноразовая, вся из *отрывных талонов, сплошная энтропия* человеческая!». «Энтропия» – это еще одно кодовое слово. Это слово в образном тезаурусе Замятина встречается часто. Для писателя оно становится своеобразной метафорой, к которой он прибегает для обозначения всего статического, косного. «Энтропия» у него всегда знак «вырождения энергии», остановки развития. В этом значении слово «энтропия» неоднократно употребляется в романе «Мы» и звучит в литературно-критических статьях Замятина 1920-х годов, например, в названии: «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1924).

В романе Замятина герой восхищается четкостью спланированной жизни, даже счастье у него «математически-безошибочное», и всему четко правильному выверенному миру в его сознании противопоставля-

ется мир древних как «хаос», при котором жить – дикость. В финале романа происходит восстание, представляющее именно как «хаос»: «в западных кварталах – хаос, рев, трупы, звери и, к сожалению, большое количество Нумеров, изменивших разуму»¹. Рассуждает герой-номер о необходимости всех нивелировать: «Мы – счастливейшее среднее арифметическое... Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности – от кретина до Шекспира... Так!»². Ход истории так описан в романе: «Человеческая история идет вверх кругами, как аэро... (и вот) перед нами другой, дотоле неведомый...»³.

Несколько слов выделены неслучайно: хаос, счастливое среднее арифметическое, проинтегрировать от кретина до Шекспира, неведомые новые круги (исторического развития). Все вышеперечисленные идеи в сходных, но не дословных выражениях, Леонов включит в речь героя, но – как! – он сжимает их буквально до одного предложения и, таким образом идеи романа «Мы» в качестве своеобразного «интегрального», предельно сжатого и спрессованного знака войдут в комплекс идей уже леоновской «Пирамиды»: «И оттого, что с изначальных времен все великие имена известны наперечет, заодно будет биологически процежено творящее историю инертное большинство, так называемые массы, годные по чьему-то категорическому императиву штурмовать деспотию на восходе дня, чтобы водрузить знамя хаоса к закату в осуществление какого-то непознанного цикла» (II, с. 182–183).

Птица как символ «души» – образ древний и известный, в обоих произведениях: и в романе «Мы», и в эпизоде с эском на стройке в «Пирамиде» – он является параллелизмом душевному состоянию героя. Это явление «живого» в рациональном, механическом мире. В «Пирамиде» символична мечущаяся, гибнущая птица, прорвавшаяся при отключении коллоидной сферы на территорию секретного объекта, за которой наблюдает Вадим, осознавая, что и сам он подобен этой гибнущей птице. Мечущиеся в небе после взрыва защитной стены птицы – один из ярких образов, создающих одновременно и атмосферу хаоса после восстания, и чувство смятения главного героя в романе «Мы»: «Медленно, низко – птица. Я вижу: она – живая, как я, как она, как человек, поворачивает голову...»⁴, или во время восстания: «Наверху, перекрещиваясь, мечутся птицы и аэро».

Приведенные примеры являются своеобразным «переводом» замятинских образов на язык леоновской книги. Обычно аллюзии, реминис-

¹ Замятин Е. И. Мы. С. 154.

² Там же. С. 41.

³ Там же. С. 84.

⁴ Там же. С. 109.

ценции, цитаты у Леонова скрыты, чужое слово переформулировано, ассимилировано с текстом и требует декодирования: неспроста тому же Вадиму Лоскутову принадлежит высказывание, что «цитата уместна лишь в случае абсолютной пригонки к тексту» (II, с. 221).

Тем интереснее увидеть явную, незавуалированную цитату. Это упоминание «механического уха», в поисках которого Вадим опасливо оглядывается во время исповеди ээка: «В разгадке дилеммы Вадим украдкой огляделся вокруг. Однако ни *механического уха на столбе*, ни живого, якобы случайного свидетеля не виднелось поблизости». (II, с. 185). Само по себе это «ухо» есть не что иное, как материализованная в духе Щедрина гротескная метафора, порожденная столь же жуткой, фантазмагорической реальностью. Однако оказывается, что эта метафора вновь связывает «Пирамиду» с «Мы». Ведь именно герой Замятина, Д-503, кроме строительства Интеграла был еще изобретателем «механического уха», «механической мембраны, вогнутой, розовой трепещущей перепонки, состоящей из одного органа – уха»¹, – так в «Мы» выглядят подслушивающие устройства.

Итак, при соотнесении «Пирамиды» с романом «Мы» можно увидеть несколько общих векторов и точек пересечения: 1) номер Д-503 и Вадим: от «апологии рабства» к личному самосознанию и мышлению; 2) линия Инквизитор – Благодетель – Хозяин; 3) «текст в тексте»: записки Д-503 и книга Вадима; 4) функции и семантика снов Д-503 и Вадима; 5) совпадающие отдельные компоненты образной системы: общие образы различного генезиса (птица, «сапоги», «механическое ухо»). Если образ птицы является древним, мифопоэтическим, то «сапоги» в противопоставлении миру духовного и эстетического появляются в русской литературной жизни девятнадцатого века, становясь позднее знаком этих споров и воплощая уже противопоставление двух мировоззрений: вульгарно-материалистического и духовного. «Механическое ухо» и вовсе имеет прямым источником роман «Мы». Три эти «компонента» есть в романе «Мы», а также появляются в «Пирамиде», причем в строго локализованном эпизоде, связанном и другими параллелями с романом «Мы» и судьбой Замятина. В совокупности все эти факторы позволяют говорить о том, что параллели замятинскому роману проводятся на всех уровнях: от проблематики и тематики до отдельных текстовых и образных компонентов. Это один из приемов, призванных создать необходимый для восприятия ассоциативный фон, а также «повысить емкость» образа, сделать его более стереоскопичным, полисемантическим.

¹ Замятин Е. И. Мы. С. 47.

Многие отдельные компоненты леоновского текста, созвучные роману «Мы» по тематике, словесному, образному решению появляются в нем как элементы более сложного знака, включающего в себя антиутопическое содержание и наполняющие сюжетную линию «поповского отпрыска» и шире – молодого романтика, ушедшего «в революцию», поздно прозревшего и трагически погибшего. Наблюдения над включениями замятинской образности и мотивики в «Пирамиде» могут послужить подготовительным материалом к комментарию «Пирамиды», романа итогового как для самого писателя, так и для русской литературы XX в.

Глава третья

Горький и Леонов

Горьковский миф в творческом сознании Л. М. Леонова: заболевание напрасной мечтой

На место старых несовершенств вырастают новые; в будущем, как и в прошлом, предстоят те же искания и усилия. Не видно впереди ясного горизонта: перед нашим взором открывается лишь безбрежный океан.

П. И. Новгородцев. Об общественном идеале.

Л. Леонова многое связывало с М. Горьким. Старший, давно признанный писатель первым обратился к молодому с приветственным письмом. Между ними завязалась дружба. Леонов бывал в гостях у Горького в Сорренто. Горький откликался на все новые произведения Леонова и возлагал на него большие надежды, по праву считая одним из самых талантливых молодых писателей. Он одним из первых почувствовал характерную особенность леоновского стиля. Леонов бывал в доме Горького, когда тот вернулся в СССР, он через всю жизнь пронес благодарное отношение к Горькому, поддерживавшему его первые книги.

Но это не мешало Леонову всю жизнь размышлять и над тем, что стало для Горького идеалом и целью всей жизни, о чем он писал, символом чего стал: «Горький как бы брал на себя подготовку кадров для грядущего... <...> ...как и рисовалось оно в черновых набросках всех благороднейших мечтаний о праведной жизни, начиная с утопистов и даже пятнадцатью веками раньше» (10, с. 513). Революция – сквозная тема размышлений писателя, а Горький в публицистике Леонова всегда именуется не иначе, как ее «буревестником». Но это определение на языке Леонова – отнюдь не только положительная оценка. Даже такая, казалось бы, хвалебная по определению, поскольку – юбилейная, леоновская речь «Венок Горькому» (1968) не во всем однозначна, если

смотреть на текст речи сквозь текст «Пирамиды». Отдельные пассажи этой знаковой речи в последнем романе Леонова не просто повторены, но развиты логически, в результате чего подтекстовый смысл многих характеристик обнажается. Несомненный классик советской литературы, Максим Горький в речи Леонова становится олицетворением многовекового всечеловеческого устремления к «земле обетованной», к светлому будущему: «То, самое, на что по мечтательной чеховской прикидке отводилось добрых триста лет, Горький стремился осуществить если не завтра, то хотя бы на своем веку, и всю свою незаурядную творческую волю вкладывал в попытку всемерно приблизить Грядущее» (10, с. 519).

Вся речь построена Леоновым на игре образами, а доминирующий образ, с которым связывается имя Горького в ее тексте, – Грядущее. И вот в самом финале – горькая усмешка Леонова о потомках, не всегда признающих правоту своих предшественников: «Не будем льститься чрезмерной надеждой: по собственному опыту известно нам, насколько необязательны для потомков дедовские кумиры и привязанности. Но только всякий раз, оглянувшись на наш век с его незатухающими заревами великих битв, эпохальных сожжений и бивачных костров на пути в землю обетованную, они, среди прочих исполинских теней на фоне пламенеющего неба, различат и сутуловатую фигуру Максима Горького...» (10, с. 527). Но в еще большей степени различима фигура Максима Горького и отсвет этого почти формульного образа в произведениях самого Леонова.

Осмысление горьковских идей шло на протяжении всего творческого пути, начиная с повестей 1920-х годов и заканчивая «Пирамидой», где знаменитый тезис «вперед и выше!» становится поводом уже не для раздумий, а для глубокой иронии и скепсиса, как и ставшее в советские годы лозунгово-расхожим выражение «человек звучит гордо!». По мысли Леонова, то Грядущее, ради которого жил и сгорал Горький, явилось целью заведомо утопической. Но почему же тогда люди так свято верили в эту цель, откуда брались фанатики идеи социальной утопии, чем питалась их вера в светлое будущее, каким путем они пытались его достичь и приблизить? На все эти вопросы Леонов ищет ответы в окружающей его реальности 1930-х годов.

В трех романах Леонова 1930-х годов: «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан» в центре внимания современная автору действительность с ее гиперболизированным покусением на заведомо недостижимые цели. В «Соти» действие выстраивается вокруг строительства нового целлюлозного комбината, претендующего своими масштабами затмить крупнейшие стройки страны. В «Скутаревском» главный герой,

профессор Скутаревский, ставит невиданный эксперимент в духе Теслы по передаче энергии без проводов, в случае успеха это достижение должно стать на службу социалистическому хозяйству, но эксперимент дважды проваливается. В «Дороге на Океан» главный герой назначен начальником политотдела на важнейшую магистраль, железную дорогу, которая не справляется с перевозками. Он не успевает наладить ее работу, поскольку у него обнаруживается смертельная болезнь. С. Семенова, обращает внимание на то, что в «Соти», романе, традиционно осмыслявшимся в рамках эстетики соцреализма, «центральные персонажи... романов, строители социализма, кто весь в подкрепе целого класса и неотвратимого “светлого будущего” вдруг, неожиданно и глупо, бесильно-нелепо валяются жертвами губящих, темных сил, затканых в саму природу вещей»¹. Ни Курилову, ни Скутаревскому, ни Увадьеву на страницах произведений не удастся реализовать грандиозные планы.

В романах описываются будни, работа этих людей на том участке производства, куда они определены. Психология леоновских героев сложна. Автор изображает их повседневное существование в период наивысшей зрелости и развития, на пороге, как именует это состояние один из героев, «биологического угасания». Три героя похожи, они представляют некий общий тип. Отметим некоторые моменты. Курилов и Увадьев в прошлом подпольщики, революционеры, нынче – ответственные работники на важнейших участках соцстроительства. У всех троих не складывается семейная жизнь, они испытывают безответное чувство к женщинам значительно их моложе. Герои размышляют о старости как «биологическом угасании» (Скутаревский, Курилов). Движущей жизненной силой, «двигателем внутреннего сгорания» этих людей является мечта: наладить гигантское производство, передать энергию без проводов на расстояние, выстроить новое общество, – и все ради блага будущего человечества.

Все три героя сталкиваются со смертью в разных ее проявлениях. Увадьев становится свидетелем кончины старца Евсевия в скиту и свидетелем смерти ребенка на строительстве Соти, кроме того во время его работы на Сотьстрое происходит убийство Виссариона, он неоднократно общается с неизлечимо больным Потемкиным. В жизни Скутаревского случается трагическая гибель сына в результате автокатастрофы. На долю Курилова приходится смерть долго болеющей жены и собственная неизлечимая болезнь. Неразделенная любовь, неизлечимая болезнь, смерть, несбыточность мечты – не самые популярные темы в из-

¹ Семенова С. Парадокс человека в романах Леонова 20–30х годов // Вопросы литературы. 1999. № 5. С. 55.

даваемой литературе и в целом культуре начала 1930-х годов с ее пафосом героического и возвышенного, со стремлением к подвигу и выходу за рамки физических человеческих возможностей¹. Как справляется с этими вопросами атеистическое сознание, что может стать двигателем и стимулом становиться лучше для человека, лишенного веры в бессмертие души? Вопросы о вечном: зачем жить? для чего? – можно изъять только из сферы общественного проявления, но не личного самосознания, что и демонстрируют герои романов Леонова.

Героями движет мечта, ради нее они живут, ею оправдывают будущее. Они продолжают линию героев-мечтателей русской классической литературы, для которых мечта была средством уйти от противоречий реального мира. Что происходит с человеком, в сознании которого мечта начинает подменять собою реальность, показано Гоголем: «Гибель несчастного художника вскрывает чрезвычайно важный и для Гоголя, и для многих последующих русских авторов аспект мечтательности – она нередко приводит к отвержению установленных свыше законов, к отрицанию высшей справедливости, царящей в мире, т. е. к Богоборчеству»². И неважно, остается мечта в сфере личного сознания, или становится коллективным устремлением, вышедшим за пределы сознания отдельных деятелей «социального мечтательства».

Основное в мироощущении названных героев – это их тотальное одиночество среди огромной массы окружающих людей, более того, в эпоху, когда высшей ценностью становится растворение личности в коллективе, пропаганда духа коллективизма и коллективной деятельности. Три леоновских героя одиноки: среди самых близких родственников, среди коллег, среди соратников и единомышленников. Все трое живут мечтою. Более того, об их одиночестве и об их мечтах заявлено с первых же страниц произведений, романы начинаются с описания их видений и грез: «Увадьев дремлет, но и ночная его *греза* все о том же. По бесплодным пространствам Соти несутся смятение и гомон сплава, а невдалеке, подобные чудовищным кристаллам, мерцают заводские корпуса: там, в шести огромных черных ящиках, в тишине укрошенного неистовства происходит медленное рождение целлюлозы...». Он идет один «заводским полем через знойную северную непогодину; *одиночество* томит и радует его». (4, с. 9–10).

¹ Книга «Как закалялась сталь» Н. Островского стала популярной именно потому, что показывала стремление превозмочь и одолеть поставленные человеку пределы.

² Бухаркин П. Е. Мечта в русской традиции. Историческое и трансисторическое в развитии имени // Имя. Сюжет. Миф. СПб, 1996. С. 186.

Скутаревский видит в полубреду болезни: «Гуманная, голубоватая долина представляла ему среди хребтов недвижимых и снежных. Она была обширна и пуста, ее реки текли напрасно, ее богатств не раскопал никто, – ей не хватало лишь людского творчества. Он видел ее как бы с высокой горы, откуда проще и понятней путаная география мира. Лавины людей приходили сюда из дымных и мрачных предгорий; они пугливо жались у скалистого прохода, ослепляемые едким, как бы ртутным светом долины. Старые дома их разваливались, а новые еще не построены; ночи их были темней, а одиночества страшнее, чем в те первобытные дни, когда еще не писались, а только пелись первые земные книги. Они и тут пытались петь, – неуклюжие их голоса повторяли сильный лай ветров, под которыми были зачаты. Не сразу, не дружно они уходили в свою голубую вечность, а он оставался *один* на своей горькой высоте» (5, с. 18).

Образ голубоватой долины не единожды возникает в видении леоновских героев. Лесник Вихров, главный герой «Русского леса», будет рассказывать Леночке о пути человечества в сходных выражениях: «Как бы сквозь туман, в глубокой лощине, проступала натоптанная, вся в петлях ошибок и заблуждений тысячелетняя дорога человечества; подобно огненному столпу в библейской пустыне, влекла его вперед мечта о совершенных – справедливости и блаженстве, без чего оно давно превратилось бы в кулигу жалких и беспощадных насекомых» (9, с. 332).

Во многом чувством одиночества героев вызвана их потребность в мечте. Герои романов Леонова 1930-х годов преодолевает разъединенность с людьми, физические и моральные страдания, страх смерти через мечту, грезу, фантазию. Эта греза – о лучшем будущем, о возможности реализованной утопии, пусть не сейчас, а когда-нибудь потом. В этом советская критика¹ видит героизм и гуманизм леоновского героя. Но самому герою бывает грустно от сознания того, что человек вообще и он в частности – смертен. У него нет утешения, дарованного человеку религиозному и верующему. Мечта и греза для него – это одновременно и возможность бегства от реальности, и возможность заглянуть в будущее, представить, что ждет человечество впереди.

В романах Леонова нет картин вдохновенного коллективного энтузиазма, но на примере героев-мечтателей показано, какой действенной движущей силой может стать для человека мечта: «мечта для строителя людского счастья такой же действенный инструмент, как знание или идея» (9, с. 309). Мечты Увадьева и Курилова очень показательны

¹ Харчевников А. В. Роман Л. Леонова «Дорога на Океан». Алексей Курилов и концепция человека будущего // Русская литература. 1985. № 1. С. 133.

в этом отношении. Увадзев в финале романа, глядя на необозримые лесные просторы, «видел города, которым предстояло возникнуть на безумных этих пространствах» (3, с. 284). Главный герой романа «Дорога на Океан» – Алексей Никитич Курилов представляет себе целую страну будущего – Океан, и изображению куриловских «прогулок в будущее» отведены целые главы.

