

Семиотика интертекстуальной детали «все равно» в произведениях Л. Леонова: повесть «Провинциальная история» и роман «Пирамида»

Л.П. Якимова
НОВОСИБИРСК

Советский период русской литературы придал проблеме творческого поведения писателя особую остроту, по отношению же к Л. Леонову она вообще разворачивается в поразительно своей неповторимостью ракурсе. Читая сегодня пьесу «Метель» или осмысляя момент неучастия в книге, созданной в результате коллективной поездки группы литераторов на Беломорско-Балтийский канал, трудно скрыть удивление, как такой текст или такой поступок могли «сойти» писателю. И здесь прежде всего следует исходить из того, что вопрос о физическом и творческом долголетии писателя не сводится к профанному смыслу выживания в тоталитарном режиме, а соотносится с пониманием сакральной природы творчества, глубинной сути внутренних законов литературы и в этом плане своеобразия художественного мира самого Л. Леонова.

Что касается видимой стороны творческого поведения Л. Леонова, то ни одна из форм литературного и жизненного эскапизма его не прельстила: лицом к лицу с действительностью он оставался всю свою долгую жизнь, не уходя от глубины ее проблем, но и ни манифестируя своей позиции, не впадая в банальное диссидентство. Кто-то ведь должен был в литературе возложить на себе миссию добровольного, честного и терпеливого художественного исследования меняющихся, как в калейдоскопе, событий и идей, понять, например, «из каких именно качеств слагается содержание восторжествовавшей идеи гордого человека, уже на нашей памяти, – замечает писатель, – испытавшего столько девальваций», и вовсе не риторически звучит вопрос одного из главных героев «Пирамиды» – Вадима Лоскутова, полнясь какой-то тревожной автобиографической нотой, о том, что «кто-то должен уцелеть, запомнить, пройти насквозь – если не затем, чтобы продолжить нечто, прерванное посередине, то хотя бы поведать кому-то под гусли про случившееся позади... не так ли?»

(2,108)¹. Безусловно, так, но этот внешний фактор творческого поведения, свидетельствующий о глубоком понимании писателем возложенной на него ответственности («кто-то должен уцелеть... пройти насквозь...»), органически согласуется с характером его художественного мира. И это уже касается значимых сторон его эстетики, поэтики, стилистики, определяющих устойчивую структуру его произведений.

Разумеется, с течением лет арсенал художественных средств, способных приглушить цензурную бдительность, у Леонова возрос и усовершенствовался. Так, довольно рано выявилась склонность писателя к лигатурной лепке человеческих характеров. Отсюда появление в его произведениях героев, склонных «выламываться» из рамок социально-детерминированного поведения, противящихся однозначному их восприятию, характеризующихся внешней неопределимостью их жизненной позиции. Отсюда склонность к определенным типам повествования: от первого лица, в сказовой манере, в форме исповеди и т.д., когда на первый план нарратива выносятся, как в «Провинциальной истории», развернутый внутренний монолог или распространенная, как в «Записях Ковякина», на все произведение фигура остранения, ставя перед читателем рецептивную сверхзадачу – понять позицию автора при полном отсутствии прямых авторских высказываний.

Впрочем, повествовательный стиль Л. Леонова изначально не располагал к легкому чтению и был рассчитан на читателя, способного к восприятию смысловой полифонии его произведений, по выражению писателя, «второй композиции» и «подтекстов»: «М.б. я и труден, – размышляет он в письме Е.Д. Суркову, – но тогда я лучше подожду. Придет же время, когда надоест играть на одной струне, когда будут писать интегралами»². Известны неоднократные сетования писателя по поводу не адекватной его творчеству связи с читателем, непонимания его произведений профессиональной критикой: «Сочинитель я по разным причинам сложный и до сих пор я не читал ни одной статьи о себе (включая и ругательные, коих было много), где хоть сколь-нибудь автору удалось понять нечто, – пишет Леонов В.А.Ковалеву, обращая внимание своего главного «следователя» на то, что в его «книжках могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятой горизонтали, подтексты»³.

Здесь в аспекте исследования творческого поведения писателя следует обратить внимание на слова «сочинитель я по разным причинам сложный», скорее всего не исключаящие из числа причин, определяющих эту «сложность», и факторы внетворческого порядка, однако прежде всего следует иметь в виду то, что леоновские «подтексты» не были просто хитрой игрой с цензурой, проявлением способности умело балансировать между страхом быть репрессированным и стремлением остаться верным себе. И хотя мысль о необходимости соблюдать идеологическую бдительность вытекала из реальных обстоятельств литературной жизни, функция леоновских подтекстов менее всего сводилась к идейно-политической маскировке, к изобретению тонких художественных уловок, помогающих обойти цензурные заслоны. «Подтексты» – это не какая-то внешняя сторона его литературных усилий, а органичное начало его творческого континуума. Подтекст присущ его произведениям вследствие особой структуры его художественного мышления, он неизменно

возникает в результате выявления внутренних свойств его поэтической системы, предстает как выражение его писательской ментальности.

В разные периоды творчества подтекст рождался благодаря акцентуализации разных нарративных интенций – лигатурности художественного образа, выбора характерных способов повествования, ориентации на разные пласты смеховой культуры, в частности, глубоко скрытой иронии и т.д. Но главный ресурс возникновения подтекста создавала неизменная установка Леонова на архетип, миф, те вечные образы, которые «веками блуждают по миру» (1, 76) и каждый эпохе открываются новыми сторонами своего смыслового и поэтического потенциала, на что, впрочем, как на доминантную особенность своего творческого почерка обратил внимание исследователей и сам писатель: «Я всегда, – подчеркнул он в беседе с А. Лысовым, – искал отвечающие времени формулы мифа... Я называю Эсфирь, Авраам, Ной – и за этим стоят целые миры; ими можно думать о соответствующем в своем времени...»⁴.

При этом важно иметь в виду широту границ мифопоэтического пространства Л. Леонова. Как подтверждают и собственные высказывания, и художественная практика писателя, его персональная мифология в равной мере ориентирована и на мифологическую, и на литературную традиции; архетипизирующая логика уравнивала по духовно-эстетической и культурологической значимости библейские образы «Эсфири, Авраама, Ноя» и литературные имена Данте, Шекспира, Достоевского. Уже и ранние произведения Л. Леонова убеждают в его склонности к цитатно-центонному воспроизведению многих культурных и литературных явлений России, в частности, знаковых фигур Блока, Горького, Замятина, Ремизова, Розанова и др., позволяющих видеть мир в спектре многообразия взглядов на него и раздвигающих диапазон представлений о его неисчерпаемой сложности и противоречивости.

Молодой писатель сразу предстал перед читателем и критикой как художник, не нуждающийся в опыте ученичества, устанавливающий свои отношения с литературой не на началах эпигонства или заимствования, подражания или влияния, а диалога. Диалогичность отстоялась как одна из определяющих координат художественного мира Л. Леонова, меняясь лишь в ориентирах на конкретные литературные имена, факты, явления, мифы и архетипы, но оставаясь неизменной по сути, как внутренний закон творчества писателя, вошедший в органическое соответствие с новой рецептивной реальностью XX века, которую В.И. Тюпа определяет как «открытие ноосферы взаимодействующих сознаний»⁵.

В контексте творческого долголетия, кроме внимания к «отвечающим времени формулам мифа», выявился широчайший круг писателей – от древности до современности, – взаимодействие с художественным сознанием которых оставило свой след в произведениях Л. Леонова как свидетельство культурологического потенциала его собственного художественного сознания. И хотя сила диалогического притяжения к именам Шекспира, Аввакума, Пушкина, Достоевского, Чехова, Лескова, Замятина, Блока, Ремизова, Горького до чрезвычайности велика, она все-таки уступает глубине и постоянству диалога Л. Леонова с Достоевским. «Фактор Достоевского» входит в художественный мир Л. Леонова как постоянно действующий источник творческой энергии, как внутренний поэтический ресурс, как открыто декларируемый принцип

творческой жизни: «Там, где Толстой подробно рассказывает, Достоевский логарифмирует... Мне, – признается писатель, – это ближе»⁶. Помимо совпадения в художественных способах отражения мира и воссоздания человеческого характера, близость к Достоевскому проявляется и в частоте непосредственного, прямого использования его художественного слова, что вовсе не означает того, что каждый случай использования «чужого слова» писателем сопряжен именно с духовной и эстетической близостью его к источнику цитирования. Вживляя «чужое слово» в собственный художественный текст – в форме ли развернутых параллелей и сопоставлений, скрытого и прямого цитирования, аллюзий и реминисценций, посредством анаграммирования или путем непосредственных историко-литературных отсылок и использования известных поэтических формул – писатель преследует самые разные художественные цели, неизменным же остается стремление вывести повествование из замкнутой сферы фабульного действия, расширить возможности его полифонического звучания, придать ему дополнительную смысловую емкость, в конечном счете, способствовать его подтекстовой глубине и многозначности. Задавая повествованию мотивный характер, «чужое слово» весьма часто в произведениях Л. Леонова оказывается к тому же потенцировано внутритекстовым его повтором, что придает художественному тексту высокую степень семиотичности. И здесь особенно важно иметь в виду то, что такие, казалось бы, разные свойства его поэтики, как «подтексты», мифопоэтизм, внутритекстовая мотивность и интертекстуальность, диалогизм, семиотическая насыщенность, в действительности предстают как некое нерасторжимое единство, как стилевая доминанта творческого континуума писателя, когда каждая отдельная поэтико-стилевая особенность вытекает из другой и одна другую определяет.

И ранняя повесть Л. Леонова «Провинциальная история», и его «последняя книга» – роман «Пирамида» в равной степени предоставляют наглядную возможность показать, как определяя семиотическую насыщенность художественного текста, «чужое слово», интертекстуальная деталь превращается в продуктивное средство текстопорождения и одновременно в выразительный знак авторской герменевтики.

Из числа пяти повестей 20-х годов, составляющих своеобразный цикл («Петушинский пролом» (1923), «Конец мелкого человека» (1923), «Записки Ковякина» (1924), «Провинциальная история» (1928), «Белая ночь» (1928)), «Провинциальная история» обращена ко времени, когда уже начинает обозначаться историческая дистанция, отделяющая от непосредственных событий Революции и гражданской войны: старое уже порушено столь основательно, что становится возможным обсуждать планомерное строительство новой жизни, Бога уже отменили, однако новая идеология еще не успела обрести силу официальной религии. И еще не ушел в небытие тот подпольный человек, которого Достоевский относил к категории «настоящего человека русского большинства»⁷ и от лица которого ведется Л. Леоновым повествование о жизни «городишечки захудалого» – Воцанска.

Интертекстуальна по отношению к великому писателю не только общая эмоциональная тональность повествования Ахамазикова, восходящая к «Кроткой»: нельзя не обратить внимание на богатейшую аллюзивно-реминисцентную инкрустированность леоновского текста текстом Достоев-

ского – это и человек, как «только мышь в обширном подполье мира»⁸; и «все дозволено», если нет Бога; это и известные по его произведениям формулы человеческого отчаяния, когда «некуда идти» и «делается все равно». И если «текст в тексте образует сильную позицию целого текста»⁹, а при этом становится еще и объектом авторского повтора, то логично предположить, что такого рода повторы рассчитаны не на рядовое, а потенцированное внимание к ним и исполнены особой смысловой значимости.

И поскольку все эти стиливые формулы Достоевского призваны выразить глубину его представлений о сложности и противоречивости человеческой природы, широта которой не вписывается в искусственно ограниченные пределы социальных построений, то и импликация их в новых исторических условиях создает в повести Л. Леонова корректирующий советскую антропологию эффект, внося в рецепцию «голового», «гордого» и «простого» человека остро полемические акценты. Эмоционально-смыслового света «чужого слова» в данном случае оказывается достаточным для того, чтобы видеть, как антропологические критерии сближают Леонова с Достоевским: Леонов тоже имеет в виду «всего человека», во всем, данном ему от возникновения, объеме: он может низко пасть, но и взгляд ввысь ему доступен, и эта генетически обусловленная широта человеческой природы прежде всего порождали в душе того и другого писателя сомнение в действенной силе разного рода эгалитарных теорий.

Философская и духовная озабоченность дальними последствиями произошедших в стране перемен заставляет Л. Леонова расширять знаковые пределы «чужого текста». В условиях неустоявшейся социальной погоды с особой силой актуализировался вопрос о судьбах России в аспекте завтрашнего дня, логично обостряя внимание к писателям, у которых заглядывание в будущее приобрело значение мотивной доминанты. В этом смысле фигура Чехова была особенно значимой. Настойчива звучавшая в произведениях Чехова последних лет, особенно драматических, лирическая нота мечты о счастье, свободном труде, творческой жизни охотно включилась властью в идеологический ресурс наступившего времени, актуализировалась силою сценического воплощения человеческих образов. Что касается Л. Леонова, то несомненно сближающим писателей моментом была чеховская погруженность в провинциальную проблематику, выразительная проявленность констант провинциального текста и, может быть, прежде всего акцентированность мотива скуки: «Пришло время, – рассуждает в «Трех сестрах» Тузенбах, – надвигается на всех громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близко и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25-30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»¹⁰

Известно, что «25-30 лет» – это как раз то числовое обозначение времени, которое точно соотносилось со сроками победы советского строя и написания «Провинциальной истории», что не могло не наводить на разного рода сопоставления и параллели, сближения и отталкивания. Но это относится к сфере рецепции леоновского читателя, что же касается героев Чехова, то хронологические рамки осуществления мечты о прекрасном будущем определялись им весьма условно – в диапазоне от нескольких веков до «тысячи лет»: «Через

двести – триста лет, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь», – убеждает своих слушателей Вершинин¹¹.