Действие романа разворачивается через 16 лет после революции. Курилов направлен партией на ответственный участок социалистического строительства – поставлен начальником политотдела большой железной дороги. Портрет его навеивает воспоминания о знаменитых современниках той эпохи. Он постоянно курит трубку, это «человек с плечами грузчика и лбом Сократа» (6, с. 8). Часто упоминаются «седоватые, такие водопадные усы», «моржовые усы»; «не лишены приветливости начальниковы глаза». В этих узнаваемых деталях проглядывают черты внешности Горького. Разумеется, главный герой Леонова не является документальным портретом ни Горького, ни Сталина¹. В Бога Курилов, разумеется, не верит. Когда в его руки попадает книга «История религий», он удивляется, что этой теме посвящено научное исследование. Для него боги – лишь «автопортреты давно исчезнувших народов», сделанные «из страха, ненависти, лести и отчаяния; матерьял определял лицо бога» (6, с. 40).

Вполне возможно, что Леонов берет какие-то характерные, интересные для него качества внешности и характера и, самое главное, горьковские идеи, развивая их в своем герое: «Курилов много думал о людях, потому что *глядел на них не из вчерашнего дня, а из завтрашнего*» (6, с. 16). Вспомним попутно из «Венка Горькому»: «Именно нетерпением поскорее приблизить, встретить, прижизненно *коснуться рукою преображенной завтрашней целины и отмечена каждая строка Горького*, – на утоление этой жажды и затратил он свой гигантский дар». (10, с. 523). Именно представления о преображенном будущем роднит героя с Горьким. Океан не как водная стихия, а Океан как некая реализованная утопия влечет его: «В мыслях он видел эту дорогу иною: ее служащие говорили на десятке непохожих наречий, ее шпалы были из различных сортов дерева, и еще снегоочистители ползали по ее северным путям, когда на южном, конечном ее пункте распускались стройные хамедореи. Курилову всегда явственно хотелось представить себе ту далекую путеводную точку, куда двигалась его партия. Это был

¹ Так, З. Прилепин видит в фигуре Курилова прежде всего Сталина. См.: Прилепин З. Леонид Леонов. «Игра его была огромна...». М., 2010. Нам же представляется, что образ этот более многозначен.

единственный способ куриловского отдыха. Разумеется, он мог предаваться фантазиям лишь в тесных пределах книг, на которые удавалось украсть время у сна или работы. И этот воображаемый мир, вполне материальный и соответствующий человеческим потребностям, увенчивался в его догадках пределом знания – *неумиранием*. Как большинство его современников, он пугался мысли, что ему не придется держать в руках зрелых плодов дерева, которое уже росло, ветвилось и могучими корнями распирало землю. Он не боялся смерти, он только не хотел ее» (6, с. 26).

Принципиально важно, что апогеем мечты героя является не просто райский сад, а именно победа над смертью, без которой все остальные достижения теряют смысл. Сошлемся на русского философа: «Земля будет садом. Люди будут жить в изобилии. А что же будет со смертью? Что, исчезнет она в этом саду, прекратит свое действие среди изобилия? Все знают, что нет. Смерть по-прежнему останется в силе. И на фоне достигнутых результатов, на фоне довольства и отсутствия беспокойства за завтрашний день, только ярче, только безжалостнее подчеркнется вся бессмысленность, вся нелепость, ненужность и весь ужас смерти. <...> Тогда и земля, обращенная в сад, станет не местом веселья и радостной жизни, а местом уныния, страха, отчаяния и, главное, заключения... Таким образом, когда земля будет садом, когда слишком многое из того, что сейчас переносится в будущее, будет достигнуто, тогда неопределенность, которую обманываются сейчас люди, должна исчезнуть и люди лицом к лицу увидят себя перед смертью – этой *бездной*, которая неожиданно разверзается в известном моменте жизненного пути и каждого отдельного человека, и всего человечества, взятого в целом»¹. Только Христианство, по мнению философа, преодолело смерть в лице Христа, дав человеку надежду и веру. Любопытно, что герой леновской «Пирамиды», священник Матвей Лоскутов, на вопрос сына Вадима о том, что привело его к вере, каков был первый толчок, отвечает те же словами: бездна.

Но вернемся к «Дороге на Океан». Итак, уже в самом начале книги герой думает о преодолении смерти. Его мечты и смертная природа человека сразу противопоставлены друг другу. А далее, по мере развертывания романа окажется, что герой мечтает, надеется, строит планы, но он уже неизлечимо болен, и вся его общественная и производственная деятельность не могут отвлечь от вечных вопросов, неизбежно возникающих перед лицом смерти. Курилов, не сумевший устроить свою

¹ Эрн В. Ф. Борьба за Логос. Социализм и проблема свободы // Сочинения. М., 1991. С. 190.

жизнь, может ли вести человечество к счастью? И может ли вообще человек распоряжаться чужими судьбами, если даже относительно своей собственной судьбы пребывает обычно в неведении? Перед лицом болезни и смерти герои-мечтатели оказываются бессильны: «Гляжу я на людей: ищут удобства, взаимно сражаются, а судьба меж тем одного гвоздем в глотку уважит, другого – столбняком... Любит господь с нашим братом пошутить, страсть, как любит!» (9, с. 361).

О том же говорит один из современников леоновских героев – герой романа М. А. Булгакова: «Для того, чтобы управлять, нужно иметь точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок. Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить хоть какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем в тысячу, но не может ручаться даже за свой завтрашний день? И в самом деле, – и тут неизвестный повернулся к Берлиозу, – вообразите, что вы например, начнете управлять, распоряжаться и другими и собою, вообще так сказать, войти во вкус, и вдруг у вас.. кхе.. кхе... саркома легкого <...> – и вот, ваше управление закончилось!¹». Управление Алексея Никитича Курилова заканчивается, когда у него обнаруживается гипернефрома.

Но, оказывается, что только тогда он открывает для себя настоящее. Он едет в Борщню, в санаторий, там ему становится лучше: «Итак, признаки *умирания* не оставалось вовсе. Зато прежняя пронзительная пристальность заметно усилилась в куриловском взгляде, как будто внутри у этого человека открылись вторые глаза. Все вдруг стало ему интересно. <...> Так вот как выглядит настоящее!» (6, с. 364). Курилов словно заново открывает для себя окружающий мир, радуется пичугам и хрусталикам снега, прогулкам в лесу, разговорам с людьми. Он пытается обмануть болезнь, веря в «целительную силу стихий». И вдруг открывает, что очень хотел бы и сына, и внука: «и всё наблюдал бы, много ли в них от меня, а во мне от них» (6, с. 368). А ведь еще недавно, разговаривая с Мариной о ее шестилетнем сынишке Зямке, он назовет детей словами официальной риторики «лабораторией новых отношений», «поколением, которое вырастает на распаде старых общественных форм» (6, с. 131). После сближения с Зямкой постепенно его отношение к детям изменится, но в самом начале революционного пути и дети, и люди в целом представляются Курилову слишком абстрактно.

В споре с купцом Омеличевым во время гражданской, когда купец укрывает своего шурина Курилова от белых на чердаке собственного

¹ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 2. С. 330.

дома, Курилов слушал, но не слышал слова, которые только теперь оказываются столь близки его собственным желаниям. Разговор велся о причинах революции, о ее благих целях, о народе и его отношении к труду. «Народ! – говорит Омеличев, – народ! – У меня в доме двадцать два человека этого народа живут. И они растерзают тебя, коль скоро проведуют, что ты тут. Понял про народ? Да и не умеешь ты с народом. *Ты возьми у меня все, но дай мне аршин, один аршин земли... и я выращу на нем чудо. Ты увидишь дерево. И птицы на нем гнезды станут вить посреди золотых яблок. Но чтоб аршин этот был мой, сына, внука, правнука моего... не меньше тебя человека знаю.* Он волшебником становится, когда отвечает только за себя... И он ищет, тискает свои мозги. Изобретает, радуется... Чем ты его работать заставишь как не выгодой? Али ради развития тела? Али страхом? Так ведь страх – ненависти сродни. Борьба, борьба! И слово-то какое-то нерусское, не наше» (6, с. 243).

Преодоление смерти через кровную связь поколений, через дела, которые дадут зримый плод для близких людей, – все это было непонятно для одиночки-Курилова, готового драться и умирать за будущие абстрактные поколения счастливых людей. И он отвечает: «Есть еще чужое слово, которое ты не знаешь, Омеличев. Мы с тобой оба вышли из скотской пороженской жизни, но только я осердился, а ты сел поверх кучи да успокоился, что иным еще гаже твоего! Там не слыхали про это слово. Назови этим словом народишко, и тебя засмеют на Каме. Кредита лишат. Это слово – **творчество** (выд. Леоновым – *Н.Н.*), Павел Степаныч!» (6, с. 244).

Герою кажется, что слово «творчество», понимаемое широко, есть ключ к разрешению озвученных проблем. Здесь взгляды героя почти дословно совпадают с горьковскими: «Жизнь человечества – *творчество*, стремление к победе над сопротивлением мертвой материи, желание овладеть всеми ее тайнами и заставить силы ее служить воле людей для счастья их»¹.

Еще один аспект беседы Курилова и уже бывшего купца может представлять интерес в аспекте связей леоновского текста с текстами Горького. Прежний Омеличев, по иронии судьбы, теперь служит простым обходчиком на железной дороге, куда поставлен начальником Курилов. Он сменил фамилию на Хожаткин. Встреча их происходит случайно, когда начальник приезжает на место катастрофы поезда, это самое начало романа. Произошло крушение поезда. Много вагонов с зерном сошли с рельсов. Случилось это, потому что в удручающе плохом

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 24. М., 1953. С. 79.

состоянии пути: временные ненадежные заплатки повсюду. Курилов спрашивает обходчика о причине аварии, тот о прямой причине отвечает уклончиво, а вот на замечание Курилова, что мы, дескать очень богаты, отвечает прямо и едко: «Это правильно. Через всеобщую нищету ко всеобщему богатству!» (6, с. 21).

В горьковском очерке «Н. А. Бугров» в беседах автора и купца-миллионера, что сродни романному Омеличеву, поднимаются те же темы. Автор верит сперва, что Бугров его единомышленник в отношении труда: «К труду он относится почти религиозно, с твердой верой в его *внутреннюю силу, которая со временем свяжет всех людей в одно необоримое целое, в единую, разумную энергию, – цель ее: превратить нашу грязную землю в райский сад*»¹. Это действительно совпадает с позицией Горького, со словами его выступлений и статей. Именно таким он видит будущее: «Для меня труд – область, где воображение мое беспредельно, я верю, что все тайны и трагедии нашей жизни разрешатся только трудом и только он осуществит соблазнительную мечту о равенстве людей, о справедливой жизни»². Сходной представляется в мечте Курилову его дорога, дорога как соединенные трудом в благоденствии люди разных наречий. Сами люди станут иными – в это также безгранично верил Горький, придававший огромное значение развитию культуры, просвещению и образованию, и роли труда в деле облагораживания человека. В юбилейной речи Леонова именно эта вера писателя в человека названа «религией Горького».

Безграничная вера в возможность преобразования человеческой природы, воспитание новых поколений, лишенных недостатков, диктовавшихся социальными противоречиями прошлого, преодолевших даже природное несовершенство – таково было одно из самых утопичных представлений эпохи. Л. Троцкий в 1923 году без тени сомнения пишет: «Освобожденный человек захочет достигнуть большего равновесия в работе своих органов, более равномерного развития и изнашивания своих тканей, чтобы уже этим одним ввести страх смерти в пределы целесообразной реакции организма на опасность, ибо не может быть сомнения в том, что крайняя дисгармоничность человека – анатомическая, физиологическая... <...> ...придают жизненному инстинкту ущемленную, болезненную, истерическую форму страха смерти, затемняющего разум и питающего глупые и унижительные фантазии о загробном существовании»³.

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 15. М., 1951. С. 227–228.

² Там же. С. 228.

³ Троцкий Л. Д. Литература и революция. М., 1991. С. 197.

И хотя судьба самого Троцкого была трагична, а «троцкист» стало синонимом злейшего врага, общий пафос возможности изменений человеческой психологии, без привязки к его автору, был активно внедрен новой идеологией в целом. Одним из средств воспитания новой личности должно было стать искусство.

Именно поэтому, несмотря на всю свою симпатию к Леонову, Горький не воспринял «Дорогу на Океан», вернее, воспринял роман как неудавшийся. Он критикует писателя за главную фигуру: «В начале романа выдвинута фигура Курилова. По первым его шагам в романе он казался мне “чекистом”. Я, читатель, имею право ожидать, что мне будет показан на деле реорганизации ж.-д. транспорта человек исключительно интересный, один из наиболее крупных и скромных “героев нашего времени” <...> Я имею право ждать, что Курилов будет показан именно в работе, что предо мною откроется тайна его “техники” в деле “перековки” лентяев, лодырей, рвачей, жуликов и воров – и прочих паразитов пролетариата. Возможно, что я ошибаюсь. К. – не “чекист”. Все равно: Вы показали, как умирает Курилов, а не как работает он. Его заболевание и смерть недостаточно оправданны. Читателю кажется, что Курилов умер потому, что автор не знал, что с ним делать. На развитие сюжетной линии Курилов не действует, оставаясь где-то в стороне от нее»¹.

Горький прав в одном: Леонов действительно показал, как Курилов умирает, действие сосредоточено именно вокруг болезни и смерти, возможно, потому, что перед лицом смерти появляется другой угол зрения. Горький, давая в письме свой отзыв на роман, исходит из читательских ожиданий, не отвечающих творческой задаче Леонова. Он ждет романа о деятельном чекисте, а Леонов пишет: «Был смертен даже и этот человек, отец идей, выходящих далеко за пределы видимых горизонтов!» (6, с. 173).

Метафорой устремлений по переделке или, выражаясь языком Горького, «перековки» человека в прозе Леонова является слово «переплав», но контекст его употребления, в отличие от Горького, всегда включает в себе элемент негативной оценки. «Из искры возгоревшееся пламя быстро становилось повсеместной огненной бурей, в которой пылала и плавилась всяческая сорная старина: святыни, обряды, потребности, ремесла, включая тысячелетнюю государственность и самую веру русских. В середине первой пятилетки, куда ни глянь, по всему горизонту стлалось незримое, обжигающее душу зарево» (I, с. 55).

Отнюдь не случайно в «Пирамиде» именно Шатаницкий, представитель мира инфернального, хозяин преисподней, предлагает в беседе

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 30. М., 1956. С. 400–401.

с отцом Матвеем Лоскутовым «охотно обеспечить градус накала, потребный для душевного *переплава*» (I, с. 609). Профессор Филуметьев, еще один собеседник Вадима, предостерегает: «...крупномасштабный социальный *переплав*, когда заодно с предрассудками выгорают неучтенные генетические сущности, может завершиться чем-то вопреки ультимативной воле сталевара» (II, с. 223).

Для Горького важно, чтобы писатель показал процесс «перековки» людей под руководством главного героя, Курилова. Но герои романа словно опровергают саму возможность такой переделки. Маленький беспризорник Гаврила, мальчишка, которого подбирает в Борщне Курилов, сбегает от своего благодетеля через несколько дней, так и не дав Курилову шанса, вырастить из него Человека.

Тема детей самая пронзительная. Чего стоит одна только сцена появления сестры Курилова Фроси с мальчиком на пороге его дома. Лука, родной племянник Курилова, сын его сестры и бывшего купца-миллионера Омеличева, оказывается болезненным глухонемым ребенком. По поводу появления в доме двух неприкаянных родственников сомнительного социального статуса между Куриловым и второй сестрой, партийным работником, возникает разговор, дающий возможность герою сказать, что «революция не отменяет отцовства» – еще одна щекотливая тема эпохи, развернутая в последующих леоновских произведениях: и в «Метели», и в «Русском лесе».

С Лукой, которому доведется тяжело переболеть, находясь в куриловском доме, связана еще одна поразительная по своей психологической выразительности и смысловой заряженности сцена. Накануне операции в больнице Алексея Никитича по его просьбе навещает сестра Клавдия с мальчиком Зямкой. К Зямке Курилов испытывает искреннюю симпатию. Именно ему перед операцией он рассказывает сказку-притчу о белом слоне, а перед уходом просит сестру отдать Зямке модель паровоза, что стоит у него дома на столе. Этот вполне понятный душевный порыв уже через полчаса в глазах самого Курилова вдруг потеряет всю свою привлекательность: «Внезапная догадка приподняла его с постели; он совсем забыл о Луке. Ему отчетливо представилась сцена передачи подарка. Клавдия войдет с Зямкой, когда Лука будет катать по полу этот чудесный паровоз. У Зямки зажгутся глаза, но он смолчит. Сестра нагнется отобрать игрушку, а Лука вцепится и не будет отдавать. “Нехорошо быть таким собственником. Мальчик! – четко скажет Клавдия, забыв о глухоте Луки, – ты уже и м е л ее, теперь отдай другому...” А Зямка, наверно, прибавит: “Ничего. Я подожду... ты доигрывай, доигрывай!” – и отвернется. Вмешаться в эту явную несправедливость стало поздно» (6, с. 466).

Смысл горьких, ранее сказанных слов сестры Ефросиньи, матери Луки, только теперь аукнется в сердце брата: *«Ну, какая мы родня! Ваша радость с нашим горем – вот кто родня!»* (6, с. 201). Сейчас брат мог ей помочь укрыться от невзгод и дать кусок хлеба, а чуть больше десяти лет назад она и Омеличев спасли Курилова, укрыв на своем чердаке от белых. Не получалось пока такого мира, где было бы хорошо им обоим. Тема детей здесь имеет и явную литературную подоплеку. «Достоевскую» тему безвинного детского страдания наряду с Чеховым развил в своих произведениях Горький. Его юные герои постоянно страдают от людской злобы и несправедливости, являя собою живое доказательство необходимости изменения жизни в сторону уменьшения людского горя. Маленькая сценка с паровозиком у Леонова словно демонстрирует, что жизнь слишком сложна и противоречива для людского разума. Что одному радость – другому горе, да и как бывает сложно, даже на пороге жизни и смерти понять, кому в первую очередь необходимо отдать тот самый паровозик, если он один, а мальчишек, обделенных судьбою, – двое. И как воспитать из того шепелявого мальчонки Зямки «новое улучшенное издание человека», если его отец, расставшийся с матерью, не желает в трудной жизненной ситуации дать денег ребенку на лекарства, потому что «шьет себе новое пальто»? Эта подробность вовсе не диктуется ни развитием действия, ни сюжетом, но она есть в романе.