Если сроки наступления «новой, счастливой жизни» «назначаются» произвольно («дело не в сроке!»)¹², то вполне возможным оказывается апеллировать даже и к жизни, которая наступит «через миллион лет», а в таких космических масштабах все происходящие на земле социальные перетряски – «проломы» – «перекувырки» – «перестройки» утрачивают текуще-злободневную остроту, и время предстает перед человеком в своей неизменно надличностной сути. «Не то что через двести или триста лет, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была, – уверен Тузенбах, – она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых нам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете...»¹³ В том же темпоральном аспекте особенно значимы высказывания Вершинина: «...Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было! А пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь также будут смотреть и со страхом, и с насмешкой... Мне ужасно хочется философствовать...»¹⁴

Вводя в пространство текущей жизни другое временное измерение в масштабах «тысячи» или даже «миллиона лет», Чехов приподнимает своих героев до мысли о необходимости осознать и обдумывать ход времени, тем самым приобщает их к философии жизни («хочется философствовать!»); смысл которой составляет признание неотступной власти эволюции на основе терпеливого труда и творчества. И проведя через многие испытания родственными и имущественными потерями, он не лишает сестер воли к жизни, когда осознание движущегося времени предстает не просто как важная сторона бытия, а как само бытие, пребывание в котором сопряжено с поисками смысла этого пребывания, где понимание полноты жизни включает и неизбежность страдания: «Будем жить! – звучит в самом финале, – кажется еще немного, и узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»¹⁵

По существу чеховские героини выходят из опыта своего провинциального существования духовно преображенными, приобщенными к охоте «философствовать», т. е. способными подняться над плоско-прямолинейным, профанно-сиюминутным восприятием действительности на высоту осмысливания ее бытийной сути.

Диалогичность художественного мышления Л. Леонова в отношении к творчеству Чехова в «Провинциальной истории» проявилась в бесспорной степени: «чеховское» улавливается и в смысловом содержании повести, и непосредственно в словесно-образном его выражении, представая в форме богатого интертекста. В этом случае особо следовало бы отметить интертекстуальную многослойность Леонова, возникающую благодаря тому, что и собственно чеховская склонность к «чужому слову» тоже включается в поэтический ресурс писателя, о чем еще предстоит сказать впереди¹⁶. Принципиально значимой для Леонова, близкой его собственному мировосприятию, явится чеховская концепция времени, убеждающая в необходимости видеть человека в масштабах большой длительности и судить его по вечным и неизменным законам души.

К любимой чеховской мере исторического опыта – «тысяче лет»¹⁷ прибегают и герои Леонова, и ту же меру как эталон человеческого времени предъявит герой Достоевского в повести «Сон смешного человека». В плане интертекстуального созвучия классическому слову показателен диалог, произошедший у Леонова между главными героями «Провинциальной истории» – Пустынновым и Ахамазиковым:

– Да, много есть рогатин на темного зверя, а первый зверь – душа... и никакие клетки не страшны ей. Построят машины, которыми станут доить мир, как корову... а душа останется та же, что и в начале дней. И все-таки горжусь Яшкой, Ахамазиков. Благославляю тебя, Яшка!.. и над сараем твоим пройдут люди, сильные, не подлые люди, не мы... пройдут и скажут: «Сыми шапку, здесь человек трудился!... Но Андрей – старший мой, а кто... кто скажет через тысячу лет: «Сыми шапку, здесь страдал человек!...А?... думаешь, не скажут?... Потомки, я презираю вас!...

– Спать хочется, – зевнул я ему в лицо. – А насчет того, что скажут *они* через тысячу лет, я вернее знаю: посмеются... (433)¹⁸

Трудно не заметить духовной переклички писателей, прямого пересечения-совпадения чеховского и леоновского текстов – мыслей о надличностной неизбежности «собственных законов» жизни по отношению к суетности ближайших целей и неотступной верности человеческой души «началу дней». Это же относится и к общей оглядке героев Чехова и Леонова на «них», «потомков», на тех, кому доведется жить через «тысячу лет» в надежде вызвать их благодарность или даже преклонение или, наоборот, в страхе столкнуться с их насмешкой. Что касается Леонова, то нельзя не отметить, что необходимо было проявить немалую творческую смелость, чтобы поставить вопрос о степени исторической жизнеспособности и продуктивности советского опыта социального строительства в условиях безоговорочного признания идеологии, воспринимаемой как «непогрешимая и всеобъемлющая лоция для любых времен, широт и океанов» (1, 478). Не случайно, что именно эта ответная фраза Ахамазикова о том, что «через тысячу лет... посмеются», вызвала самую резкую отповедь критиков в адрес «Провинциальной истории».

«В расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении»¹⁹ неопенима в произведениях Леонова роль той мотивной подсветки их художественного текста одновременно текстом Чехова и Достоевского, которая возникает благодаря акцентированности повтора идиоматического оборота «все равно». В повести «Провинциальная история», где воссоздано то советское безвременье, когда у Бога уже отнята презумпция непогрешимой истины, а новая вера еще не успела завладеть душой провинциала, ставшей прибежищем экзистенциальной тоски и заброшенности, Леонов дважды прибегает к использованию этой идиомы. И в том, и в другом случае она появляется там, где характеризуется поведение лиц, не вписавшихся в новую действительность, оказавшихся в ней лишними – на положении «стрекулистов»: «Им, как и мне, – говорит Андрей Пустыннов, – все равно теперь» (411). Другой раз эта формула жизни возникает уже в визуализированном посредством кавычек виде: «И только тут я понял, – отмечает Ахамазиков, – что означает, когда делается «все равно» (428).