«Новое улучшенное издание человека» неизбежно столкнется с вечными проблемами человеческого существования. Мечта о золотом веке или совершенной социальной гармонии не согласуется ни с глухонемой Луки, ни с болезнью Алексея Никитича, ни с невозможностью преодоления смертной природы человека в целом. Последняя прогулка Курилова и автора в будущее посвящена рассказу о том, как земляне приветствуют своих первых межпланетных путешественников. Всеобщему ликованию предшествовали три года тревог, поскольку корабль потерялся на просторах Вселенной. Из четверых в Океан вернулись лишь двое, грандиозная встреча и чествование первых покорителей межпланетных пространств словно предвосхищает реальные события 1961 года, когда в космос впервые полетел человек. Однако и здесь находится место ироничной усмешке автора, постоянно сопровождающего в этих «вылазках в будущее» Курилова. Вечером в парке среди людского праздника в честь покорителей космоса автор видит порхающих жуков и, «как один из них, летевший издали, со всего лета ударился о фонарь и отвалился, сложив крылья, сытый и мертвый. *(Так вот как решалась проблема смерти там!)*» (6, с. 378).

В «Пирамиде» автор станет гораздо жестче, его герой, профессор Филуметьев скажет Вадиму Лоскутову в ответ на его бесстрашие перед неизвестным будущим: «Только мухи не боятся бездны, они не разбиваются при паденье» (II, с. 235). Вадим Лоскутов, сын священника, увлекшийся революционной идеей, воспринятой им как воплощение двухтысячелетней мечты человечества о золотом веке, завершит типологический ряд леоновских «социальных мечтателей». В его конкретной судьбе воплощен трагический путь от «заболевания мечтой», богоотступничества, до печального исцеления – осознания бесплодности и невоплотимости мечты. Прозрение будет стоить Вадиму жизни. Но и он сперва оправдывает жестокость вождя тем, что тот стремится ускорить достижение древней «невыполненной неизбежной мечты о стране беззакатного земного предметного счастья»: «И вот поздний возраст человечества на исходе сил диктует вождю кратчайший вариант – немедля штурмовать сопротивляющийся, старый, огрызающийся мир и вместе с ним *сгорать в пламени невыполненной мечты* – потому и невыполненной, – досказал Никанор, – что невыполнимой вообще из-за биологического неравенства особей... значит, *крах мечты*... но тогда отжившая мечта становится ядом для организма, парализует дальнейшие стадийные превращения, и приходится, как стараемся мы теперь выжигать ее остатки каленым железом» (II, с. 95).

Анна Эрнестовна Филуметьева, жена прежде уважаемого профессора, подведет итог безоглядности социального оптимизма. Бессмысленно «диктовать строй жизни нашим потомкам», которые зачастую «с кровавым ожесточением свергают стеснительные предписанья, не далее, как дедов, кстати – неспособных порой устроить свое собственное житьишко» (II, с. 232). Героиня «ужасно завидует иным нынешним ораторам с их жаркой безоговорочной убежденностью насчет своих завтрашних чертежей. Наверное, бесконечно весело жить и легко умирать с таким ясным прозреньем человеческого счастья...» (II, с. 232). В последних словах звучит глубокая ирония, – все это уже было прочувствовано Алексеем Никитичем Куриловым: ему, убежденно верящему в «завтрашние чертежи», все же не было легко умирать. В финале романа, в «Послесловии» о нем говорится почти теми же словами, что и через много лет в «Венке Горькому» о Горьком: «Тень Курилова, подобно горе возвышалась над нами» (6, с. 511).

Леонов исследует своего героя прежде всего как некий человеческий тип, как героя эпохи, как «нового человека», проверяя его вечными для всех вопросами: «Я знал его задолго до нашего знакомства. Я хотел сказать, что имел неоднократно случаи наблюдать у куриловских современников наиболее типические его черты» (6, с. 479). Самой типиче-

ской, наверное, становится «заболевание напрасной мечтой», ведь «какою только напрасною мечтою не самосжигается на свете человек и чего посредством нее достигает...» (II, с. 50).

Герои Леонова не только люди своего времени, «продукты эпохи», но всегда проецируются на узнаваемые, знаковые в культуре образы, мифологемы, высвобождающие заложенные в них глубинные смыслы. Фигура Горького становится знаковой и символической для Леонова не только благодаря личному знакомству двух писателей или породнившему их литературному поприщу. В гораздо большей степени Горький – это прототип «деятельного мечтателя» от революции, отдельные черты его личности присущи и другим леоновским героям: начальнику строительства бумажного комбината, коммунисту Увадьеву («Соть»); фанатику науки, физику Скутаревскому («Скутаревский»). Их проекты несбыточны и невоплотимы в жизнь, но в этом – трагедия не только конкретных героев, а в целом людей беззаветно поверивших, решивших, что человеку по силам преодолеть естественный ход вещей.

Курилов и другие герои-мечтатели не буквальный портрет Горького. Просто многое в них стало для Леонова символом эпохи. В Курилове с наибольшей четкостью писатель обозначил характерные черты, отражающие и дух времени, и определенный вневременной тип. Алексей Никитич Курилов – один из тех леоновских героев, кто страстно желал, мечтал о воплощении бессмертной мечты в мире смертных людей. По-видимому, он всё же не случайно, хотя лишь отчасти, – тезка Алексею Максимовичу Пешкову; к ним обоим в равной степени можно отнести леоновские слова: «...он глядел на людей не из вчерашнего дня, а из завтрашнего» (6, с. 16).

Мотив железной дороги в романе «Дорога на Океан»

Мы можем провести через всю Сахару железную дорогу, построить Эйфелеву башню и разговаривать с Нью-Йорком без проволоки, а человека улучшить неужели же не сможем? Нет, сможем! Выпустить новое, «улучшенное издание» человека – это и есть дальнейшая задача коммунизма.
Троцкий Л. Несколько слов о воспитании человека.

Контаминация мотива дороги с мотивом жизненного пути имеет богатую литературную родословную¹. В России, с ее протяженными расстояниями, дорожные размышления – это один из излюбленных лирических сюжетов, если не жанров. Не ставя перед собой задачи дать сейчас полный обзор этой темы, выделим те линии, которые продолжены Л. М. Леоновым в «Дороге на Океан».

«Дорога на Океан» – это одновременно и реальная железная дорога, начальником которой является Курилов, и в то же время – это и воображаемая дорога, по которой в фантазиях Курилова человечество движется к иллюзорному Океану. Дорога, по которой герой продвигается к своей мечте – дорога *железная*. Семантика *железности* в творчестве Л. М. Леонова подробно рассмотрена Ф. Листваном²: «В текстах Леонова существительное “железо” и его синоним (сталь, чугун), а также образованные от них имена прилагательные употребляются *в прямом значении* (железная крыша, дорога, дверь, мачта, табуретка) и в переносном (таких случаев обнаружено свыше сорока)»³. Однако в поле его зрения не попал мотив железной дороги.

Кроме своего прямого лексического значения, словосочетание «железная дорога» имеет целый ореол значений, порожденных русской литературой и ставших в России знаковыми. Стихотворение Н. А. Некрасова «Железная дорога» закрепило в массовом сознании определенный ассоциативный ряд, связанный со строительством железной дороги: дорога, выстроенная «на костях», ценой огромных людских

¹ См.: *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы*. Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. Вып. 1. С. 104.

² *Листван Ф.* Семантика «железности» в творчестве Леонида Леонова // Вопросы филологии и книжного дела. Ульяновск, 2007. С. 24–29. *Он же.* «Железо людей не любит...». Образ железного человека в художественном мире Леонида Леонова // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России. Материалы V Международной научной конференции. Ульяновск, 2008. Ч. 2. С. 13–19.

³ *Листван Ф.* Семантика «железности» в творчестве Леонида Леонова. С. 24.

усилий и жертв, прогресс и комфорт для избранных за счет невероятных страданий большинства. Сюжет некрасовского стихотворения, состоящего из четырех частей, пересекается с сюжетной линией истории строительства Волго-Ревизанской дороги в «Дороге на Океан», которую можно рассматривать как творческий прозаический парафраз. Эпиграфом к стихотворению Некрасова поставлен диалог Вани и папаша («разговор в вагоне»): «Ваня (в купеческом армячке): Папаша! Кто построил эту дорогу? Папаша (в пальто на красной подкладке): Граф Петр Адриич Клейнмихель, душенька!» (*Некрасов Н. А. «Железная дорога»*)

У Некрасова строителем дороги папаша называет фамилию Клейнмихель, у Леонова в этой функции – организатор строительства Орест Ромуальдович Бланкенгагель. В эпиграфе намечен конфликт: дорогу не мог построить один человек – это плод коллективных сверхусилий:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

Ту же картину бедственного положения восстанавливает в романе Алеша Пересыпкин, занимающийся разысканиями по истории Волго-Ревизанской дороги: «Непорядков накопилось свыше всякой божеской меры. Главное мужиковское пойло и топливо – квас – неизменно бывал окисший; подстилка для ночлега выдавалась всего в размере одного снопа на человека в неделю; народ, договоренный на земляную работу, по той же цене употреблялся на каменную. Сапоги, полной стоимостью записанные в рабочие книжки, оказались на сущем кленовом листке...» (6, с. 350).

Здесь есть и «цинготный старик, весь дырявый, точно огонь съел на нем одежду, и с глазами как две незаживляемые раны», и «мертвець», глядящие на Алексея Пересыпкина со старой парадной фотографии (6, с. 352). Если в стихотворении Некрасова из небытия перед глазами изумленного Ванечки восстают умершие строители дороги, простые мужики, то в «Дороге на Океан» Алеша Пересыпкин, тщательно изучающий все сохранившиеся документы о строительстве, вглядывается в старую фотографию и ощущает, как смотрят на него «заносчивые и деловитые мертвецы» – хозяева, акционеры этой дороги.

Однако просто парафразом некрасовского текста функция эпизода со строительством дороги не исчерпывается. Сюжетная ситуация получает в романе детальное наполнение и развитие. Вследствие невыносимых условий труда и ужасающе жестокого обращения непосредственного начальника, приведшего к смерти одного из мужиков, строители уст-

раивают стихийный бунт. Бунт возглавлен крестьянином Спиридоном Маточкиным. В финале романа, в послесловии автор вновь напомнит об этом эпизоде, он будет назван «вставной историей Спиридона Маточкина». У данной сюжетной ситуации, у этой «вставной истории», как часто бывает в произведениях Леонова, обнаруживается еще и мощный метафорический потенциал.

Строительная метафора доминирует в социокультурных дискурсах, в разножанровых текстах, современных леоновскому роману¹. Вокруг строительства целлюлозно-бумажного комбината разворачивается действие в более ранней леоновской «Соти». Строительная метафора также «работает» в тексте «Дороги на Океан». Ведь только на первый взгляд история строительства дороги может показаться не связанной напрямую с главным героем романа, поскольку в большей степени соотносится с сюжетной линией Аркадия Гермогеновича Похвиснева и розысками Алеши. Но именно дорога «стянула» в цепочку всех героев романа. В структуре сложного по своей внутренней архитектонике романа история строительства дороги – это еще и метафора, объединяющая разрозненные сюжетные линии и отдельные содержательные «куски»² в единое смысловое целое. Это метафора строительства не только нового общества, новой жизни, но и развития и строительства себя, своего жизненного пути для каждого из героев. А дорога, как охарактеризует ее в дальнейших произведениях писатель устами героев, – это «столбовая дорога человечества» к мечте о золотом веке.

В «Послесловии» (эпilogue) герои романа, словно подводя итоги, снова возвращаются к этой теме. Автор-повествователь опять встречается с Алешей Пересыпкиным, которого теперь «перекидывают на нефть»: «...необходимость забросить свою историческую работу огорчала его. Новая область деятельности неминуемо содержала в себе и новые заботы. Я напомнил ему, что реки нефти, как и вагоны Волго-Ревизанской, как и все потоки товаров, народов и идей, неизбежно текут туда же, на куриловский Океан. Мой намек был понят без дополнительных пояснений... да и самая работа над историей дороги оказалась для Алеши своеобразным университетом. Видимо, ему становилось уже тесно в пределах одной только Волго-Ревизанской. Угадав механизм

¹ См. Якимова Л. П. Мотивная структура романа Л. М. Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003.

² Л. П. Якимова называет некоторые из них «вводными эпизодами» или «вставными фрагментами». См. Якимова Л. П. Семантико-поэтическая роль «вставных фрагментов» в романе Леонида Леонова «Барсуки» // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 2009. Вып. 8: Мотив, сюжет, история. С. 176–189.

малых преступлений, он захотелся подарить людям развернутую эпопею о мировом железнодорожном деле, богато иллюстрированную вставными историями Спиридонов Маточкиных всех времен и народов. – ...Она должна называться “Потомок оглядывается на прошлое”! – Признался он смущенно» (6, с. 510).

Именно эта, не буквальная, а воображаемая автором и Куриловым, а затем и Алешей «дорога на Океан» – дорога человечества к утопической мечте, к лучшему Будущему является постоянным незримым объектом исследования писателя на различном жизненном материале во всех произведениях вплоть до «Пирамиды».

«Дорога на Океан» писалась в период с 1933 по 1935 годы. В этот же период, в 1933 году была организована поездка литераторов на Беломорканал, по итогам которой вышла коллективная книга. Однако Леонов в ней не участвовал, и, несмотря на кажущуюся невозможность отказать, – он просто не явился ни на одну организационную встречу, не брал телефонную трубку: «Боялся, не подходил к телефону, щекотно, знаете, было, но меня там нет...»¹. Там, в книге о перековке людей на Беломорканале, Леонова действительно нет. Зато в романе «Дорога на Океан» есть тема стройки, мучительного, убивающего, а вовсе не преобразующего труда. Время действия романа разворачивается через 16 лет после революции, т. е. герои Леонова живут в 1933-м году. Наложение некрасовского текста на текст леоновский задает не только обратную историческую ретроспективу – в прошлое, оно одновременно обращено к настоящему и будущему. Вопрос о цене проводимых преобразований, о степени гуманности, о достижимости чаемых результатов заданы общей парафрастической отсылкой к строкам «Железной дороги» Некрасова, среди которых наиболее часто цитируемы:

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную –
Вынесет все, что Господь ни пошлет!

Вынесет все – и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.
*Жаль только – жить в эту пору прекрасную
Уж не придется ни мне, ни тебе.*

Невозможность «жить в эту пору прекрасную» вызывает сожаление главного героя романа Курилова: «Как большинство его современников,

¹ См.: *Оклянский Ю.* Шумное захолустье. Кн. 2. С. 260–261.

он пугался мысли, что ему не придется держать в руках зрелых плодов дерева, которое уже росло, ветвилось и могучими корнями распирало землю. Он не боялся смерти, он только не хотел ее» (6, с. 26). Слова Некрасова: *«Жаль только – жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе»*, – в таком контексте по отношению к главному герою Курилову обретают уже прямой смысл, ведь Курилов обречен, он умирает от смертельной болезни.

В стихотворении Некрасова используется прием обращения к мальчику Ване, попутчику автора:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты
А по бокам-то все косточки русские...
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

В романе Леонова есть несколько мальчишек: десятилетний Лука, глухонемой племянник Курилова, шестилетний мальчик Зямка, с которым несколько раз пересекается путь Курилова и беспризорник Гаврилла, убегающий от главного героя, желавшего приютить бездомного ребенка. Задуманный им Океан должен быть построен и для них. На фигуру и имя Некрасова указывает в тексте романа сам Леонов. Фамилия поэта всплывает в фантазии Марины, матери Зямки: *«На желтых мягких подушках лежит друг Курилова; с этими провалившимися щеками он похож на Некрасова, – когда умирал Некрасов. Курилов убеждает Некрасова соглашаться на операцию. Оба знают, что это бесполезно, но другой темы для разговора нет»* (6, с. 134). Марина в своей фантазии-видении словно предугадывает болезнь и смерть самого Курилова. Возбуждаемый Мариной друг носит фамилию Некрасов, а фамилия настоящего друга Алексея Никитича – Тютчев. И эта известная поэтическая фамилия в тексте опять связана с Мариной: *«Здесь на закате, у подобных Курилову всегда случается смятение, толчея чувств, сердечная путаница, недоступная разве только памятникам или дуракам. Тютчев как-то раз сболтнул ему (Курилову), что именно с этого биологического распутия между старостью и женщиной и виден бывает заключительный рубеж. Неверно! Не смерти он боялся, а умирания: утратить возможность влиять на мир, стать в потеху врагу, в жалость и тягость другу! Его выводы отличались поспешностью и чрезмерной упрощенностью»* (6, с. 34–35).

В сознании героя тютчевская лирика с ее проникновенным циклом стихотворений о поздней любви поэта приобретает огрубленное понимание: *«биологическое распутие»*,– любви в его жизни так и не будет.

Не к теме любви приводят его размышления, а вновь к теме смерти – сквозной для героя.

Этот своеобразный «перевертыш» (друг Некрасов, оказывающийся другом Тютчевым), весьма запутан. За тютчевскими ассоциациями и аллюзиями оказывается закреплённой сюжетная линия несостоявшейся поздней любви Курилова, за Некрасовым – более широкая гражданская тематика. Однако Некрасов не только поэт-гражданин, у него немало лирических стихотворений, посвящённых как любимой женщине, так и размышлениям о собственной близкой кончине. Да и Тютчев отнюдь не только лирик, и хотя судьба России виделась ему несколько иначе, нежели Некрасову, общей точкой пересечения по праву можно назвать горячую любовь обоих поэтов к своей Родине, России. В «Пирамиде», констатирующей крах революционной утопии, будут озвучены строки ещё одного хрестоматийного тютчевского стихотворения «Эти бедные селенья...», известного тем, что оно часто пародировалось и часто цитировалось в спорах о России и революции¹. Обычно оно выступает как символ «долготерпенья русского народа», – сравним с некрасовским: «вынесет все, что Господь ни пошлет!» В «Пирамиде» мысль о необыкновенной терпеливости российского крестьянина выльется в отдельное размышление об исторической российской судьбе.

Железная дорога почти сразу, как только появилась, стала в литературе олицетворением быстроты передвижения и безоглядной скорости. Одним из самых первых произведений на эту тему было стихотворение Н. Кукольника, на слова которого М. Глинка написал «Попутную песню» (1840). В дальнейшем в лирике, где традиционно преобладают мотивы жизненного пути и дорожных раздумий, появляются новые вариации, связанные именно с невиданной дотоле стремительностью перемещения в пространстве. В лирических раздумьях появляются темы скорости, быстроты, необдуманности и спонтанности человеческих решений и поступков в противовес спокойствию и полноте жизни без спешки. В творчестве Леонова эта антитеза обретает новое звучание: сознательная торопливость людей, их бесцельные попытки всевозможными способами ускорить если не течение жизни, то свое продвижение по ней, до добра не доводят, – ни героя в отдельности («Дорога на Океан»), ни человечество в целом («Пирамида»).

В конкретных реализациях этой темы Леонов близок традиции. Так, Курилов, как и лирический герой стихотворения Я. П. Полонского «На

¹ «Вадим, видимо, как попович, стремившийся соединить социализм с христианством, утверждал, что Христос ни за что не покинул бы, не оставил в беде возлюбленную страну, которую, по слову поэта, *в рабской ризе из края в край исходил, благославляя*» (II, с. 226).

железной дороге» (1868), мчится в вагоне, занятый думами о предстоящих важных масштабных делах, не успевая совершить хоть что-то малое для близких ему людей. Обращение к стихотворению Я. П. Полонского диктуется не только сходством сюжетной ситуации, но и тот факт, что Леонов был знаком с его поэзией, например, цитировал строки другого стихотворения поэта в «Венке Горькому».

Стихотворение Полонского состоит из размышлений лирического героя об увиденном в окно вагона. Он смотрит в окно на мелькающие перед ним картины, людей и соотносит их со своей жизненной ситуацией. Он едет по делу, проезжает родные места, где осталась одинокая мать. Если бы не скорость движения и не дела, что для героя представляется гораздо более важным, то состоялась бы встреча с матерью, и с «красной девицей», и с другом, заключенным в остроге. Но: «Сквозь сон мне железный конек говорит: “Ты за делом дружок, так что нежность ты к черту пошли!”»¹.

Та же ситуация лежит в основе завязки романа «Дорога на Океан». Вечно занятый и торопящийся, Курилов не успевает проститься с умирающей женой. У него нет времени на лишнюю встречу с нею, чтобы показать ей ледоход, ни на друзей, ни на новую любовь. Он назначен начальником, он мчится в спецвагоне к новому месту назначения, но приходится вернуться с полпути, когда умирает долго болевшая жена. К похоронам он все равно не успевает, и ему даже оказывается некогда пообщаться с сестрой – разговор происходит в столовой во время обеда («пахло едой, все спешили»), та тоже спешит по партийным делам. Сестра спрашивает его: «...будешь жениться? – Нет, у него просто не было времени подумать об этом!» (6, с. 43).

Еще одна реализация темы сверхвысоких скоростей у Леонова – это появление в разных произведениях повторяющегося мотива неизбежной катастрофы. Так, роман «Дорога на Океан» начинается катастрофой на железной дороге, куда только что назначен работать Курилов. Это не единственная катастрофа – следующая, подробно описанная, происходит с паровозом вследствие неумелого обращения с паровым котлом молодого комсомольца, татарина Сайфуллы. Впервые выходит комсомольский паровоз в рейс. Начинается метель: «Немного пугала мысль, что в самый разгар метели придется брать проклятый Сазранский перевал. Старые паровозники шутили в Черемшанске, что право езды машинисты приобретают лишь по ту сторону перевала» (6, с. 393).

¹ Полонский Я. П. Лирика. Проза. М., 1984. С. 165.

Выделим ключевое здесь слово – «перевал». Перевал является у Леонова метафорой революционного пути к совершенному обществу¹. В романе «Вор» один из героев произносит: «За перевалом светит солнце, но страшен путь за перевал!». В следующем за «Вором» романе «перевал» появляется вновь, кроме того герои романов Леонова 1930-х годов постоянно видят себя в мечтах и грезах на вершине горы, откуда открывается панорамный обзор всему пути человечества к созданию идеального общества. В этом контексте двойное значение обретают следующие строки: «Они шли на приступ самого Сазранского перевала, и теперь уж наверняка *весь мир затаив дыхание следит за ними!*» (6, с. 393). Штурм перевала в разыгравшийся буря оборачивается катастрофой для паровоза: «Если только не случилось самого худшего в судьбе машиниста, поджога огневой коробки, то есть прямого *поджога* паровоза, следовало считать, что контрольные коробки расплавлены» (6, с. 398).

Образная схема случившейся катастрофы в своей основе близка той, что найдет свои завершённые очертания в «Пирамиде»: порыв человечества «к звездам» оборван на самом разгоне. В «Пирамиде» российская историческая катастрофа представлена как пожарище, последствием которого явится необъятная погорельщина. Катастрофа паровоза также связана со стихией огня, призванной быть его двигателем под четким руководством управляющих им людей. Но стихии, «равные по размаху и могуществу огню» (с. 394), помешали, и огонь вырвался из-под контроля. Думается, что иносказательный смысл эпизода с катастрофой паровоза тем более прозрачен, что в своем последнем итоговом романе Леонов на уровне риторики и метафоры к нему вернется. Вадим Лоскутов, пытаясь оправдать происходящее в 1930-х годах, «прячась в железо логики», произнесет такую тираду: «Происходящий в таком объеме *процесс переплава требует собственных температур, порою немислимых для обыкновенного человеческого вещества. Немудрено, что так часто погорают и самые кочегары!* Но печку надо хорошо разогреть, прежде, чем сунуть туда всю планету. Никого не призываю ликовать по поводу причиняемой боли, зато и не отрекаюсь от предназначенной лично мне» (II, с. 255).

«Погорающие кочегары» в произведениях Леонова – это и татарин Сайфулла, и Сережа Вихров, которому придется лезть в топку паровоза в «Русском лесе», и Вадим Лоскутов, который уже вовсе не имеет ника-

¹ Листван Ф. «За перевалом светит солнце, да страшен путь за перевал...» – мотив земли обетованной в романе Л. М. Леонова // Образ России в отечественной литературе. Материалы VI Международной конференции. Ульяновск, 2001. С. 296–304.

кого отношения к настоящим паровозам. Паровоз звучит здесь как известная песенная метафора. Леонов предупреждает, готовит нужное восприятие заранее. В начале романа старый друг на дне рождения Курилова говорит затяжной тост, в котором выражает сомнение в бравом социальном оптимизме: «Разговор идет о самом главном: я вижу там разных. Но гремят оркестры, и шествие продолжается... Они поют про паровоз, который летит стрелой, чтоб остановиться в коммуне, <...> но не останавливается поток, и всегда в нем несется всякое, необходимое для осуществления жизни» (6, с. 279). По-видимому, у писателя были некоторые сомнения, и не столько в выразительности самого этого песенного образа, сколько в идее им представляемой, раз он решается вложить в уста положительного эпизодического героя Кутенко такие слова.

С паровозами и катастрофами напрямую связан еще один повторяющийся леоновский мотив. В «Соти» это паровой котел, который наподобие паровозного котла из «Дороги на Океан», перегревается на глазах начальника строительства бумажного комбината Увадьева. Котел не взрывается, однако становится предметом дальнейших раздумий другого, более склонного, чем Увадьев к размышлениям, героя: «Он (инженер) появляется неожиданно, и дежурный кочегар, смутясь чего-то, торпливой закидывает в топку мокрые поленья. Котел дрожит, сигнализируя перегрев ...» (4, с. 260). Все обошлось. Но: «Все благополучно грозным благополучием. Еще минута – и лишний килограмм давления, потом вздуется белый пузырь пара, начиненный грохотом, и тот же манометр яростно вроеется в обнаженную грудь кочегара». Оказывается, кочегар просто перекрыл клапан, из-за того, что тот «слишком фырчит», а катастрофа предотвращена лишь благодаря своевременному вмешательству оказавшегося рядом инженера. Всего несколько секунд – и трагедии нельзя было бы избежать.

Другая катастрофа на строительстве все же происходит: река Соть не подчинится строителям, взбунтуется, в результате погибнет ребенок. Жизнь, а река – один из древнейших ее символов, нельзя вогнать в искусственные рамки, она неизбежно выйдет за их пределы. Но в данном случае речь не просто о жизни, речь об эпохе, в которую темп жизни и строительства решено ускорить по воле человека. Тридцатые годы – годы стахановского движения, годы различных рекордов. Однако оказывается, со слов инженера Бураго, что «уже рвут землю, а чертежей все нет! На устрицах Европы не обгонишь!» (4, с. 259). Есть масса приложенных усилий, есть рвение, но нет окончательного плана возводимой постройки. А в инженерном деле и в деле социального строитель-

ства нужен расчет, а не постоянное наращивание скоростей, грозящее неминуемой катастрофой.

О спешке на «дальней дороге» и буквально, и метафорично говорит, обращаясь к Вихрову, в финале «Русского леса» старый и больной лесник Миней: «Вот. Сколько живу, *испокон веков всё в жизни мы наспех делали*. Оно верно, и дорога-то наша дальняя, да и лошаденка не махонькая <...> строительства не успели закончить, а уж война наворачнулась!» (9, с. 709). «Дорога дальняя», здесь, конечно, нужно понимать не буквально, о чем свидетельствует вторая часть фразы – о строительстве первых пятилеток и о войне, «дальняя дорога» – это дорога страны к светлому будущему. Мудрый старик не первый и не последний леоновский герой, который сожалеет о том, что все в жизни этой страны «испокон веку» и в быту, и в масштабных начинаниях делается «наспех».

С темой железной дороги напрямую также связана антитеза цивилизации, технического прогресса и жизни природы. Она обозначена уже в лирике XIX в. Например, и в стихотворении Л. Мея «Леший», и в некрасовской «Железной дороге» показано, как стройка «чугунки» не только приводит в смятение естественный ход природной жизни, но и заставляет задуматься о противопоставленности жизни человека и жизни природы. «Нет безобразья в природе!», – эта строка, находящаяся в первой части стихотворения Некрасова, завершает гармоничный осенний пейзаж и подготавливает переход к контрастному, дисгармоничному изображению мира людей.

Антитеза природы и завоевывающей ее цивилизации постоянно развертывается в романах Леонова. Герои романов 1930-х природе подчеркнута противопоставлены. Бунтует не желающая покоряться строителям Соть, унося жизнь ребенка. Гибнут птицы в результате неудачного эксперимента Скутаревского, гибнет его сын. До поры наибольшего проявления неизлечимой болезни не замечает природы Курилов. Оппозиция «природа – прогресс» появляется в самых ранних произведениях писателя: «Притча о Калафате», «Бродяга». В этом же ряду притча Пчхова, героя романа «Вор», об «окольном пути прогресса» как ложном пути в рай. Только Вихров из «Русского леса», написанного почти на два десятилетия позже, преодолеет и разрешит для себя проблему «личного бессмертия» посредством любви к чуду бытия и слияния с жизнью природы.

Размышления о губительности технического прогресса, его бездуховности, имеют в русской культуре свои истоки. Идеи Леонова здесь созвучны мыслям таких русских философов как И. Франк, В. Эрн, и К. Леонтьев. Фамилия последнего упомянута автором в тексте «Доро-

ги на Океан». К. Н. Леонтьев – русский философ, который, если изложить его теорию кратко, предостерегал от чрезмерного упования на технический прогресс и социализм. Европа, по его мнению, уже вступила на путь, ведущий к гибели, так как стремится к выработке единых стандартов во всем, к стиранию границ и национальных особенностей, утрате разнообразия культур. Путь России, по его мнению, не в подражании Европе, а в самобытности. Прогресс способствует росту «эгалитарности», т. е. упрощению и уравниванию всего и вся. Меньше становится самобытных людей и народностей, меньше становится различий в культуре, мельчают масштабы гениев и вырождаются они вовсе. Все это следствия удобств, даруемых прогрессом.

Еще одна сторона прогресса – гибель природы, естественной среды обитания человека. Об этом Леонтьев подробно пишет в статье «Епископ Никанор о вреде железных дорог, пара и вообще об опасностях слишком быстрого движения жизни» (1886). Этот заголовок можно сделать эпиграфом к романному творчеству Леонова, начиная с «Соти». Наиболее развернуто проиллюстрирован тезис о «вреде железных дорог, пара и вообще об опасностях слишком быстрого движения жизни» в романе «Дорога на Океан», где вечная спешка оборачивается гибелью, где работающий в механизмах пар провоцирует катастрофу, где железная дорога становится метафорой продвижения в никуда героя и прозрачного пути человечества к утопическому будущему.

Статья Леонтьева «Епископ Никанор о вреде железных дорог, пара и слишком быстрого движения по жизни вообще» состоит из двух частей: 1) предисловие самого автора, Леонтьева 2) речь епископа Никанора, которую Леонтьев обнаружил в одном из изданий и цитирует с сокращениями. Речь епископа, таким образом, оказывается встроенной в авторский текст, им обрамленной. Формальное сходство с лекцией Вихрова в «Русском лесе» заключается в том, что оба фрагмента представляют собою речь наставника, обращенную к слушателям. В первом случае – речь епископа Никанора на открытии железной дороги. В книге Леонова – лекция-речь главного героя, профессора Вихрова, для первокурсников. Кроме близости содержательной, которая может диктоваться самими жизненными фактами и сходным отношением к ним двух разных авторов, у Леонова повторяется та же ритмико-интонационная организация фразы и та же стилистика в такой степени, что куски леоновского и леонтьевского текста можно менять местами, хотя нигде не найдется дословного цитирования. Близость идей этой конкретной леонтьевской статьи, ее риторики и развитие ее некоторых посылов в разных произведениях Леонова, дают основание предположить, что она явилась одним из источников лекции Вихрова.

В устах леоновского героя тезисы леонтьевского Никанора кажутся более полно и обоснованно развернутыми. Помимо того, в речи епископа Никанора достаточно четко слышны опасения о гибели человека вследствие чрезмерного потребительского отношения ко всему на Земле, об апокалиптичности «слишком быстрого движения по жизни». В «Пирамиде», героя, которому доверено поведать о видениях будущего, о том, как выглядит погибающая Земля, как существуют последние человекоподобные существа, которых нельзя назвать разумными, зовут опять по странному совпадению именно Никанор. Эпизод так и назван автором «Апокалипсис от Никанора».

Еще один штрих. Жанр лекции подразумевает предварительную обобщающую, реферативную работу. Лекция Вихрова по определению должна быть текстом, состоящим не только из идей, мыслей и речи одного героя. Некоторые источники называет в лекции сам герой, некоторые называют исследователи¹. В ней частично просматривается текст о лесе лекций Ключевского. И это обоснованная автором позиция: еще в начале романа заявлено об источниках будущих вихровских лекций: «Со временем к этим голосам присоединились и другие *голоса родной земли, подслушанные Вихровым в последующих скитаньях. Позже, на знаменитых вихровских лекциях они говорили устами профессора, что любовь к родине, чем и пишется национальная история, немислима без бережного обхождения с дарами природы, предоставленными в распоряжение не одного, а тысячи счастливых и разумных поколений*» (9, с. 175).

Каким образом прорастает голос епископа Никанора из статьи Леонтьева в лекции Вихрова, можно увидеть при сопоставлении двух текстов:

«Древнее человечество тратило этот запас не бережно же, как и мы, но умеренно. Лесные чащи выросли тогда, превышая потребность в них жившего до нас человечества. Современный же человек истощает этот запас так, что природа явно уже отказывается восстановить его. Давно ли заведены паровые источники силы и движения, но в Англии леса уже истощены, но и запас давних веков – залежи каменного угля истощаются... Что мы видим на Руси? Еще живое поколение видело неисходные, почти неизмеримые чащи лесов, а теперь что? *На пространстве от Оренбурга до Одессы наблюдательный путник не видит ни одного даже молодого перелеска.* Путник этот еще видел целые пуши тысячелетних деревьев-громадин, годных на корабли и прочее, все пожрано, осо-

¹ См. Якимова Л. П. Русский писатель как радатель русского леса // Сибирские огни. 2011. № 1. С 174–185.

бенно же около железных дорог <...> Ещё. Громадное, повсюду, на наших глазах оканчивающееся решительным уничтожением истощение лесов производит на Руси истощение водных источников, речек и рек, которое в свою очередь сопровождается частыми засухами земли. Истреблением лесов мы истребляем богоданное жилище для зверей, диких и кротких, для птиц, для насекомых... скоро в Европе останутся только воспоминанием естественной истории медведь, лисица, волк, лось, зубр, буйвол и многое множество живых родов...»¹

Это не лекция Вихрова из «Русского леса», это поучение епископа Никанора из статьи К. Н. Леонтьева. В лекции леоновского героя эти же проблемы сформулированы несколько иначе, но все же достаточно близко:

«Однако впоследствии ничто не изменилось в нашем отношении к лесу, когда его настолько поубавилось, что чистым полем добредешь с Черноморья до самой Вологды. Надо чаще говорить об очевидных ошибках прошлого, повторение которых может жестоко отозваться на благосостоянии потомков. Согласимся наперед: не щадили леса и в остальной Европе, с тем, однако, роковым отличием в последствиях, что реки западные родятся из нескучеющего ледникового фонда, а наши – из хрупких лесных родничков». (9, с. 281).