Трудно сказать, что в данном случае обозначают кавычки: едва ли это лишь способ одного героя передать слова другого, реальнее предположить желание Леонова таким образом обозначить диалогические отношения с писателями, в творчестве которых выражение «все равно» предстает как важный стилиевой прием. Трудно сказать, кого в данном случае «цитирует», используя кавычки, Леонов: Чехова или Достоевского? Однако и независимо от того, какие диалогические отношения в контексте использования выражения «все равно» возникают между Чеховым и Достоевским, а следовательно, в какой мере безусловный факт акцентированного повтора известной идиомы большими писателями носит характер сознательной или независимой переклички, наличие общего литературного текста такого рода у целого ряда писателей способно обнаружить у каждого из них глубинные смысловые интенции, не видимые без учета значимости одновременно как внутритекстового, так и межтекстового мотива, даже в том случае, когда речь идет об отдельной мотивной лексеме.

Известно, какое пристальное внимание обратили чеховеды на ряд характерных для некоторых героев писателя речевых повторов, вроде «мужик и ахнуть не успел, как на него медведь напал» у Соленого или «та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я» у Чебутыкина, сколько усилий ушло на осмысление их семантико-поэтических функций в создании художественного образа, но в той же пьесе «Три сестры», кажется, полностью обойден вниманием значительный более частый повтор в речи ее героев фразеологизма «все равно». Частотность этого повтора столь велика и столь сильно акцентирована автором, что исключает даже мысль о возможности его случайного возникновения. Логично предположить его особую роль в связности драматургического текста, так сказать, высокую степень его когезивности: идиоматическая фраза «все равно» включена и в реплики, и в монологи большинства действующих лиц пьесы! Начало ее употребления положено Машей: «Все равно (В тексте пьесы «Три сестры» разрядка моя – Л. Я.), приду вечером» (124). Через некоторое время этот фразеологизм повторяется в ее речи дважды. Слушая признание Вершинина в любви, она, «закрывая лицо руками», твердит: «...мне все равно... Мне все равно (144). Мелькает оно и в высказываниях Вершинина, Ирины, Ольги, дважды «отметился» в этом словоупотреблении Соленый. Одни и те же слова произносит он и безнадежно признаваясь в любви Ирине: «Ну, да все равно» (154), и безразлично прощаясь с Наташей: «Мне все равно. Прощайте» (154). Весьма показателен контекст звучания идиомы в речи Кулыгина: «...стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня все равно. Я доволен» (174). Примечательно, что буквально испещрена фразеологизмом речь Чебутыкина, вскрывая его однозначную реакцию на самые сложные и ответственные повороты жизни: так, ему «в сущности... решительно все равно» жениться было или остаться в одиночестве. На тревожные вопросы, «что произошло» на бульваре между Соленым и Тузенбахом, отвечает: «...Ничего. Пустяки (Читает газету) Все равно» (174). На опасение Маши, что опытный бретер Соленый «может ранить барона или даже убить», следует циничный ответ: «...одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно? Пускай! Все равно!» (178).

Прикрываясь релятивистской софистикой, Чебутыкин возводит свой цинизм и нигилизм, непрофессионализм и равнодушие к людям в степень непрекаемой философии и на замечание Андрея Прозорова, что «участвовать на дуэли... в качестве врача просто безнравственно», парирует: «Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... и не все ли равно!» (178). Собираясь вслед за военными покинуть город, рассуждает: «Не знаю. Может, через год вернусь. Хотя черт его знает... все равно...» (177). «С досадой», как значится в ремарке, сообщает сестрам о гибели Тузенбаха, прибавив обычное «впрочем, все равно» (187). Не менее выразительно и дальнейшее поведение Чебутыкина, о чем сообщают пространственные ремарки: «Вынимает из кармана газету» и «тихо напевает»: «Тара-ра-бумбия... сижу на тумбе я... Не все ли равно!» (187). Если по мере приближения действия пьесы к концу фразеологизм «все равно» почти исчезает, то Чебутыкин ведет свою мотивную партию до самого финала, ему принадлежит предпоследняя из финальных фраз: «(тихо напевает) Тара...ра...бумбия...сижу на тумбе я...(Читает газету) Все равно!» (188) Последнюю фразу в пьесе произносит Ольга: «Если бы знать, если бы знать!» (188).

Именно благодаря столь интенсивной роли повтора «все равно» образ Чебутыкина вырастает до значения символа, и, можно сказать, благодаря этому образу отчетливо прорисовывается противостояние общих взглядов героев на жизнь. В последних двух фразах Чебутыкина и Ольги как бы сконцентрирована острота расхождения разных философий жизни. Заключительная реплика Ольги отрицает мертвенную инертность жизненных взглядов Чебутыкина, у которого к идиоме «все равно» пристроен длинный ряд синонимических значений: «чепуха все», «реникса», в том числе отражающих его агрессивное нелюбопытство к феномену жизни: «Не помню, не знаю...»

Следуя путем историко-литературной ретроспективы, важно обратить внимание на факт не менее интенсивной степени того же речевого повтора в повести Достоевского «Сон смешного человека», герой которой, своего рода вариант подпольного человека, склонен измерять градус «живой жизни» в нравственно-психологических категориях, когда уже «все равно» и когда «было еще в жизни не все равно»²⁰, при этом известная житейская формула наполняется глубоким философским содержанием и визуализирована в тексте не только многократным поворотам, но и посредством курсива. Опираясь диалектикой сложных смысловых переходов и пересечений, акцентов и нюансов, допускаемых идиомой, Достоевский представляет диапазон духовных исканий Смешного человека от мысли о том, «что на свете везде *все равно*» (658; в повести Достоевского «Сон смешного человека» курсив автора) до убеждения в абсолютной чуждости состояния «все равно» человеку как таковому. И до тех пор безмерная допустимость разрыва между «все равно» и «не все равно» будет терзать героя, пока перед тем, как осуществить решение о самоубийстве, не впадет он в нечаянный сон и не приснится ему Рай: «О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством... И, наконец, я увидел и узнал людей счастливой земли этой... как они были прекрасны!» (667).

Здесь полностью отсутствуют те пороки, страсти, противоречия, которыми обременена жизнь человека на земле, здесь достигнуты все цели и осуществлены все желания, царит гармония в отношениях и с природой, и друг с другом, нет чувств ревности и зависти: «они были резвы и веселы, как дети» (669), «не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся познать ее, потому что жизнь их была восполнена» (665). Однако попав в это царство блаженства и незнания страданий, Смешной человек без каких-либо преднамеренных усилий со своей стороны и противодействия со стороны райских жителей, скорее даже к их удовольствию, «...развратил их всех!» (671), т.е. вверг в грехопадение. И все повторилось по законам первого раза, по неизбывным правилам «дежавю»: во всей полноте наглядности, очевидности и неопровержимости предстал принцип «на свете везде *все равно*» (658). «Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое. Они стали говорить на разных языках. Они познали скорбь и полюбили скорбь, они жаждали мучения и говорили, что истина достигается лишь мучением» (672). В результате углубления противоречий снова возрождается мечта о справедливой и гармоничной жизни, о том, «чтоб соединиться в согласное и разумное общество» (673). Однако познавшие прелесть Райского обитания люди на вопрос, «хотят ли они возвратиться к нему?... наверное бы, отказались» (672), потому что не желают более руководствоваться готовой Истиной, а хотят отыскать ее сами, принять ее «уже сознательно», ибо убеждены, что «сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья» (675), даже если такое «сознание-знание» дается ценою скорби и мучению «хотя бы на тысячу лет» (675). «Вот с чем бороться надо!» – восклицает в финале повести Смешной человек, прельстившийся Райской истиной и уже неспособный понять позиции тех, кто подобно Достоевскому, убежден в неизбывной антиномичности человеческого бытия, обреченности человека навсегда оставаться самим собой и в праве его самостоятельно, исходя из своего богоподобия, делать выбор между Добром и Злом.

Не преследуя специальной цели сосредоточения на интерпретации повести Достоевского или пьес Чехова, важным представляется лишь намерение обозначить таким образом некоторые общие контуры того интертекстуального пространства, в котором оказывается «Провинциальная история», и при более или менее пристальном вчитывании в ее текст обнажить тот механизм межтекстовых связей, посредством которых осуществляется передача творческой энергии от одного писателя к другому, происходит визуализация преемственных отношений в литературе. И поскольку «всякий текст существует не иначе как в соответствующем ему интертекстуальном пространстве»²¹, формула «все равно», леймотивно и даже путем графического ее выделения обозначившаяся в дискурсе Достоевского, прецедентным образом всплывает каждый раз там, где встают проблемы счастливого будущего человечества, идеального мироустройства, поиска и определения истины жизни, вслед за Достоевским, например, у Чехова. В следствие этого появление в произведении Леонова квазипрецедентного текста («через тысячу лет», «дозволено все», «некуда идти», «все равно»...) воспринимается как знак причастности писателя к идеологически и философски значимой проблематике творчества Достоевского и Чехова, как особый код, знание которого способствует возрастанию смыслового по-

тенциала его повести за счет художественной энергии, исходящей от известных читателю текстов. Выявленный таким образом подтекст позволяет воспринимать «Провинциальную историю» как произведение глубоко полемическое по отношению к подцензурному литературному потоку, ибо советская действительность 20-х годов предстает в ней уже не как момент, достойный исторической остановки, а всего лишь как звено бесконечной цепи мировых событий, как отдельный акт неостановимо длящейся комедии человеческих ошибок и заблуждений, надежд и разочарований, иллюзий и утопий.

Примечательно, что склонность к актуализации этой формулы в контексте сопутствующих ей других интертекстуальных примет и знаков («некуда идти», «через тысячу лет» и т. д.) сохранится у Леонова до конца творческого пути, в «последней книге» – «Пирамиде». В этом смысле особенно значимой представляется Глава XII, заключающая вторую часть романа – «Забавы» и развернутая в пространный диалог между Вадимом и Никанором о России в прошлом, настоящем и будущем, об исторической ее судьбе в земных масштабах, мировой миссии русского народа. Именно в этой главе романа происходит своего рода вспышка идейно-эстетического функционирования формулы «все равно», автоинтертекстуально – через текст Достоевского и Чехова – восходящей к «Провинциальной истории», и когда-то заложенные в ее содержание прогностические намеки, догадки и проговорки в «Пирамиде» обретают свое логическое завершение. Так загадочно-многозначительное «все равно» возникает в контексте одной из любимых, пусть и отданных Вадиму, леоновских мыслей об абсолютной значимости пребывания человека во Вселенной: «...но все равно голые, срамные порой в детской кровище по пояс, мы единственные пока, способные исчислить, вместить в себе, на ладони взвесить мирозданье» (2,107; в цитатах из «Пирамиды» разрядка принадлежит автору статьи, курсив – автору романа). В другой раз это «все равно» да еще и рядом с «некуда» всплывает как ощущение фатальной безысходности человека в обществе «понуительно-структурного единства» (2,137), узаконивающем непринадлежность личности самой себе: «...в такую погоду все равно деваться некуда» (2,119). О генетической родственности текстов повести и романа позволяет судить и общий для обоих произведений прием природного и социального параллелизма, в силу чего природная непогода органично воспринимается читателем как непогода социальная.

И буквально через страницу формула «все равно» обнаруживается уже в контексте размышлений об исторической даже не предназначенности, а скорее обреченности русского народа на вечную его готовность к исполнению «подвига рокового, единственно для которого и сберегали себя десять веков. Сознательно отстранялись от суеты да временности – житейских и государственных, все равно обреченных на гибель...» (2,121). Здесь очень важен этноисторический тезис о громадности и пространственности России, что, «по толкованию Вадима Лоскутова, стали причиной и правящего деспотизма, неизбежного будто бы во всякой России с ее чудовищной центробежной тягой при малейшей психосейсмической подвижке» (2,122) и что, похоже, не только по мнению Вадима, сказалось на национальной идее русских, готовых взять на себя «жертвенную ответственность за всех униженных и оскорбленных – последнее время даже в ущерб своей репутации, вплоть до го-

товности полностью раствориться в океане боли людской, что, видимо, и удаётся нам прежде всего» (2,123). И для исполнения этой миссии не нашлось у «штурмующего поколения» русских более беспроектного способа «поставить на кон свою историческую судьбу», чем «облечься – в железный мундирчик европейского социализма» (2,125), что в разгоне «целого тысячелетия» (2,127), ещё «с нележкой Петровой руки» (2,129) постоянно «сопрягалось с нещадной подгонкой общественной личности взвозному и в сущности отвлечённому эталону, да ещё с переломом всего русского обихода в перегонной под посев не проверенной на всхожесть новизны» (2,129).