Подобных соответствий между двумя текстами много. Отличие заключено в том, что в лекции Вихрова прослежена судьба русского леса от славян до XX века, потому она обобщает разные источники. Она больше по объему, и задача ее несколько иная и отлична от целей поучения Никанора. Никанор в большей степени предостерегает людей от возрастающей психологии потребления: новые средства и технические достижения порождают всё новые потребности, ранее людям неведомые, истощая мир вокруг. Об этом Леонов в полный голос заговорит в «Пирамиде», в «Русском лесе», в частности в лекции Вихрова, столь общий вопрос не поднимается, хотя все частные примеры поучения Никанора повторены и развиты более детально.

У Леонтьева: «Путник этот еще видел целые пущи тысячелетних деревьев-громадин, годных на корабли и прочее, все пожрано, особенно же около железных дорог». У Леонова: «Волжские старожилы тех времен еще рассказывали со слезой восхищенья про деревья, на срезах которых мог враспяжку спать человек. Докучаев тоже еще застал в степях дубовые пеньки по семи с половиной метров в окружности, но мы таких уже не знавали» (9, с. 286). Подробно расскажет леоновский герой о вырубке лесов при рождении русского флота, строительстве железных

¹ Леонтьев К. Н. Восток, Россия и Славянство. М., 2007. С. 673–674.

дорог, рождении русской промышленности. Железная дорога будет названа им «деревянной дорогой с железным покрытием» (9, 305).

У Леонтьева растрата лесов лишь часть логической цепочки, ведущей человека к самоуничтожению. Лекция леоновского Вихрова в первую очередь о варварском отношении к лесу. Но очень близкой является нравственная оценка, которая дана в обоих произведениях действию человека. Отношение к лесу – отношение человека к жизни будущих поколений:

«Кроме того, где прошла по широте русской земли безлесная пустынная гладь, там прощай поэзия старины, поэзия наших отцов и дедов да еще и нашей собственной юности. Наши дети не поймут скоро поэтического выражения «не шуми ты, темный лес, зеленая дубровушка», равно не поймут и всего неисчерпаемого запаса как мифологической, так и позднейшей поэзии, основанной на таинственной, то возвышающей, то грозной, то прелестной внушительности повсюдных, еще недавно непроходимых лесных чащ. А это будет огромным истощением душевных сокровищ нашего поэтического народа»¹.

Созвучность самих имен: «Леонов – Леонтьев» писатель обыгрывает в романе «Дороге на Океан», назвавшись однажды именем философа. Автор и Курилов отправляются в очередное путешествие в будущее, но там вдруг решают выяснить их личности: «Около часа мы высидели в хорошо изолированном помещении, пока по радио выясняли наши личности. По счастью, в комментариях к толстому тому, изданному на потребу академиков, нашлись схожие фамилии Крылова и Леонтьева» (6, с. 271). Курилов – Крылов, Леонтьев – Леонов. Есть некая ирония в этих сближениях, но вряд ли они обусловлены лишь созвучностью имен. Курилов – отчасти аллегория, а идеи Леонтьева «прорастают» в более поздних леоновских размышлениях о сомнительной цене человеческого прогресса.

В целом можно сказать, что в леоновской вариации мотива железной дороги слились воедино мотив размышления героя об угрожающе высокой скорости движения по железной дороге и по жизни, мотив катастрофы, мотив строительства железной дороги ценой сверхусилий массы людей, «дороги на костях», а также сквозной для произведений Леонова мотив движения человечества к утопическому идеалу. И все эти смыслы вложены в название одного из самых сложных романов писателя, романа «Дорога на Океан».

¹ *Леонтьев К. Н.* Восток, Россия и Славянство. С. 675.

От факела Прометея к самосожжению: огненная символика у Л. М. Леонова

Л. М. Леонов – писатель, любивший повторять, что литература – это, прежде всего «мышление в образах». Его интересуют не события, а мысль, идея. Леонову интересно показать жизнь и эволюцию идей, и потому Леонов в гораздо большей степени философ, чем рассказчик. По структуре «Дорога на Океан» очень напоминает «Пирамиду»: сюжетное действие все время прерывается введением новых персонажей, их монологами и диалогами с другими действующими лицами. Роман «Вор» – также одна из форм экспериментирования: произведение Леонова включает в себя пишущуюся на глазах читателя книгу писателя Фирсова. Писатель постоянно ищет адекватную своей творческой манере форму. Тот смысл, те идеи, которые Леонов постоянно вкладывает в свои «допирамидные» произведения, чаще всего концентрируются не в фабульных событиях. Герои Леонова раскрывают себя не столько в поступках, сколько в рефлексиях – в размышлении и слове. Эта особенность поэтики Леонова наиболее контрастно проявилась в «Пирамиде», где сюжет как таковой редуцирован, а главные предметы авторского размышления: закат человечества, трагическая историческая судьба России, последствия революции и др. – реализуются в многостраничных монологах и диалогах героев, порою повторяя друг друга, и почти дословно цитируя то, что когда-то говорили герои «Соти», «Вора», «Evgenia Ivanovna» или леоновские записи «для себя» в записных книжках.

Многие образы проносятся писателем через все творчество и, внимательно вчитываясь в тексты, обнаруживаешь в них образные и словесные константы. На лексическом уровне это либо прямые повторы, что называется «слово в слово», либо синонимические замещения, призванные указать на сложившиеся в авторской художественной системе «сквозные образы», то есть такие, к которым писатель обращался на протяжении всей жизни, перенося их из произведения в произведение. И если в предшествующем «Пирамиде» творчестве они подобны отдельным элементам, которые разрозненно представлены в его произведениях, словно разбросаны по ним, то в «Пирамиде» они собираются воедино, представляя законченную смысловую систему. Нечто подобное происходит со сложной системой символики образов огня: огненная стихия выступает в произведениях Леонова в качестве замены слову

«революция». Мотив огня-пожарища появляются в его творчестве сразу – в одном из первых рассказов, «Деяния Азлазивона». В этом рассказе словно дана та модель, которая развернется в «Пирамиде» при оценке Леоновым революции и ее последствий. Недаром основной темой, притягивающей к себе максимум огненной образности, является тема революции и постреволюционных преобразований, сливающаяся в «Пирамиде» с темой Апокалипсиса-пожарища.

Полемическая рецепция огненной символики, свойственной творчеству М. Горького, также напрямую связана с осмыслением Леоновым произошедшей революции. Один из самых ярких – образ Прометея, сквозной для всего леоновского творчества. Человек, добывающий и несущий другим людям огонь, – образ древний, известный мифам разных народов о культурных героях. В европейской традиции он известен как Прометей, герой, укравший огонь для людей и пострадавший от гнева богов. Информацию об образе Прометея в дореволюционном русском искусстве можно почерпнуть у А. Ф. Лосева¹. Интерпретация образа Прометея как революционера в русской, а затем и советской литературе, прежде всего, связывается с именем Горького. Для Горького Прометей – это истинный революционер, «вечный революционер», который «воплощая в себе революционное Прометеево начало, является духовным наследником всей массы идей, двигающих человечество к совершенству...»². Более того, «вечный революционер – это дрожжа, непрерывно разлагающая мозги и нервы человечества, это – или гений, который, разрушая истины, созданные до него, творит новые, или – скромный человек, спокойно уверенный в своей силе, *сгорающий тихим, иногда почти невидимым огнем, освещающий пути к будущему*»³. Именно так, полемизируя с большевиками в «Несвоевременных мыслях», Горький определит суть истинного революционера.

Горький рассматривает «истинного революционера» как вечный человеческий тип, некий идеал, воплощенный в исключительных личностях: «он – живое трепетное звено бесконечной цепи динамических идей, и при любом социальном строе он, всей совокупностью своих чувств и мнений, принужден на всю жизнь оставаться неудовлетворенным, ибо знает, что человечество имеет силу бесконечно создавать из хорошего – лучшее»⁴. Если кратко описать горьковский идеал, то «веч-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 272–287.

² Горький А. М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 110.

³ Там же. С. 111.

⁴ Там же.

ный, истинный революционер» умеет встать выше личного, не мстит людям, поскольку его идеал и цель – это благо людей, понимаемое как единая человеческая «семья работников-хозяев, создающих все сокровища и радости жизни для себя», а улучшение социальных условий бытия является лишь одной из ступеней более высокого человеческого развития. Образ этот, идеализированный и романтизированный, сразу воскрешает в памяти другой образ, уже литературный, – хрестоматийный образ горьковского Данко. Героя, готового пожертвовать жизнью ради того, чтобы вывести людей из дебрей их темной жизни к светлому и радостному будущему. Героя, который горящим сердцем, вырванным из груди, осветил людям путь во мраке.

По Горькому, «прометеево начало» этого редкого типа людей заключается в их исключительных человеческих качествах и жертвенном служении людям. Горький противопоставляет революционеру вечному, истинному, Прометею, мелких людей – «революционеров одного дня», для которых люди – лишь подсобный материал для социального экспериментирования: «Он относится к людям как бездарный ученый относится к собакам и лягушкам, предназначенным для жестоких научных опытов...<...> Это холодный фанатик, аскет, он оскопляет творческую силу революционной идеи и, конечно, не может быть назван творцом новой истории, не он будет ее идеальным героем»¹. В основе горьковского образа революционера-Прометея лежит одна из его устойчивых метафор, характерных для «образного тезауруса» писателя: метафора «мысль – огонь, пламя». В поэме М. Горького «Человек» в уста человека вложена мысль о собственном предназначении: «Я – в будущем – пожар во тьме вселенной! Я призван, чтобы осветить весь мир...»². Пожар, содрогнувший мир, – так позже обозначит Леонов революцию, и образ Горького всегда бывает у него «вписан» в круг огненной символики: «Буревестнику и не было иного пути. Революция – вот тот огненный воздух, о который опираются его крылья»³. Позднее в «Венке Горькому», юбилейной посмертной речи, Леонов уподобит Горького «взрыву в застойной тишине ... немалую часть себя отдавшего в излученье» (10, с. 519).

Описание истинного революционера, прогрессивного деятеля посредством огненных метафор и образов свойственно не только Горькому. Огненная образность актуализируется в публицистике и литературе в связи с событиями 1905 года, а далее в связи с мировой войной

¹ Горький А. М. Несвоевременные мысли. С. 112–113.

² Горький А. М. Человек // Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 5, М., 1950. С. 366–367.

³ Леонов Л. М. Литература и время. М., 1967. С. 26.

и 1917-м годом. В статьях А. Блока, написанных после революции 1905 года, огонь, в частности пожар и зарево, наделяются значением революционности. Статью о Бакуanine (1907) А. Блок заканчивает такими словами: «...это вечно движущееся начало, лежащее в глубине его духа. Переведем эти старые, «гуманные» слова на вечно-новый язык. Скажем: *огонь*»¹.

Слова Н. Бердяева о Бакуanine близки образности Блока: «Бакуanine принадлежат знаменательные слова: *страсть к разрушению есть разрушительная страсть*. Нужно зажечь мировой пожар, нужно разрушить старый мир. На пепелище старого мира, на его развалинах возникает сам собой новый, лучший мир»². Та же идея звучит в пьесе Л. Андреева «Савва» (1906), главный герой которой призывает лечить мир огнем. Подобную образность диктуют как эпоха, так и традиция изображения природных стихий, на которую указывает З. Г. Минц: «Из всех разрушительных стихий в огне в наибольшей мере выделены признаки мгновенности, эсхатологизма, что ориентирует этот образ, с одной стороны, на Апокалипсис, а с другой – на “русский бунт”»³. Оба значения, восходящие к Достоевскому и Пушкину, в «Пирамиде» соединяются в одном: революция станет прообразом Апокалипсиса.

Другая ипостась образа Прометея также связана с его мифологическими корнями: Прометей как гений и творец. Это значение встретим в статьях А. Блока. В статье о Вере Комиссаржевской поэт прибегает к образам сжигающего пламени искусства и опрокинутого факела⁴. В литературно-критических статьях и публицистике Леонова образ Прометея, а также семантика выражений «прометеев огонь», «прометеева искра» тоже связываются с человеческой мыслью, с незаурядным талантом: «Факел гения» – так называется статья Леонова о Грибоедове. Помимо аллюзивно звучащего заглавия, образность леоновской статьи отсылает к образности горьковской «Старухи Изергиль». Писатель, размышляя о единичности проявления литературного таланта Грибоедова, задается вопросом: «Что было причиной такой единственной *вспышки гения*? Создается впечатление, что лишь однажды прекрасная разгневанная муза посетила «уединенный уголок» Грибоедова, и вот – *кусоч Прометеева пламени, оставленный ею на столе поэта. Оно уже не жжет так, как обжигало современников, но нам, наученным ценить и искорки честной освободительной мысли, были дороги даже холод-*

¹ Блок А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 52.

² Бердяев Н. А. Русская идея. СПб, 1992. С. 166.

³ Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб, 2000. С. 340.

⁴ Блок А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 139–143.

ные угля из костров, возле которых грелись людские души в ту глухую ночь» (10, с. 519).

Та же «пламенная» образность появляется в «Слове о Толстом»: «Не стоит ли весь путь философии как раз в непрестанной полемике: откуда же берется в нас этот священный пламень жизни и мысли? Добывает ли его человек посредством трения деревяшек, рождается ли он с ним, предвечно зажженным в душе, или бедняге приходится каждый раз похищать его у богов?» (10, с. 431). Леонов словно персонифицирует ряд «истинных революционеров», понимаемых им так же, как понимал их некогда Горький: незаурядные личности, гуманисты, борцы не только за лучшие условия материальной жизни, но и за духовное совершенствование человека и человечества. Самому Леонову не был чужд горьковский пафос, вера в силу искусства и культуры в процессе совершенствования людей, а поиски мифологем для постижения новой советской действительности велись писателем постоянно.

Если в 1930-е Леонов только ищет соответствующие новому человеку мифологемы¹, то в 1960-е, когда уже можно было говорить о достигнутых результатах, они писателем названы, среди них есть образ Прометея: «Исполненное величайших озарений, время наше отпущено нам для экспериментальной проверки и воплощения самой действенной людской идеи о золотом веке. Ее родословная уходит во глубину вечности... Достоин внимательного и почтительного изучения наш человек, взявший на себя подвиг – на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты... При этом невольно возникают образы *Прометея* и *Атланта*, *Икара* и *Геракла*...» (10, с. 447). Имена Прометея и Икара здесь звучат как символы порыва человека ввысь. Хотя Леонов сравнивает революционные преобразования с подвигом по воплощению древней мечты о золотом веке, но вот что примечательно: он акцентирует внимание на «случайностях, опасностях и возможностях» этого пути, а вовсе не на достигнутых высотах. В «Пирамиде», через 30 лет, эта мысль зазвучит трагически: не только человек наш, но в целом Россия, по его мнению, явила собою показательный пример гибельности

¹ Так, в письме Горькому от 21 октября 1930 года он, в частности, пишет: «Есть особая литературная философия людей, явлений, событий. В некоем величественном ряду стоят – Дант, Атилла, Робеспьер, Наполеон (я о типах!), теперь сюда исторически встал новый человек, пролетарий, что ли? не знаю, новый – это главное... Вот и требуется отыскать формулу его, найти ту философскую подоплеку, благодаря которой он встал так твердо и, разумеется, победит» (Леонов Л. М. Письмо М. Горькому от 21 октября 1930 г. // Литературное наследство. Горький и советские писатели: неизданная переписка. С. 257).

легшей в фундамент нового общества идеи о быстро и окончательно достижимой общественной гармонии, неважно какую кровавой ценою оплаченной. Недаром один из героев скажет так: «Не в том ли заключалось историческое предназначение России, чтобы с высот тысячелетнего величия и на глазах у человечества рухнуть наземь и тем самым собственным примером предостеречь грядущие поколения от повторных затей учинить на земле без Христа и гения райскую житуху?» (I, с. 57). Икар рухнул на землю с обожженными крыльями, мечта его недостижима, поскольку противоречит самой человеческой природе. Россия так же «рухнула с высот тысячелетнего величия», так как затеянный социальный эксперимент невоплотим в жизнь по причине противоречия основной его идеи всеобщего равенства человеческой природе.

В повести «Евгения Ивановна», писавшейся и дорабатывавшейся с 1934 по 1963-й год, уже слышен явный скепсис по отношению к довлеющей идее, недаром защищать ее приходится персонажу отнюдь не самому симпатичному, человеку сомнительной репутации, Стратонову: «Стратонов накидал спутнице родословную помянутой мечты ... <...> коротко блеснув латынью, несколько скрасившей его напыщенностью, поокруглил, где не сходилось, и так, через энциклопедистов и ранний социализм, донес *Прометееву искру* до заголовка ленинской газеты» (8, с. 180). Понятно, что ленинская газета, которая имеется в виду – это «Искра», а «Прометеева искра» мыслится как революционная идея. Здесь же впервые, но в ироническом контексте, возникает мысль об исторически назидательном примере российской революции, мысль, потом повторенная в «Пирамиде» уже без иронии. Сама революционная идея всеобщего братства у Леонова всегда непременно маркирована огнем: «идея как *огненный столп* в пустыне, что вела доньше род людской» (II, с. 105). Печальные размышления о трагических последствиях революции воплощены в образах пожарщика и погорельщины.

«Наш человек», по Леонову, Прометей, добывший огонь богов, древнюю мечту, вознесся ввысь и рухнул подобно Икару с обожженными крыльями. Именно эти мифологемы в «Пирамиде» соотносятся с одним из ее центральных героев, Вадимом Лоскутовым, – одной из поздних леоновских вариаций на тему судьбы героя эпохи 1930-х годов. После ареста у него «якобы найдено стихотворенье *Икар* с чисто провидческим посвящением самому себе» (II, с. 45). В судьбе Вадима Лоскутова, прозревшего романтика революции, обобщены многие типические явления эпохи.

Вадиму принадлежат слова: «Все мало-мальски передовое воздетыми руками и с поэтическими подвываньем призывало на свои головы *всеисцеляющую грозу* небесную – лишь бы дождичек потом! Она и за-

нялась было снизу *дружным огоньком*, но успели затоптать, кроме *искры*, увернувшейся от сапога со шпорой. И вот, во исполнение желаний, *великий пал*, соразмерный необъятной стране прошел из края в край по русской земле с превращением в целину самого уклада нашего, словно ничего раньше там и не было – ни славы и гордыни десятивекового бытия, ни подточивших его грыжи и оскомины. Редкие потомки с почернелыми лицами бродят по родной *погорельщине*. Поднимают из-под ног *обугленную ветошинку* и, напоследок подувши, гадают шепотком, чем это было раньше» (II, с. 128).

С одной стороны, этот отрывок показателен увязкой всех названных «огненных элементов» в едином текстовом отрезке в одно смысловое целое. С другой – состав и связь их изоморфны сложившейся системе огненных мотивов в творчестве Леонова в целом. В романе «Вор» действие происходит в первое десятилетие после революции, в нем лейтмотивный образ – гроза. В «Evgenia Ivanovna» действие происходит во время революции и первое десятилетие после революции, лейтмотивными являются образы искры революционной идеи, России-факела, «вязанки хвороста для мирового пожара». Слова Вадима в «Пирамиде» почти дословно перекликаются с письмом отца Матвея, ощущающего себя погорельцем эпохи. Настойчиво проводимые из произведения в произведение огненные образы складываются в цепочку, своеобразную авторскую систему:

ГРОЗА → ИСКРА /ОГОНЕК → ФАКЕЛ → КОСТЕР →
ПАЛ /ПОЖАР → ПОГОРЕЛЬЩИНА

С Горьким в этой цепочке связаны сразу три образа: грозы, факела и костра. Так, в приведенном выше отрывке сказано: «*Передовые, с поэтическим подвываньем призывавшие грозу*», – здесь имеется в виду в том числе, и Горький. В публицистике Леонов зачастую пользуется образом очистительной грозы-революции в связи с Горьким: «...Все инструменты, все голоса нужны в едином большом оркестре, призванном прославлять и симфонически рассказать потомкам об *очистительной русской грозе, в которой сам Горький был буревестником*» (10, с. 59).

Сближение грозы и революции происходит через образ «бури» из горьковского «Буревестника». «Пусть сильнее грянет буря!» – традиционно эти горьковские строки интерпретировались как призыв к революции. Вадим высказывается довольно резко: «Все мало-мальски передовое воздетыми руками с поэтическим подвываньем призывавшее на свои головы *всеисцеляющую грозу небесную*». Конечно, высказанные героем слова нельзя напрямую адресовать писателю. Однако повторы, отсылающие к более ранним произведениям и публицистике, говорят

в пользу того, что именно в уста Вадима Лоскутова писателем вложено то «наболевшее», что в более ранних произведениях обычно уходило в подтекст.

Многое в «Пирамиде» повторено неоднократно. Обратим внимание на тот факт, что даже если многие из этих повторов не были задуманы автором как художественный прием, а возникают по недосмотру, все равно их наличие может многое дать исследователю, демонстрируя завидное постоянство в обращении писателя к тем или иным темам и образам. Образ костра-России один из таких. Отец Вадима, священник Матвей Лоскутов, выскажется о России в беседе с карусельщиком: «“Россиошка-то наша славно *полыхнула, костерок* всех времен и народов!” – для затравки похвастался о. Матвей... – в полмира *заревы* и считай, двадцать годов соседшки налюбоваться не могут на корчи наши, хоть и обмирают со страху. Заслоняться не успевают от *искры!* Иная держава помельче в пятилетку *прогорела* бы... чайника не скипятишь... А нашенской *гореть и гореть*... прочим в острастку, чтобы правдой впредь не баловались-то» (I, с. 359).

Здесь словно развито одно из категоричных высказываний «Несвоевременных мыслей» Горького об октябрьских событиях: «Но “вожди народа” не скрывают своего намерения *зажечь из сырых русских поленьев костер, огонь которого осветил бы западный мир*, тот мир, где огни социального творчества горят более разумно, чем у нас, на Руси. *Костер зажгли*, он горит плохо, воняет Русью, грязненькой, пьяной, жестокой. И вот эту несчастную Русь тащат и толкают на Голгофу, чтобы распять ее ради спасения мира. Разве это не “мессианство” во сто лошадиных сил»¹. О российском мессианстве несколько раз повторено Вадимом, которому «все слышится из трюма не затихшая пряха болельщиков прошлого века о жертвенном, с христианским акцентом, предназначении России», в надежде, что «мир, оглядываясь на себя вчерашнего, сможет постичь русскую Голгофу» (II, с. 126). Скорее всего, как это ему свойственно, Леонов здесь объединяет разноименные размышления о революции и России. Направленность позиции Вадима в споре с Никанором совпадает с мнениями многих «Веховцев», а также авторов сборника «Из глубины». «Несвоевременные мысли» несомненно входили в круг чтения Леонова, неизвестно только: уже при их первой публикации или существенно позже? Влияло ли это на отношение Леонова к Горькому? Вопросы, на которые предстоит дать ответ.

Один из источников революционной «огненной образности», с которой полемизирует Леонов, – в поэме Горького «Человек». Акцент в по-

¹Горький А. М. Несвоевременные мысли. С. 170–171.

эме Горького ставится на идее «гордого», «мятежного» человека, ведомого и влекомого силою мысли «вперед и выше!». Размышления леоновских героев о «восторжествовавшей идее *гордого человека*, уже на нашей памяти испытавшей множество девальваций» (II, с. 108) неутешительны: хотя «на данном историческом перегоне мышление нужно организмам по крайней мере в той же степени, как и пищеварение» (II, с. 106), но не исключено, что «великий освободитель уже родился и приступил к исполнению всемирно-исторических обязанностей, а может быть, и на самый узел уже замахнулся мечом». Под «узлом», «средоточием всех движущих противоречий интеллектуального бытия» разумеется мысль. И, как предполагает леоновский герой, Вадим Лоскутов: «... в редакционных портфелях своевременно заготовлены льстивые статейки с признательностью избавителю от коварной, одинаково на подвиг и преступление способной, потому и обреченной, *мысли*, которая тысячелетия сряду возводила человека на скалу в пустыне, дразня окрестными, преимущественно чужими, царствами и землей *обетованной* за призрачным горизонтом, чтобы тотчас по оболъщении самонадеянной жертвы, развращенной мнимым владычеством, отравленной ядовитыми отходами собственных капризов и мечтаний, именно в стадии высыхания обыкновенным пинком в подразумеваемую часть спихнуть человека в яму времени» (II, с. 110–111).

В финале «Пирамиды» сталкиваются Ангел и Вождь, которому ангельская помощь необходима для осуществления корректировки человека, которая равна утрате человеком своего главного человеческого качества – мышления. Именно таким образом может быть приведен в исполнение дьявольский замысел убрать человечество с лица Земли, уничтожить человека, ставшего причиной распри двух высших начал.

«Нейтрализовать мысль», без которой человек становится чем-то вроде плесени, – это не единственный способ избавиться от человечества. Не только в публицистике, но и в частных беседах Леонов полемизирует с «человек звучит гордо»: «Цивилизация строится в расчете на тысячелетия. А можно ли рассчитывать на тысячелетия, сидя на атомной бомбе? это *чушь, что человек звучит гордо, если он сидит на бомбе. Человек звучит странно, если не... страшно*. Трудно петь под мушкой»¹.

С Матвеем и Вадимом Лоскутовыми («Пирамида») связан также мотив «самовозгорания человечины», одна из поздних модификаций или вариаций образа человека-факела. Вадим Лоскутов прежде, чем уйти из семьи, «в дьявольском исступлении» упрекает и подстрекает к самосо-

¹ Овчаренко А. И. В кругу Леонида Леонова. С. 144.

жжению родителей. На слова матери о том, что отец их всю жизнь «на работе *горел*, малым *огоньком сжигался*», Вадим восклицает: «Не сжигаться, а *сжечься* надо было начисто... с крошками и *полыхнуть* впятером!» (II, с. 44). Мысль Вадима продолжена словами о том, что «подобного рода *человеческие факелы* всегда бросали во мрак грядущего не менее яркий, чем *светочи* передового ума, слепительный луч, и потом поколения пользовались им как тоннелем сквозь каменную толщу зверства при выходе на свой высший биологический рубеж» (II, с. 44). Если ранее в публицистике метафорически человек-факел – это несомненный гений, то в «Пирамиде» метафора «деметафоризируется», наполняется буквальным смыслом.

Во второй раз предлагает батюшке сжечься Шатаницкий, сетуя на его жалобы Богу: «Не по каменному полу надлежало вам кататься... а бензинцем, бензинцем оплеснуться, да и *пылать, пылать*, ибо лишь такого рода *живыми факелами и высвечиваются на века столбовые дороги человечества*» (II, с. 602). Причем он уравнивает бунт и самосожжение: «*Сгорайте изнутри, не гасите в себе бунт* против всего на свете» (II, с. 602). То, к чему призывал отца сын, увлекшийся идеей всемирного братства и равенства, то, к чему призывает дьявол батюшку – самосожжение – уже свершилось с Россией в процессе революции и последующих преобразований: «По мысли младшего, беда той каверзной *взрывчатки* заключается в том, что, раз *воспламеняясь*, она вслепую и насмерть поражает все вокруг себя...» (II, с. 66). Но и это еще не все. Бесовское наваждение, приведшее Россию к самосожжению, может привести к тому же результату весь мир и не только посредством революций: «*Знаменитые пожары прошлого* возникали от обыкновенной людской *спички, которая сгорала* в первую очередь *заодно с поджигателем...*» (II, с. 180).

В середине 1950-х годов в публицистике Леонова начинает четко ощущаться озабоченность противостоянием двух мировых доктрин, он хорошо понимает создавшуюся после Хиросимы и Нагасаки угрозу для человечества, и одним из первых начинает проводить мысль о недопустимости использования ядерного оружия. В своей статье «Призыв к здравому смыслу», опубликованной в газете «Известия» 1 апреля 1955 года, он призывает к запрещению использовать атомное оружие¹. А образность статьи дает основания полагать, что в художественном языке Леонова появляется еще один мотив, который будет повторен и в последнем романе. Леонов сетует на ту половину человечества, что

¹ См.: Михайлов О. М. Примечания к статье «Призыв к здравому смыслу» // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 615.

невнятна к страшной угрозе: «Что касается остальной половины, она самостоятельно придет к тому же... когда ее вплотную затронут некоторые *последствия непростительных на пороховом погребке шалостей*»¹. В «Пирамиде» Вадим Лоскутов говорит своему другу о будущей судьбе человечества: «Так возраст наступил – как бы хлопущка, откуда любой выход смертелен, и уже неважно, как нам умереть (погореть?) суждено – на глупости или безумной жажде размноженья, на скользком гуманизме нашем или помянутой *мальчишеской склонности баловаться спичками над бочкой пороховой*» (II, с. 100). Люди – словно дети, и потому в сказках запретные дары неспроста охраняет нечисть – «в защиту самих людей от обычных последствий ребячьего баловства со спичками» (II, с. 177).

Люди, по мнению писателя, еще недостаточно нравственно развиты, чтобы владеть столь мощными техническими средствами, и в этом заключена угроза для них же самих: «Все становится возможно в запале, когда элита богачей, встревоженная близостью грядущих перемен рискнет на отчаянную вылазку с применением адских, высшей убойности новинок, вроде: *поджечь* океан у берегов противника, либо защитный купол озоносферы...» (II, с. 180). Последняя всемирная катастрофа видится Леонову «ядерным купалищем», «стерилизацией мира огнем» и т. п. Смертельная участь может стать для человечества расплатой за «баловство с прометеевым огоньком». Заметим, как причудливо слились в данной словесной формулировке различные оттенки прежних леоновских словоупотреблений: детское баловство неразумного человечества, не созревшего нравственно для собственных технических достижений; с *прометеевым огоньком* – прометеев огонь из символа всепобеждающей мысли превращается в «огонек» с ярко выраженной негативной окраской, заданной контекстом военной и антифашистской публицистики писателя. «Прометеев огонек» здесь синонимичен «спичкам возле бочки пороховой», – так из контаминации нескольких сложившихся устойчивых леоновских выражений получается новое, более емкое, – к чему всегда стремился писатель.

Горькой иронии исполнены слова Шатаницкого: «Вот для высшей-то очистки мы и применим *всеисцеляющее пламя* в массовом масштабе... Нет, не в смысле ритуальных скаканий через всякие там Иванкупальные *огнища*, а в натуральнейшем его *жгучем* приложении, потому что истинное содержание процедуры не в мысленном отрешении от греховных помыслов, нравственной грязи, или символическом *сожжении* мостов назад, к блаженному покидаемому прозябанью, а в том, что-

¹ Леонов Л. М. Литература и время. М., 1967. С. 207.

бы физически раздеться, то есть скинуть с плененной души груды рыжей первородной глины, этот мешающий взмаху крыльев горб падали за спиной. Другими словами, на себе самом *спалить* ветхую свою, всякой нечистью населенную шкуру: *тело*. К тому же столько праведников *сгорело на работе и в кострах*, что и нам с вами *сжечься* за передовую идейку да в хорошей компании самое удовольствие, не так ли? Этаким *факелом* вместо церковной *свечки*, ибо не в рабском трепете молитвы, а в гордом штурмовом исступленьи, так что боли не почувствуешь» (I, с. 149).

Налицо эволюция образа Прометея: от близкой к сложившейся литературной традиции позитивной оценки «человека-факела» как светоча – к негативной, когда «человек-факел» равен самосожжению. Идея им стать провокационна, к самосожжению призывает дьявол, моделируя в сожжении одного гибель всех.

Огненная символика буквально пронизывает все творчество Леонова. Огонь в его произведениях не всегда выражает собою природную стихию. Огненные образы и мотивы представляют целую систему, вбирающую в себя широкий спектр мифологических и литературных значений, работающих на создание объемного образа российской революции и ее трагических последствий.

Мотив погорельщины в «Пирамиде» Л. М. Леонова и мотив очищения огнем в литературе начала 1920-х годов

Бакунину принадлежат слова: страсть
к разрушению есть творческая страсть.
Нужно зажечь мировой пожар, нужно
разрушить старый мир.
На пепелище старого мира, на его развалинах
возникает сам собой новый, лучший мир.
Н. А. Бердяев. Русская идея.

В романе Л. М. Леонова «Пирамида» сквозные для творчества писателя образы и мотивы, связанные с огненной стихией, собираются воедино и создают особый идеологический сюжет. Сюжет, который условно можно назвать «гибель России в огне революции». Именно в «Пирамиде» он обретает законченный вид, тогда как в предшествующем творчестве многие из огненных образов, ставших в образном тезаурусе Леонова сквозными знаками революции и ее последствий, хотя и присутствуют, но нигде не представлены все сразу. Как уже говори-

лось, в последнем романе происходит связка огненных образов, символизирующих революцию-пожарище, в единое смысловое целое, они словно выстраиваются в цепочку: «гроза – искра – факел / костер – пожар / пал – погорельщина».

«Погорельщина» в цепочке «огненных слов» – замыкающее. Погорельщиной названо то, что осталось от прежней России в результате огненного революционного очищения. В «Пирамиде» мотив погорельщины входит в комплекс размышлений Вадима и Матвея Лоскутовых о послереволюционной действительности: «Воистину обширная незримая зола простирается ноне вокруг нас: экое кострище из России содеяли! <...> ...все мы, обреченное старичье, мысленно бродим по своей *неостылой погорельщине* и в потемках, благоговейно подымая из-под ног обугленные головешки, наощупь пытаемся опознать, чем это было раньше...» (I, с. 56). В финале книги, в последних строках, уже сам автор-повествователь глядит на сгорающий разрушенный храм, возле которого жило семейство Лоскутовых, на то, как искры «исполинских костров» опадают и на снег, и на «подставленную ладонь погорельца» (II, с. 684).

«Погорельщина» становится лейтмотивным обозначением трагедии России и появляется в сознании Леонова уже в 1950–1960-е годы, о чем свидетельствуют недавно опубликованные выдержки из записных книжек писателя: «В сущности, отшумело. Лес стоит мокрый, облетелый с *плешинами великих гарей*. Все тут было. Мы даже и не помним теперь, сколько всего было, сколько потеряли всего, друзей, святынь, жизни. Голову ломит, похмелье памяти. Ее уже ничем не промоешь... и не убивал вроде, и не предавал, да если и лгал малость, то чтобы пронести огонек сквозь такой ветер! А все равно не отмоешь»¹.

Тема революции у Леонова маркирована огнем по вполне определенным причинам. Огонь становится изобразительной эмблемой революции² и в гораздо большей степени – ее метафорой в словесности, причем процесс метафоризации в русской культуре начинается задолго до самих событий 1917 года. Многие ожидания и чаяния, связывавшиеся в умах с изменениями к лучшему, в предреволюционную эпоху были подобны религиозным представлениям: погибнет и «сгорит» старый несправедный мир, а праведники очистятся для жизни в новом прекрас-

¹ Леонов Л. М. Из записной книжки. 1950–1960-е годы // Наше наследие. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5810.php>. Дата обращения 04.09.2008.

² Похлёбкин В. Пламя // Словарь международной символики и эмблематики. [Электронный ресурс] режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/pohl/15.php. Дата обращения 4.02.2010.

ном, выстроенном ими мире. Желание «переделать всё», охватившее многие умы, зачастую вовсе не было ни четким представлением о том, как же именно должна будет измениться жизнь, ни пониманием того, каким образом жизнь будет преобразована к лучшему.

В «Несвоевременных мыслях» Горького, печатавшихся на протяжении 1918 года, истинный революционер неоднократно уподобляется Прометею, а огню революции приписывается очищающая сила духовного преобразования. «Да, да, да – мы живем по горло в крови и грязи, густые тучи отвратительной пошлости окружают нас и ослепляют многих; да, порой кажется, что эта пошлость отравит, задушит все прекрасные мечты, рожденные нами в трудах и мучениях, все факелы, которые зажгли мы на пути к возрождению. Но человек, все-таки, – человек и в конце концов, побеждает только человеческое, – в этом великий смысл жизни всего мира, иного смысла нет в ней. Может быть, мы погибнем? Лучше *сгореть в огне революции*, чем медленно гнить в помойной яме монархии, как мы гнили до февраля»¹.