В результате такого рода историко-философской логики, проявившейся в форме диалога между представителями «младого племени» России, реализуется и актуализируется одна из самых подпольно-потайных и сокровенных мыслей Леонова, постоянно входивших в подтекстовый потенциал его творчества: «Словом, может оказаться на поверку, что беспощадно-христианский подвиг России обязательно *должна* была совершить в предостережение потомкам от некоторых роковых увлечений» (2,131). Позднее, когда произойдет встреча Вадима с египтологом Филуметьевым, тот тоже не преминет отметить, что «однажды по совокупности последствий одержанной победы прозревший мир, если только не свинья, земно поклонится России за жертвенный подвиг ее поучительного эксперимента» (2,222). Но здесь особенно важна именно оговорка: «если не свинья»! Как показывает история XX века, земной мир без благодарности воспринял социальный эксперимент России, ещё «до опыта» ее предпочтя практическому строительству идеального здания социализма верность его высокой теории: «Пророк почти вселенского значения, – имея ввиду Достоевского, – скажет Филуметьев, – он на примере сверхчувствительной русской породы предупреждал мир о грозящей ему общественной структуре (и он внял, а мы не услышали!)» (2,226).

К знаковой силе формулы «все равно» Леонов прибегает и в случае, когда возникает прямая необходимость разъяснить суть той угрозы, которую таит в себе большевистский опыт строительства социализма, опирающийся на идею всеобщего и абсолютного равенства, а не на равенство людей перед Богом, и всецело полагающийся на возможность «насильственного счастья»: «И хотя, – продолжает излагать свое кредо Вадим, – государственным декретом совсем логично и легко поместить рядом в графах полезной значимости обслугу тела и духа, а шитье яловых сапог приравнять к литургическому мышлению Баха, то все равно даже при равной оплате слишком несходно будет трудовое удовлетворение обеих категорий, способное быстро откристаллизироваться в самое грозное из мыслимых доселе общественных противоречий» (2,104).

«Упоительный простор революции» весьма скоро обернулся разочарованием Вадима в генеральной идее, ложности избранного Россией пути, горьким осознанием того, что «обжитую хату сожгли ради недостроенной; от Христа и собственного имени отреклись во имя братства, столь сладостного уху и сердцу русских; на ветер эпохи вытряхнули сундуки дедовского добра...» (2,125). И хотя герой чувствует необратимость прошлого, «но все равно, – говорит он, – мне просто жаль мою *бывшую* Россию, от которой *многие* под воздействием все той же идеи отреклись давно...» (2,133).

Наконец, в использовании мотивного потенциала формулы-идиомы «все равно» наступил в художественном сознании Леонова момент, когда он сам счел необходимым обнаружить ее парадигмальный для своего творчества смысл, в финале романа «Пирамида», буквально на заключительных страницах, визуализировав ее посредством авторского подчеркивания и уже столь императивным способом акцентировав на ней внимание читателя. Именно в этой текстовой ситуации обратили на нее, наконец, внимание и исследователи творчества Леонова, однако не как на связанное звено общей цепи частотного повтора, а как на факт авторского курсива²². Пройдя длинный путь от начала диалога с Достоевским и Чеховым в «Провинциальной истории», актуализировавшись в многозначности философски-антропологических и социально-исторических смыслов в «Пирамиде», она в последний раз всплыла у Леонова на последних страницах этой его, по собственному выражению, «последней книги» в сцене проводов «домой» ангела Дымкова, когда, претерпев многие уготованные ей в новом мире испытания, Дуня Лоскутова произносит слова, противящиеся соблазну прямолинейно-поверхностного истолкования: «Смотрите, Дымок, прелесть какая! Это у нас *кошачьи лапки* называются... – на коленях говорила Дуня, кончиками пальцев оглаживая суховатые, бледно-розовые соцветия, и вдруг с нежной гордостью за все равно, *все равно* хороший мир спросила у стоявшего за спиной Дымкова, найдется ли у них там, в лучине несовершенство времен, хоть одна такая же и тоже без запаха, *милая малость*, чтобы захотелось вернуться сквозь сто тысяч лет пути ради единственного к ней прикосновения?» (2-676).

Этот сложно выстроенный текст, где прямая речь Дуни плавно перетекает в авторское повествование, а мироотношение героини и автора оказывается сплавленным нерасторжимо, естественным образом возвращает память читателя и тому месту монолога Вадима, когда он, несмотря ни на что, несмотря на все просчеты земного опыта человека, все равно утверждает абсолютную значимость его пребывания во Вселенной, настаивает на самоценности самого факта его бытия: «...для нас одних созданный мир вокруг со всеми его звездным инвентарем сразу по нашем исчезновении не то что погибнет с надлежащим фейерверком, а просто сгинет бесшумно, погаснет, пропадет... потому что незачем станет ему существовать, если никто уже не пробудит прозябающую в нем попусту красоту, не наделит священным смыслом каждую в нем былинку, благоговейно не призовет его раскрыться в наивысших таинствах, не повелит ему *быть!*» (2,107).

Именно о свойственной в мире только лишь человеку способности Дуни наделить «священным смыслом каждую в нем былинку» говорит ее благоговение перед такой «*милой малостью*» земной как неказисто-полусорная эта травка – «*кошачья лапка*», ее «нежная гордость за все равно, *все равно* хороший мир», если есть в нем такое самое родное растеньице на свете!

В.С. Федорову, может быть, впервые в леоноведении обратившему внимание на эмоционально-семантическую наполненность идиомы «все равно», благодаря, правда, не столько настойчивой повторяемости, сколько авторской подчеркнутости ее, именно освещенный этой формулой текст позволяет усилить выводы, важные для его интерпретации романа «Пирамида», ответив

предварительно на «один важный вопрос: описанные «кошачьи лапки» – это символ власти божественной или власти земной?»²³

Не вступая в диалог, а тем более полемику с теми исследователями «Пирамиды», которые сосредоточены не просто на осмыслении ее теологического концепта, но именно в нем и склонны видеть доминирующее начало произведения, следует тем не менее отметить, что такого рода дискурс в отношении к нему до сих пор не утратил своей остроты, о чем свидетельствует недавно вышедшая книга с весьма говорящим подзаголовком: «Роман «Пирамида» с разных точек зрения»²⁴. Более важным представляется отметить лишь то, что «последняя книга» Леонова не только не закрывает возможности прочитывать ее в контексте антропологической мысли писателя, как произведение о Жизни человека, когда именно Человек является центром мироздания и творцом мифа о Небе и Надмирном существе над нами, но скорее всего, исходя из незыблемой силы связности художественного текста, именно на такое прочтение прежде всего и рассчитана. Важно, что такое прочтение не есть умаление идеи Бога и значимости Веры, оно лишь исходит из сосредоточения мысли писателя на ответственности самого человека за судьбу Земли, дела земные.

Когда речь идет о такого рода «трудном писателе», как Л. Леонов, нельзя не согласиться, что полностью устранить многоверсионность и неопределенность интерпретации смысловой сферы произведения невозможно, можно стремиться лишь к «лучшей интерпретации», и ею будет та, которая в большей степени, чем другая, «основана на структуре текста», исходит из нее, как «грамматики текста»²⁵. И если признано, что «грамматику текста» у Леонова определяет мотивная структура²⁶ и неразрывно связанные с нею мифопоэтизм («Я всегда искал отвечающие времени формулы мифа!»), художественное логарифмирование и интегрирование, то даже и микроэлемент поэтической системы, вроде интертекстуальной детали – речевой формулы «все равно», предстанет как неотъемлемая частица единого целого, явится, может быть, недостающим звеном в общей цепи объяснений смысловой сферы как отдельного произведения, так и всего творчества писателя. И это именно тот случай, когда, как говорил М.М. Бахтин, «диалогический подход возможен... применительно даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса»²⁷.

Высокая степень укорененности речевой формулы «все равно» в произведениях Л. Леонова от повести «Провинциальная история» до романа «Пирамида», достигаемая прочностью сплава ее внутритекстового повтора с интертекстуальной глубиной в классической литературе, несомненно свидетельствует о ее сильной позиции в тексте, позволяет относить ее к ключевым знакам текста и повести, и романа. Важно отметить, что знаковая сила этой детали возрастает еще и в связи с тем, что у Леонова точно так же, как и у Достоевского, и у Чехова, ей неизменно сопутствует определенного рода темпоральная ситуация в масштабе большого времени, когда фигурируют хронологические модели и в сто, и в двести, и триста, и даже «через миллион лет», но, выражаясь словами Леонова, «сроком исторического уточнения» (2,126) выбрана вре-

менная мера «через тысячу лет», по-видимому, как вполне достаточный интервал для измерения надежности, устойчивости и жизнеспособности облюбованной «конструкции человеческого существования». Семантико-поэтическую осмысленность этого выбора в романе «Пирамида» Л. Леонов подчеркнет еще и обилием синонимических оборотов к «тысяче лет»: это и «десять веков», и «не раньше тысячелетия» и «округляя сроки целым тысячелетием...» Но в реальности и «ста годов» более чем достаточно оказалось, чтобы убедиться в исторической неоправданности напроломных путей к счастью и чтобы в неопосредованном виде ощутить реакцию потомков на опасные социальные эксперименты предков, а потому сбывшимся уже в наши дни пророчеством воспринимается представление героя о том, «как полвека спустя раздавленно сидящий на рунах своей мечты и только что от сна золотого пробудившийся народ станет возносить усопшему цезарю всяческую и по масштабам злодеяний почти безгневную хулу, не смея киркой коснуться его земной гробницы из страха пуще обозлить мертвеца» (2,98).

В заключение следует сказать, что с определением эмоционально-смысловой роли идиомы «все равно» в творчестве писателя как такового дело обстоит не столь просто, как может показаться после прочтения данной статьи. Примером может служить повесть А. Платонова «Котлован», отмеченная местами чрезвычайно обильным употреблением данного словосочетания. То, как часто оно мелькает, мерцает, сквозит или открыто эксплицируется в тексте повести и что за этим кроется, какие рецептивные стратегии при этом преследуются, требует внимательного рассмотрения²⁸. Едва ли высокую частотность идиомы «все равно» следует воспринимать как факт писательского небрежения стилистикой, как безлично-проходной, несемантизированный элемент языкового текста, хотя в отличие от Достоевского или Леонова знаки авторской визуализации у Платонова отсутствуют; но осознает ли этот многократный повтор как художественный прием сам автор или ощущение его как приема возникает стихийно, «само собой», является ли он знаком литературного диалога с теми писателями, у которых «все равно» предстает в значении важного смыслового мотива, несет ли какую-то интертекстуальную нагрузку, – трудно ответить на эти вопросы однозначно. Однако законы рецептивной эстетики позволяют на них и не отвечать или отвечать не на все из них, исследуя любое произведение как семантико-эстетическую данность, как текстовую реальность, способную выходить из-под воли автора в рамках его общей «грамматики текста». И это не будет означать пресловутой «смерти автора», а способствовать лишь расширению рецептивных возможностей текста данного писателя как такового. Исследование повести «Котлован» как текстовой реальности кроме всего прочего оправдано и самой историей ее бытования, вырвавшего произведение на многие годы из живого литературного контекста и вернувшего его уже в совершенно иную социально-историческую ситуацию, иную читательскую среду, глубоко отличную от той, которая соответствовала времени создания повести.

Независимо от каких-либо волевых установок возникающая по каким бы то ни было причинам частотность идиомы «все равно» в повести Платонова все равно не проходит бесследно, а подобно известному кадру в телевидении да еще в контексте других повторов типа «кругом скучно», «скучно жить» (121),

«стало скучно» (131) или «некуда было деваться» (100), «глядеть ему было некуда» (138), «даться никому некуда» (140) и т. д., последний из которых лишь варьирует формулу Достоевского «некуда идти», западает в сознание и тем более в подсознание читателя, усиливая впечатление скуки, тоски, отчаяния, неверия, безразличия к придуманной конструкции новой жизни, а равно и душевной скорби героев, вынуждаемых к подчинению готовой истине и жаждущих, выражаясь языком героя Достоевского, «принять ее сознательно».

И, наконец, еще одно попутное замечание, относящееся к функционированию выражения «все равно» в тексте русской литературы и отражению этого явления в современном литературоведении: оно уже дает примеры любопытных попыток такой формализации целостного мира писателя применительно, как говорит М.М. Бахтин, даже к отдельному слову посредством особо высокочастотной лексемы, например, «Петербургских повестей» Н. Гоголя посредством лексемы «все»²⁹.

Примечания

1. Леонов Леонид. Пирамида: роман-наваждение в трех частях. М., 1994. Т.2. С.108. Далее ссылки на роман приводятся по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.
2. Перхин В.В. Леонов в 1957 году (по страницам дневника Е.Д. Суркова) // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб, 2000. С. 137.
3. Письма Леонида Леонова В.А. Ковалеву // Из творческого наследия русских писателей XX века. СПб, 1995. С.426, 427.
4. Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...». Беседу вел А.Г. Лысов // Вопросы литературы. 1989. № 1. С.21.
5. Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С.10.
6. Беседа с Леонидом Леоновым // Лит. газ. 1930. № 43. 24 сент. Цит. по: Ковалев В.А. Романы Леонида Леонова. М., Л., 1954.
7. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в 30 тт. Т.5. Л.: Наука, 1973. С.381.
8. Леонов Леонид. Провинциальная история. Собр. соч. в 10 тт. Т.1 С. 411.
9. Лукин В.А. Художественный текст. М., 2005. С.213.
10. Чехов А.П. Три сестры. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Т. 12. М., 1978. С.123.
11. Там же. С.146.
12. В пьесе «Дядя Ваня» доктор Астров оперирует временем «через сто-двести лет»: «... те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?» Чехов А.П. Собр. соч. и писем в 30 тт. Т.13. М., 1978. С.64.
13. Там же. С.147.
14. Там же. С.163.
15. Там же. С.187.