Метафорическое уподобление грядущей революции огню, грозе, буре можно встретить не только у М. Горького или А. Блока². Наиболее известны и стали знаковыми названия статей Р. В. Иванова-Разумника: «Испытание огнем» (о первой мировой войне), «Испытание в грозе и буре» (о революции). Особенно часто образные огненные клише использует после революции пролетарская публицистика и поэзия. Выражения «огонь / пламя / пожар / факел революции» становятся общим местом. Если до революционных событий, в начале 1900-х годов, символика очищения и пересоздания человеческого духа огнем по преимуществу составляет предмет поэтических размышлений элитарного круга поэтов-символистов³, то после революции этот образ превращается под пером пролетарских поэтов в избитое клише, порождая ряд однообразных произведений массового искусства⁴. Показателен пример с назва-

¹ Горький М. Несвоевременные мысли. С. 157.

² О сближении образов пожара и самосожжения с революцией и о различных аспектах этих образов в поэзии символизма см.: Романова Е. «Мы сжигаем... и горим!» // *Natales grate numeras?* Сб. статей к 60-летию Г. А. Левинтона. СПб, 2008. С. 485–499.

³ Романова Е. «Мы сжигаем... и горим!». С. 485–499.

⁴ Огненная образность активно используется в названиях изданий: «В буре и пламени» (Ярославль, 1918); «В огне и буре», «В огне революции» (приложение к газете «Московский рабочий», 1922–1923); «Искры» (Азербайджан), «Костер» (Ленинград), «Костер» (Владикавказ), «Костры» (Москва, 1922); «Пламя» (Псков). В названиях отдельных произведений: «Пожар» (В. Смирнов. Творчество. 1918. № 2); «Пожар революции» (Н. Рудин. Творчество. 1918. № 7);

нием коллективного романа «Большие пожары», который, по задумке М. Кольцова, в 1926 году должны были написать двадцать пять лучших писателей¹.

В пьесе Л. Андреева «Савва» (1906) показана трансформация философской идеи: абстрактное убеждение «лечить мир огнем» буквально воплощается на русской провинциальной почве фанатиком Саввой. Пьесе предпослан эпитафия на латыни *ignis sanat*, который в переводе означает «огонь исцеляет». Идеальный спор заключен в вопросе о том, возможно ли подобное исцеление. Пьеса названа именем главного действующего лица, Саввы Тропинина. Событие, которого все ожидают – праздник, во время которого будет открыт доступ к чудотворной иконе, хранящейся в монастыре. Эту икону, образ Спаса, задумал уничтожить, приведя в действие взрывное устройство, Савва. Он много и пространно говорит. Речи Саввы представляют собой утрированное изложение и ницшеанских, и революционных идей, их упрощенный пересказ. Главная идея Саввы – «уничтожить всё! старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство <...> Нужно, чтобы теперешний человек голый остался, на голой земле. Тогда он построит новую жизнь»². Слова героя лейтмотивом проходят через всю пьесу, огню в деле уничтожения принадлежит главная роль: «Огнем их надо! Огнем! Пусть надолго запомнят день, когда пришел на землю Савва Тропинин!» (2, с. 422). В патетических речах Саввы постоянно звучит, что человек рождается в пламени, что миру необходима очищающая катастрофа: «...светопреставление и нужно. Лечили их лекарством – не помогло; лечили их железом – не помогло. Огнем их теперь надо – огнем!» (2, с. 406).

Огню у Саввы отводится роль «зачистки» под новые всходы. Призыву Саввы «лечить» жизнь огнем противостоит позиция персонажа по кличке Царь Ирод. Он один из главных идеологических оппонентов Саввы. Царь Ирод надел вериги и стал скитаться по монастырям после того, как нечаянно убил своего малолетнего сына. Но никак не может избавиться от тоски. Он сжег на огне руку, то есть в буквальном, а не

«Огонь» (В. Александровский. Творчество. 1918. № 7); «Огонь» (Н. Асеев. Красная новь. 1920. № 6) и др. Наиболее показательной представляется поэма «Герострат» А. Дорогойченко (Кузница. 1920. № 5–6. С. 25–45. Режим доступа: <http://ruthenia.ru/sovlit/j/2644/html>). Используются данные электронного ресурса «Советская литература: сборники 1920–1930-х годов». Режим доступа: <http://ruthenia.ru/sovlit/ciss1574.html>. Дата обращения 23.03.2009.

¹ См.: Большие пожары // Огонек. 2008. № 52.

² Андреев Л. Н. Савва // Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 2. С. 385. Далее ссылки даются на это издание с указанием тома и страниц.

переносном смысле пытался «очиститься огнем»: отжечь убившую сына руку. Но даже таким способом он не смог избавиться от чувства вины и отчаяния, которые всецело владеют им. Ничего нового не возникло в душе Ирода после попытки огненного «исцеления».

В некоторых жизнеописаниях святых есть ситуации обратные этой, а именно: искушаемый (чаще всего – женщиною) праведник обжигает пальцы огнем свечи, чтобы побороть соблазн. Этот мотив встречается в древнерусской литературе: в житии Аввакума, есть он в Прологе¹. Таким образом, в житийных ситуациях огонь должен помочь искушаемому бороться с соблазном, очищать от греха. В ситуации с персонажем Л. Андреева этого не происходит: Ирод своим рассказом словно указывает Савве на то, что огонь не лечит, а уничтожает физически. Ждать духовного преображения, разрушая, сжигая, присваивая себе роль судьи, роль Бога, не приходится. Но к словам юродивого все относятся с насмешкой.

Несмотря на примитивность логики Саввы Тропинина, она возобладает в послереволюционной действительности, свидетельством чему может служить и тот факт, что пьеса «Савва» шла в некоторых театрах России в первые послереволюционные годы в рамках антирелигиозной пропаганды. Хотя, например, А. Луначарский в статье «Наши задачи в области художественной жизни», пользуясь словами пьесы, осуждает позицию огульного разрушения прежних шедевров и попытки создания новой культуры на пустом месте: «Полагать, что пролетариат есть *голый человек на голой земле*, который отказывается от всей прошлой культуры, может только оголтелый анархист, принявший себя за коммуниста и марксиста»². Луначарский чувствует, что даже при очень большом желании вряд ли возможно полностью порвать с прежней культурой, полностью освободиться от веками выработывавшихся культурных образцов, но далеко не все разделяют его позицию. Заметим попутно, что пьеса самого Луначарского с характерным для эпохи названием «Поджигатели» ставилась в российских театрах в 1924–25 годах.

Разрушить весь старый мир, сжечь старые святыни, начать мировой пожар, – огненная образность актуализируется необычайно. Наиболее ярким примером может служить поэма «Герострат» (1920) А. Дорогойченко³. И если Л. Андреев, наблюдая за Саввой со стороны,

¹ См.: Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб, 2000. С. 251–252.

² Луначарский А. В. Наши задачи в области художественной жизни // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 245.

³ Связи поэмы А. Дорогойченко с «Саввой» Л. Андреева хотя и лежат на поверхности, требуют отдельного разговора.

представляет в его лице определенную идеологическую позицию, ставя и противопоставляя ей позиции других персонажей (Тюхи, Липы, Ирода), то в поэме А. Дорогойченко преобладает лозунговая интонация, прямолинейно прославляющая поджигателя, не побоявшегося «лечить мир огнем»:

Пылай, пылай, пылай –
Гробница!
Ты не раз еще будешь сниться
В чаду небывалого пожара.
Но кончены счеты со старым,
Подожжены корабли –
И повсюду, повсюду горят.
Гимн мой – безумный маньяк –
Восславь,
Кто первым поджег корабли –
На гибель
Всем, неумеющим плавать.
Слава, – кто к берегу Новой Земли
Вплывь.
Слава Октябрь, дерзновенная явь!

В поэме постоянно звучит призыв сжечь старый мир, именуемый «гробницей»: «Прошлое прячет ключи. / Дверь – на мускулы плеч! / Взвесить, горбом изучить / И – беспощадно жечь!»¹ Огню отведена все та же роль уничтожающей и карающей силы, орудия, – только уже в руках революционных масс. Здесь четко выражено представление возобладавшей идеологии построить новый мир на месте прежнего, сожженного дотла, и этот мир мыслится не только самым лучшим в истории, но и окончательным, неизменным.

Существовала и другая позиция. Новый мир на расчищенном огнем месте будет. Это закон истории – постоянная смена одних формаций другими. Происходящее в России – одно из звеньев в цепи непрерывных исторических процессов. Такова точка зрения М. Волошина, для которого революция – одна из возможностей преобразования, «переосуществления». В его произведениях о революционной России также доминируют мотивы огня. Он дал развернутый комментарий к своим стихам в статье «Россия распятая»: «Воистину вся Русь – это Неопалимая купина, горящая и несгорающая сквозь все века своей мученической

¹ *Дорогойченко А.* Герострат // Кузница. 1920, № 5-6. С. 25-45. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ruthenia.ru/sovlit/j/2644/html>.

истории («Китеж»)¹. Сборник стихотворений о войне и революции так и назван им «Неопалимая Купина», одноименное стихотворение замыкает собою цикл «Пути России», а заключительные строки почти дословно повторяют авторский прозаический комментарий:

Мы погибаем, не умирая,
Дух обнажая до дна.
Дивное диво – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина!²

В стихотворении «Китеж» Русь уподоблена костру:

Вся Русь – костер. Неугасимый пламень
из края в край, из века в век...

Здесь же задан риторический вопрос:

Не сами ль мы, подобно нашим предкам,
пустили пал? А ураган
раздул его, и тонут в дыме едком
леса и села огнищан.

По сути, «Китеж» – это краткий обзор тех важных событий русской истории, которые, по Волошину, неизбежно повторяют друг друга:

Они пройдут – расплавленные годы
народных бурь и мятежей:
вчерашний раб, усталый от свободы,
возропщет, требуя цепей.
Построит вновь казармы и остроги,
воздвигнет сломанный престол,
А сам уйдет молчать в свои берлоги,
работать на полях, как вол.
И, отрезвась от крови и угара,
цареву радуясь бичу,
от угольев погасшего пожара
затеplit ярую свечу.

¹ *Волошин М.* Россия Распятая // *Волошин М.* Стихотворения, статьи, воспоминания современников. М., 1991. С. 330.

² Там же. С. 130–132. Далее ссылки даются по этому изданию с указанием страниц.

По Волошину, история вновь совершает круг, развитие циклично и переживаемая революция – лишь его очередной виток:

Молитесь же, терпите же, примите ж,
на плечи крест, на выю трон.
На дне души гудит подводный Китеж –
наш неосуществимый сон!

В пролетарской литературе подразумевается, что старый мир заслуживает сожжения, потому что греховен, а новый мир, выстроенный на очищенном огне, будет лучшим и окончательным во всей человеческой истории. Волошина отличает убеждение, что чистка огнем происходит в России периодически, и новый грядущий мир еще не последнее слово, а лишь этап большого пути, полного исторических аналогий. Существенное отличие позиции Волошина также заключается в том, что создание нового мира, по мнению поэта, может вестись только путем пересоздания самой личности, изнутри, а не извне. Он исходит из убеждения, что путь России – путь страдания и мученичества: «Что мне до того, будет ли он вести через монархию, социалистический строй или через капитализм, – *всё это только различные виды пламени, проходя через которые перегорает и очищается человеческий дух*» (с. 330). Волошин на первое место ставит духовное совершенствование и очищение, смыкаясь здесь с предреволюционными представлениями поэтов-символистов. Это отличает его от пролетарских писателей, для которых вопросы духа несущественны.

А. Ремизов произошедшее с Россией воспринимает совершенно иначе. Для него революция – «погибель Русской Земли». «Огненная Россия» – так названа им книга, вышедшая в Ревеле в 1921 году, объединившая под одной обложкой четыре произведения, пронизанных огненной символикой. Два произведения особенно важны в его книге: «Плач о гибели русской земли» и «Огненная Россия», в которых сквозным становится именно мотив погорельщины¹. В «Плаче...», впервые опубликованном в 1917 году, происходящие события предстают как пожарище, структурирующими лейтмотивами, организующими лирический сюжет гибели России, являются мотивы поджога и сожжения. В начале произведения «запылала Русь»: «Ты горишь – запылала Русь – головни летят. А до века было так: было уверено – стоишь и стоять тебе, Русь

¹ Об источниках этого мотива у А. Ремизова см.: *Туниманов В. А. Достоевский в творческой жизни А. М. Ремизова (I. Достоевский и «Огненная Россия») // Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб, 2004. С. 104–122.*

широкая и раздольная, непоколебимою во всей нужде, во всех страстях»¹.

Потом, по мере оплакивания былого величия России, появляются мотив падения Руси и мотив поджигательства «человекоборцами безбожными, на земле мечтающими создать рай земной...»: «Русь моя, ты горишь! Русь моя, ты упала, не поднять тебя, не подымешься! Русь моя, русская земля, родина беззащитная, обезпощаженная кровью братских полей, подождена, горишь!»².

В финале и вовсе говорится о «месте горелом», о возможности выстроить новую Русь, поскольку старой больше нет. «Приходи и строй! Приходи, кому охота и делай дело свое, – воздвигай новую Россию на месте горелом. А про старое, про бывалое – забудь. Ты весь Китеж изводи сетями – пусто озеро, ничего не найти»³.

Здесь Ремизов отчасти «смыкается» с представителями новой пролетарской культуры: для них строительство новой России должно начаться с «расчистки» огнем места для строительства. Но если у пролетарских поэтов и писателей поджог всего старого мира приветствуется и даже воспринимается как подвиг, то для Ремизова – это несомненная трагедия. То, что было неистребимо «от века», теперь в прошлом, совершилась гибельная катастрофа. Можно продолжить этот важный для леоновской «Пирамиды» ряд «Погорельщиной» Н. Клюева.

Концентрация в русской литературе огненной образности в начале XX века беспрецедентна. Газета «Вольность» 10 (23) октября 1917 года публикует очерк «Горящая Россия» И. С. Соколова-Микитова, написанный им в результате работы с документальными материалами. И вновь те же образы: «Горит Россия! – вот смысл большинства писем, – горит Россия, голодная в своих бескрайних полях, темная. Обманутая, стосковавшаяся по миру, и не мир, – кровь, насилие, запродажность оплели ее красным “горит!”»⁴. Огненная стихия ассоциируется всеми с российской революционной действительностью. У каждого автора конкретная реализация имеет свою специфику, однако очевидно, что в литературе и публицистике первых двух десятилетий начала XX века создается свой «текст о революции», словно написанный различными модифика-

¹ Ремизов А. М. Слово о гибели Русской Земли // Ремизов А. М. Огненная Россия. Ревель, 1921. Факсимильное издание. С. 11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://imwerden.de/pdf/remizov_ognennaya_rossia_1921.pdf. Дата обращения 21.05.2009 г.

² Ремизов А. М. Слово о гибели Русской Земли С. 13.

³ Там же.

⁴ Соколов-Микитов И. С. Горящая Россия // Наш Современник. 1990. № 10. С. 186.

циями образов огня. Общим местом этого текста становится мотив огненного революционного очищения¹.

Именно этот текст переосмысляет в своем итоговом романе Леонов. Воспользовавшись образным языком революционной эпохи, он создает вторичную метафорическую систему авторской огненной символики. Каждый отдельный образ в ней полигенетичен и полисемантичен в силу обозначенной установки писателя: «изложить логику громоздкого явления на уровне того букваря, где век-другой спустя оно уложится в какой-нибудь десяток общедоступных строк»². Одной из таких «строк» становится уже названная выше цепочка, в которой буквально каждое слово «говорит от имени русской литературы»: «гроза – искра – костер / факел – пожарище – погорельщина».

Механизм выявления дополнительного смысла, образующего один из идеологических сюжетов «Пирамиды», надтекстовый «свехсюжет» о русской революции, работает подобно описанному З. Г. Минц приему «забытой цитаты» второго типа в поэтике постсимволистов³ и основывается на условной «анонимности» цитируемого знака. Общеизвестность кода «огонь-революция» в начале XX века позволяет Леонову не дифференцировать источники, а интегрировать их в свой «синтетический текст». Отдельные знаки из различных источников начала XX века, включаясь в текст «Пирамиды», переосмысляются и разворачиваются в завершенное смысловое единство.

Возможность огненного перерождения и очищения писателем отрицается. Пролетарский оптимизм строительства нового мира на расчищенном огнем месте, с его точки зрения, не оправдался. Позиция Леонова близка волошинской и ремизовской. Случившееся с Россией он оценивает как историческую катастрофу, поучительную для других. Мотив очищающего огня в «Пирамиде» кардинально переосмыслен с учетом как литературного, так и исторического опыта XX века. По Леонову, очищающего огня нет – есть огонь, «который жжется», огонь катастрофический, уничтожающий. Недаром мотив очищающего огня связан с целым комплексом эсхатологических представлений у разных народов. Желание очиститься огнем – желание самоубийственное. К самосожжению в «Пирамиде» всегда подстрекает дьявол (Шатаниц-

¹ Ср. например, название рассказа «Реки огненные» А. Веселого, «Пожары» М. Горького и др.

² Цит. по: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 172.

³ *Минц З. Г.* «Забытая цитата» в поэтике русского постсимволизма // *Минц З. Г.* Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 327–338.

кий). Как пожар-самосожжение-революция сжег Россию, уничтожив ее, так и весь мир может сам обречь себя на погибель, делая ставку на технический прогресс, выражающийся прежде всего в чрезмерных заботах о благах земных.

Революция, по мысли писателя, вопреки надеждам на преобразование жизни, стала для России гибелью, поучительной для других исторической катастрофой: «Нет, не животный страх перед пулей и петлей... даже не трагическое неведение о ночной изнанке революции заставляло лучшие умы России молча взирать на *пылающее отечество*, а подсознательно непонимание – *что должно бесповоротно сгореть в нашем костре либо выплавиться взамен. Ибо горячим в нем служила главная со времен Христа, от него же родившаяся идея, на протяжении веков впитавшая в себя всю скорбь, тоску, всю мечту народную о праведном царстве*¹. И финальные слова «Пирамиды» неслучайно возвращают к мотиву «погорельщины», заявленному в самом начале романа и ставшему в нем художественным воплощением многолетних размышлений писателя об исторической судьбе России. Он словно подводит итог той жажде «огненного очищения», которое отождествлялось во многих умах и в искусстве начала XX века с революцией. Много говорилось о предостерегающей, пророческой интонации писателя в «Пирамиде», о его «апокрифическом Апокалипсисе». Метафорически можно представить леоновские слова теми огненными знаками, которые он начертил на валтасаровом пиру гибнущей, по его мнению, цивилизации.

¹ *Леонов Л.* Из записной книжки. 1950–1960-е годы // Наше наследие. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5810.php>. Дата обращения 04.09.2008.

Заключение

Россия Леонова многолика. Россия старая, дореволюционная, и Россия новая, меняющаяся. Судьбы множества героев Леонова выстраиваются вокруг одного одновременно объединяющего и разъединяющего их момента – революции. Леонов осмысляет произошедший исторический сдвиг, а также анализирует обозначившиеся к концу XX века результаты. Его образ России учитывает и вбирает многое из того, что уже было в литературе и философской мысли. Более того, этот образ сознательно, согласно авторской установке, включает в себя ставшие знаковыми, а подчас и «клишированными» в русской культуре образы, символы, мотивы, узнаваемые образы, сложившиеся в «коллективном» сознании. Они не являются собственно мифологическими, однако они суть «мифы» нового времени, появившиеся в результате прочтения и толкования классических текстов. Таковы «засургученный ангел», «корень из минус единицы», мотивы строительства железной дороги, заболевания напрасной мечтой и другие. У Леонова подобные литературные «знаки» и повторяющиеся мотивы важны не просто как некая метка для распознавания знакомого читателю образа, но и как провокация, приглашение к размышлению. Вопрос о связях текстов произведений Л. М. Леонова с предшествующими литературными традициями тем более актуален, что установка на включенность в историко-культурный диалог, стремление «синтезировать» идейное и образное богатство, накопленное русской словесностью и человеческой культурой в целом, было зачастую сознательным, являлось неотъемлемым свойством авторского художественного метода, частью декларируемой Л. М. Леоновым эстетики.

Связь с Лесковым и Замятиным в текстах леоновских произведений может быть «обнажена» посредством цитирования или использования других видов интертекста, например, на уровне имен собственных (Грацианский, Евгения Ивановна и др.), также может быть опосредована общими источниками: так, мотивы поваленного дерева, крещения из святого источника, параллелизм «гроза – нравственный выбор», сюжет встречи ребенка с лешим / праведным отшельником, наблюдаемые в произведениях Лескова и Леонова, уходят корнями в фольклор и агиографию. Истоки многих важных для Леонова и Замятина образов и мотивов: Диктатора-Благодетеля, мотив биологической корректировки человека, интерпретация мотивов строительства Вавилонской башни, «корня из минус единицы» и др. – обнаруживаются в произведениях Ф. М. Достоевского.

Обращение к именам Лескова и Замятина, долгое время остававшимся «в тени» исследовательского внимания, показало «конституциональную» и «концептуальную» близость их художественных систем, общность эстетических поисков, связанных с интерпретацией современного посредством «вечных образов» культуры. Редко называемые самим Леоновым, имена Лескова и Замятина занимали в его творческом сознании важное место, оказывая воздействие на разных уровнях, конкретизируясь в целом ряде общих образов, мотивов, сюжетов, по-разному оформленной цитации.

Можно проследить, как одни и те же образы и мотивы являются ключевыми в системе одного произведения («Соборяне» Лескова) или в художественной системе в целом (у Леонова), составляя «костяк» авторского образного «алфавита» («словаря»). Это такие образы и мотивы, при помощи которых расставляются авторские акценты в сложной и многомерной смысловой ткани текста. Таковы образ животворного родника, святого источника и связанный с ним мотив крещения героя водою на духовный подвиг у Лескова в «Соборянах», а у Леонова в «Русском лесе». Гроза, совпадающая с ситуацией нравственного выбора героя в пользу Добра или Зла, присутствует в романе Лескова «Соборяне» и в «Воре» Леонова, одновременно – это сквозной мотив леоновского творчества со значением революционных потрясений. Мотив поваленного дерева в «Соборянах» – параллель судьбе героя, «поверженного», словно могучий дуб в грозу. У Леонова срубленное человеком дерево становится символом как судьбы героя («Бродяга», «Русский лес»), так и России, поверженной революцией («Русский лес»), предвосхищая образ «рухнувшей башни-России» в «Пирамиде». Мотив встречи с нечистой силой, лешим / колдуном, в лесу в контаминации с житийным сюжетом встречи с лесным отшельником-праведником присутствует и у Лескова, и у Леонова. У последнего этот мотив «обрастает» отдельными сюжетными аналогиями с лесковскими произведениями («Пугало», «Запечатленный ангел») и «прорастает» на страницах «Русского леса» в одном из ключевых эпизодов – встречи Вани Вихрова и старика Калины.

Сходство мотивов и образов в творчестве Леонова и Замятина, во-первых, связано с общей проблематикой, с критическим отношением обоих писателей к происходящим революционным преобразованиям. В мотивах строительства Вавилонской башни, неизбежной биологической корректировки человека, образе Благодетеля-Хозяина осмыслиется попытка воплощения в жизнь заведомо утопического социального проекта. Но не только этим обусловлено сходство. Схождения, главным образом, продиктованы тем, что эстетические искания Леонова и Замя-

тина шли параллельно: теория «синтетизма» в прозе Замятина созвучна «художественному логарифмированию» Леонова. Оба эти принципа подразумевают смешение реального и фантастического, множественность ассоциативного ряда, «аэропланые», философские обзоры, наличие «ключевых» или «интегральных» (по Замятину), «логарифмических» (по Леонову) образов, которым подчиняется вся логика повествования. Оба писателя при формулировании принципов нового искусства пользуются образами «корня из минус единицы» как символа всего иррационального, примерами из живописи Брейгеля и Босха, отстаивают необходимость отойти от принципа строгого копирования действительности. Они предлагают приёмы типизации, давно известные мировой и русской литературе, – символизация посредством параллелей с «вечными» образами и сюжетами, культурными и историческими реалиями. Эти художественные принципы шли вразрез со строгой заданностью соцреалистического искусства. Однако Леонову, несмотря на периодически поднимавшиеся «волны» критики, в целом удалось избежать участи опального Замятина, чем объясняется, на наш взгляд, инерционное восприятие леоновского творчества в массовом сознании как образцово соответствующего соцреалистическим законам.

Появлению «замятинского текста» в «Пирамиде» предшествовало обращение к теме эмиграции в повести «Evgenia Ivanovna». Имя главной героини повести, Евгения Ивановна, совпадает с именем-отчеством Евгения Ивановича Замятина не случайно. Имя Замятина могло бы служить символическим наименованием трагической судьбы русских, вынужденных после революции покинуть Родину. В произведениях, созданных после смерти Замятина, Леонов прибегает к имени эмигрировавшего писателя как знаку, а замятинские размышления и художественные находки в форме аллюзий, реминисценций, интертекстов использует в своих произведениях для создания особых обобщающих «логарифмических», полигенетических образов.

Тема революции, красной нитью проходящая через все творчество Леонова, реализуется в различных мотивах и образах. Фигура Горького становится прототипической для образа революционного мечтателя. Герои словно заболевают напрасной мечтой, желая воплотить в жизнь заведомо утопические проекты. Неким предупреждением писателя еще в 1930-е годы явились вплетенные в ткань произведений мотивы строительства железной дороги, катастрофы, бессмысленной гонки, переосмысленные позже в «Пирамиде». В последнем романе также собирается воедино мотивный комплекс огня, а сама революция и ее последствия представлены как гибельный пожар, погорельщина.

Есть нечто общее между столь несходными фигурами как Лесков, Замятин, Горький и Леонов. Их объединяет интерес к обыкновенному русскому человеку в его повседневной российской действительности, оказавшемуся перед лицом революционных перемен, а также размышления об истоках и конечных целях избранного исторического пути. Можно с полной уверенностью сказать, что тексты произведений и мотивы Лескова, Замятина и Горького присутствовали в творческом сознании Леонова. С именем каждого из названных писателей был связан свой, особый комплекс идей, мотивов и сюжетов. Обращение к сходному кругу фольклорных, житийных, литературных источников диктовалось общей логикой развития представлений Леонова о судьбе России, поисками в глубинах национальной культуры констант вечно-нравственного, стремлением создать положительные образы, обратившись к вечным идеалам. Образы, мотивы и сюжеты произведений Лескова, Замятина, Горького являлись для Леонова частью неиссякаемой сокровищницы русской культуры, чем и был обусловлен его интерес к данным авторам, тем более, что по многим позициям, как идейным, так и эстетическим, их взгляды пересекались.

Именной указатель

- Аввакум 34,163
Адриан Ондрусовский 74
Александр Свирский 62, 64
Александров В. 77
Александровский В. 161
Андреев Л. 151, 162, 163
Аннинский Л.А. 21, 34, 39
Антонович М. 79
Арсений Комельский 63
Асеев Н. 161
Астафьев В.П. 48
Ахматова А. 3, 80
Аутогава 106
Афанасьев А.Н. 29, 35
Аяховский А.Д. 17
Бабель И. 23
Бальмонт К.Д. 48-50
Бакунин 151, 159
Белый А. 87
Берберова Н. 105
Бердяев Н. А. 151, 159
Блок А.А. 3, 6, 82, 150, 161, 168
Бобышев Д. 80
Босх 90, 92
Бочаров С.Г. 35
Брейгель 4, 7, 90-92,
Бугров Н.А. 128
Булгаков М. А. 126
Бунин И.А. 9, 11, 37-38
Бурьшкин 98
Бухаркин П. Е. 122
Вахитова Т.М. 4, 19, 30, 36, 39, 99
Веселовский А.Н. 5
Веселый А. 167
Ветловская В.Е. 96
Винницкий И. 20
Владимиров 98
Волошин М. 3,164-166
Гайдар А. 45
Герасим Болдинский 63, 64
Гете 115
Глинка М. 139
Гоголь Н.В. 17, 23, 122
Гомер 102
Горбов Д. 10, 11, 13
Горелов А.А. 19, 20
Горький М. 3, 5, 6,10-11, 17, 23, 61,
101, 119-170, 170-173
Грибоедов 150
Грознова Н.А. 4, 7, 11, 12, 19, 88,
89, 168
Гюнтер Х. 94
Давыдова Т. Т. 71, 72
Данте 152
Делекторская И. 77
Десятников В. 89, 91
Дидро 82
Добролюбов Н. 79
Докучаев 146
Домбровский Ю. 106
Достоевский Ф.М. 3, 9, 10, 11, 21,
23, 24, 90, 96, 100, 102, 112, 115,
151, 166, 170
Дорогойченко А. 161, 163, 164
Дыханова Б.С. 33
Евдокимова О.В. 20, 22
Едошина И.А. 79
Есенин С.А. 3, 50, 108
Живов В. 103
Жолковский А.К. 20, 110
Жуковский В.А. 44
Заболоцкий Н. 44
Замятин Е.И. 5, 6, 23, 27, 53, 70-73,
77, 79, 82-118, 170-173
Зелинский К. 92
Зозуля Н.Ю. 86
Зощенко М. 23
Иванов В.В. 17, 23

Иванов-Разумник Р.В. 161
Исаев Г.Г. 86
Кайгородова В.Е. 9, 20
Кампанелла 100
Каргополов Н. А. 70
Карелин А. 100
Киприан Сторожевский 74
Кирилл Белозерский 63
Кириллова И. В. 73
Клюев Н. 167
Ковалев В.А. 3, 70
Ковалева Т. И. 93
Коган Л. 98
Кольцов М. 162
Кольцова Н. 3. 96, 97
Комиссаржевская В. 151
Корнилий Комельский 63
Корч Н. И. 91
Кошелева А. 77
Крейд В. 48
Кукольник Н. 139
Куприн А. И. 73
Курпякова Н. Р. 87
Кустодиев Б. 79
Левитов А. 79
Лейдерман Н.Л. 21, 30, 33, 36, 58, 59
Лейтес А. 90
Лесков Н.С. 5. 9, 16-75, 170-173
Ленин 45, 98, 115
Лермонтов 11, 44, 80
Леонова Н.Л. 4, 59, 70
Леонтьев К.Н. 143, 146-147
Листван. Ф. 3, 109, 110, 134, 141
Лихачев Д.С. 19, 20
Лосев А. Ф. 149
Лотман Ю.М. 29, 100, 103
Луначарский А. 163
Лысов А.Г. 9, 12, 13, 17, 20, 31. 32, 49, 50, 70-73, 78, 79, 108
Майорова О.Е. 20-21, 34, 57, 66, 70, 71
Макарий Колязинский 63, 68
Макарий Римлянин 62, 64, 68
Максимов П.Х. 17
Мамин-Сибиряк Д. 79
Мандельштам О.Э. 97, 99
Маяковский В. 72
Мей Л. 143
Мелетинский Е.М. 13, 62
Меднис Н.Е. 70
Мефодий Пешношский 63
Милашевский В.А. 105
Минц З.Г. 6, 151, 168
Михайлов О. 83, 157
Мологов 81
Мор 100
Набоков В. 86
Наполеон 152
Незнамов П. 102
Некрасов Н.А. 6, 44, 134, 135, 137-139
Никанор, епископ 144
Никитин Н. 23
Никитин И.С. 37
Никольский Д. 100
Нифонт Новгородский 74
Новгородцев П.И. 119
Ньютон 9
Овчаренко А.И. 4, 8, 9, 48, 53, 62, 80, 87-88, 156
Оклянский Ю.М. 4, 37, 106, 137
Окунев Я. 100
Оруэлл 106
Островский А.Н. 29
Островский Н. 122
Павел Комельский (Обнорский) 68
Панченко А. М. 20, 98, 99, 163
Пастернак Б.Л. 3, 36, 48-50, 59
Патапий, преп. 69
Песков В.М. 16
Петр Афонский 62, 64
Петрашевский 98
Пешков А.М. 133
Пикуль В. 61
Платонов А. 23, 45, 86, 90, 94, 99, 115
Платошкина Г. 37
Полонский Я.П. 139, 140
Помяловский Н. 79
Похлёбкин В. 160
Прилепин З. 124

Пришвин М.М. 3, 23
 Пушкин А.С. 3, 9, 115, 151
 Пятнов П.В. 70
 Распутины 61
 Раушенбах Б.В. 76, 77
 Ремизов А. 11, 23, 83, 166, 167
 Робеспьер 152
 Романовы 61
 Романова Е. 161
 Руди Т.Р. 63
 Рудин Н. 161
 Саватеев В. Я. 95
 Салтыков-Щедрин М.Е. 17, 117
 Свифт 106
 Северянин И.В. 37, 38
 Селезнев Ю. 24
 Семенова С. 21, 121
 Сен-Симон 99
 Серафим Саровский 61, 64, 68, 69
 Сергей Радонежский 63, 68, 69
 Сильвестр Обнорский 62, 64, 68
 Смирнов В. 161
 Соколов-Микитов И. С. 167
 Ставицкий К.О. 17
 Стайтс Р. 98, 101
 Сталин 103, 113, 124
 Старикова Е. 11, 13
 Старьгина Н.Н. 24-25
 Стефан Комельский 63
 Солженицын А.И. 45, 94, 95
 Сологуб Ф. 11, 82
 Солоухин В.А. 37, 38
 Спиваковский П. Е. 95
 Сурков Е. 50
 Таисия, монахиня 74
 Татлин В. 91
 Тверской 98
 Творогов О.В. 68
 Толстой Л.Н. 30, 45, 61, 151
 Толстой А. 100
 Топоров В.Н. 78
 Тренев Н.А. 17
 Третьяков С. 27
 Троцкий Л. Д. 128, 129, 133
 Туниманов В.А. 102, 106, 112, 166
 Тютчев Ф.И. 11, 44, 138, 139
 Тынянов Ю.Н. 17
 Уэллс 83
 Филиппов В.Г. 31
 Федин К.А. 10, 23
 Федосюк Ю.А. 18
 Ферапонт Белозерский 63
 Фет А.А. 37
 Флоренский П. 90
 Форш О.Д. 104, 105
 Франк И. 143
 Франс А. 106
 Хализев В. 71
 Харчевников А. В. 123
 Хлебников В. 89, 90
 Хрулев В.И. 4, 20, 37, 39, 43, 61, 80,
 110
 Циолковский 61
 Шайтанов И. 63
 Шатин Ю.В. 72
 Шекспир 102, 114, 116
 Шкловский В.Б. 10, 23
 Шолохов М. 3
 Штурман Д. 99
 Чаадаев 108
 Чередникова М. П. 70
 Чернышевский Н.Г. 16, 79
 Чехов А.П. 10, 48, 131
 Эйхенбаум Б.М. 22, 23
 Эпштейн М.Н. 29
 Эрн В.Ф. 125, 143
 Якимова Л.П. 12, 13, 19, 20, 22, 31,
 40, 60, 78, 82, 83, 86, 92, 105, 109,
 136, 145

Научное издание

Непомнящих Наталья Алексеевна

Мотивы русской литературы
в творчестве Л. М. Леонова

Оригинал-макет М.А. Бологова

Обложка Н.А. Непомнящих

В оформлении обложки использован рис. И.И. Шишкина «В лесу. Упавшее дерево».

Подписано к печати 15.04.2011 г.

Формат 60 x 84 / 16

Офсетная печать.

Усл.-печ. л. 10,5 . Уч.-изд. л.

Заказ №

Тираж 200 экз.

Редакционно-издательский центр НГУ
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2