16. Так, вступая в общий разговор о будущем, о счастье, о смысле жизни, Маша заключает: «... У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа» (147), что через глубину общего внимания к мотиву скуки обнаруживает общность писателей к провинциальному тексту русской литературы.

17. См. рассказ Чехова «Студент», герой которого Иван Великопольский с «тысячью лет» связывает мысль о вечности правды и красоты на земле: «... пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше... но правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» Чехов А.П. Студент. Т.7. С.304, 309.

18. Леонов Леонид Провинциальная история. С.433.

19. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. С.413.

20. Достоевский Ф.М. Повести и рассказы. В двух томах. Т.2. М., 1958. С.661. Далее ссылки в тексте статьи.

21. Лукин В.А. Художественный текст. С.305.

22. Интересна в этом аспекте статья В.С. Федорова, логично включившего интерпретацию формулы «все равно» в общее обоснование своего взгляда на «Пирамиду». См. Федоров В.С. «Религиозно-философский аспект романа «Пирамида» в кн. «Роман Л. Леонова «Пирамида»: проблема мирооправдания». СПб, 2004. С.122-137.

23. Там же. С.126.

24. Духовное завещание Леонида Леонова. Роман «Пирамида с разных точек зрения. Ульяновск, 2005.

25. Лукин В.А. Художественный текст. С.242.

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

27. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

28. Платонов Андрей. Ювенильное море. Л.: Современник, 1988. Ссылки на повести – в тексте статьи. Постраничная картина повторов идиомы «все равно» в повести предстает в следующем виде:

Сафронов, – сказал Вошев, ослабев терпением, – лучше я буду думать без работы, **все равно** весь свет не разроете до дна (93).

А то что ж: ступай почерти, посчитай! – согласился Чиклин. – **Все равно** земля вскопана, кругом скучно – отделаемся, тогда назначим жизнь и отдохнем (94).

А счастье **все равно** далекое дело... (95)

«Ну что ж, – говорил он обычно во время трудности, – **все равно** счастье наступит исторически» (98).

Здесь Чиклин сразу начал думать, потому что его жизни *некуда было деваться* (100).

Прушевский согласился с тем, потому что он **все равно** умрет раньше, чем кончится здание (101).

– *Некуда жить*, вот и думаешь в голову (101).

– Ты что, Жачев? – тихо произнес Чиклин. – Кашу приехал есть? Пойдем, у нас она осталась... **все равно** мы ее вышвыриваем (106).

– Говорили, что все на свете знаете, – сказал Воцев, – а сами только землю роете и спите! Лучше я от вас уйду – буду ходить по колхозам побираться **все равно** мне без истины стыдно жить (108).

Прушевский сидел все в том же своем настроении... он уже жалел, что поступил несознательно, прибыв сюда: **все равно** ему уже не так долго оставалось терпеть до смерти и до ликвидации **всего** (110).

Дан неизвестный старичок:

– ...Да мне теперь почти что **все равно**: уж самую малость осталось дышать (118).

А вот «мать приоткрыла свои глаза, они были подозрительные, готовые ко всякой беде жизни, уже побелевшие от **равнодушия** (119).

– Ну так что ж, – сказал Чиклин. – Буржуйки все теперь умирают.

– Пускай умирают, – произнесла девочка. – Ведь **все равно** я ее помню и во сне буду видеть (122).

– ... а Мартиныч, как приходит, так и говорит маме: эй, Юлия, угроблю! А мама молчит и **все равно** с ним возится (123).

Прушевский встал и пошел, потому что ему было **все равно** – лежать или двигаться вперед (123).

...– сказал Жачев. – Вам ведь так и так **все равно** погибать – у вас же в сердце не лежит ничто, лучше любите что-нибудь маленькое живое и отравляйте себя трудом (127).

Нет, – произнес Чиклин. – Два гроба ты оставь нашему ребенку, они для вас **все равно** маломерные (129).

– Они **все равно** умерли, зачем им гробы! – негодовала Настя. – Мне **некуда** будет вещи складывать! (134).

– Что, Козлов, скучно тебе? (137).

... явился Елисей и тоже не потушил огня; ему было **все равно**, что свет, что тьма (137).

– Ты кончился, Сафронов! Ну и что же? **Все равно**, я ведь остался, буду теперь, как ты, стану умнее, начну выступать с точкой зрения (138).

Елисей надыхал на стекло туман и видел Чиклина слабо, но **все равно** смотрел, раз глядеть ему было **некуда** (138).

Чиклин на проводах убитых на коллективизации Сафронова и Козлова произносит надгробную речь-клятву:

– Пускай весь класс умрет – да я один за него останусь и сделаю всю его задачу на свете! **Все равно** жить для самого себя я не знаю как!.. (138)

Про «смертельного вредителя» Сафронова и Козлова активист говорит:

– **Все равно** бы я его обнаружил через полчаса, – сказал активист. – У нас стихии сейчас нет ни капли, **деться никому некуда** (140).

Старик с кафельного завода:

– Тебе же **все равно**, где жить, сказал Чиклин, – лишь бы не умереть (142).

Активист... стал посреди всех и произнес свое слово, указывающее пешеходам идти в среду окружающего беднячества... ибо **все равно** дальнейшее будет плохо (143).

Воцев: Смотри, Чиклин, как колхоз идет на свете – скучно и босой.

Умирающий от потери смысла жизни мужик после того «как лошадь взяли в организацию» мучится от невозможности разом остановить «внутреннее биение жизни»: «Ишь ты какая, чтущая меня сила, – между делом думал лежащий, – **все равно** я тебя затомлю, лучше сама кончись» (147).

Разговор в порушенном храме:

– От товарища активиста пришли? – спросил курящий.

– А тебе что?

– **Все равно** я по трубке вижу.

– А ты кто?

– Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и острижен под фокстрот. Ты погляди!.. Ничего ведь?.. Да **все равно** мне не верят, говорят, я тайно верю»... (149).

Активист... любил бедноту, которая, поев простого хлеба, желательно рвалась вперед в невидимое будущее, ибо **все равно** земля для них была пуста и тревожна... (151).

Колхозу же **некуда было уйти** (172).

29. Новое литературное обозрение. 2005. № 7. С.439.