

След В. Одоевского в произведениях Л. Леонова

Л.П. Якимова
НОВОСИБИРСК

«Последняя книга» Леонида Леонова по самой природе его творческого дарования и общей атмосфере художественного мира не могла быть иной кроме как философским романом, и как автор такового писатель даже из простого человеческого любопытства, по обыкновению свойственного творческим людям, не мог не обратиться к самым истокам этого жанра, что естественно предположить, имеет в виду его феноменальную эрудированность. По сложившемуся в литературоведении мнению, «первым в России философским романом» являются «Русские ночи» Владимира Одоевского. В послесловии к изданию его произведений в серии «Литературные памятники» он охарактеризован как «один из виднейших представителей философского романтизма в России», который «был автором не только первого русского философского романа, но и философских новелл»¹. Тут же приводится и мнение В.Г. Белинского о нем: «Таких писателей у нас немного. В самых парадоксах князя Одоевского больше ума и оригинальности, чем в истинах у многих наших критических акробатов»...Критик характеризует Одоевского как писателя, «которого вся жизнь принадлежит мысли»².

Хотя очень многое свидетельствует в пользу убеждения, что Леонов испытал на себе обаяние художественного мира Одоевского, воздействие его мировидения, яркая одаренность самого Леонова исключает необходимость оценивать их творческую связь в категориях влияния, заимствования, подражания, предполагая лишь единственную возможность в этом случае вида отношений – склонность писателя XX века к преемственному взгляду на традиции русской классики, к продолжению диалога на вечные для национальной литературы темы.

¹ Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Литературные памятники, Л. 1975. С. 248.

² Белинский В.Г. Сочинения князя В.Ф. Одоевского. Полн. собр. соч. Т. VIII. М., 1955. С. 322-323.

Общая сосредоточенность внимания на человеке как таковом, феномене его пребывания на земле, соотношении в нем рационально-разумных и интуитивно-подсознательных начал в плане двоимирного восприятия бытия, путях национального развития в контексте мировой истории – все это могло быть предметом обсуждения в рамках типологии литературного процесса и рассматриваться как результат полностью независимого от какого-либо контакта одного писателя с другим совпадения художественной мысли, как надличностный итог развития литературы по спирали. Разумеется, такого рода исследовательский путь не противопоказан филологической науке и способен открыть нечто интересное в аспекте изучения творчества и Одоевского, и Леонова, а равно и в общечеловеческом плане высветить определенные закономерности в путях преемственности развития литературы, способов образования традиции. Но результаты могут быть весомее, если представится возможность подкрепить типологический анализ обнаружением следов непосредственного контакта писателя со своим предшественником и объяснить исходные мотивы такого контактирования. В этом случае методология интертекстуальности, подвергающаяся иногда необоснованному обвинению в несостоятельности и в крайностях своего применения, может быть, и дающая повод для негативного отношения к ней¹, способна обнаружить свою эффективность.

Начать с того, что в самый пиковый момент своей творческой активности, когда один за другим выходили романы «Барсуки», «Соть», «Вор», «Скутаревский», «Дорога на Океан», писатель имел реальную возможность читать произведения В. Одоевского. Тогда увидели свет, могли выходить в круг общего чтения многие его произведения: фантастический роман «4 338 год» (М., 1926), «Романтические повести» (Л., 1929), «Текущая хроника и особые происшествия» в книге «Литературное наследство» (М., 1935, т. 23-24). Не лишним будет отметить, что в эти же годы выходили из печати, пополняя арсенал интеллектуального чтения, произведения представителей немецкого романтизма, как писателей, так и философов, бывших век тому назад предметом глубокого увлечения представителей русского романтизма, прежде всего членов «Общества любомудрия», где позиция князя В. Одоевского была одной из самых активных. В те же 20–30-е годы, но уже нового, XX столетия, читатель не лишен был возможности познакомиться с трудами Ф. Шеллинга, братьев А. и Ф. Шлегелей. В 1934 году в Ленинграде был издан сборник научных статей «Литературная теория немецкого романтизма», в 1935 году увидела свет «Немецкая романтическая повесть» в 2-х томах (М. – Л.).

Следует признать, что человеческой памяти свойственно стирать живые черты с лица любой эпохи, обесцвечивая, обобщая и однообразя их, что, собственно и произошло с восприятием 20–30-х годов XX столетия, когда с идеологической неотступностью складывался образ железного века, заодно вытесняя представление и о времени, еще сохранившем мечту о новом человеке, построении справедливого общества, торжестве человеческого разума над необузданной стихией природы. В контексте общего восприятия XX столетия, в

¹ Сарнов Б. «И статья достоянием доцента...» // Вопросы литературы. 2006. № 3. С.5-43.

мыслях о целом веке как-то забывается о том, что тенденция к консервации советско-большевистской идеологии преобладала ближе ко второй половине 30-х годов, в духовной же атмосфере 20-х и начале 30-х годов еще сохранялся отсвет Серебряного века с многоцветьем его эстетических исканий. В силу актуальности проблем создания нового человека еще не утратила своей привлекательности поэтика романтизма с господствующими в нем концептами мечты, двоемирия – в плане сближения материального с идеальным, космической целостности индивидуума. Во всяком случае, это был недолгий в истории духовной жизни России период, когда литературный романтизм – в том числе и в форме литературоведческого внимания к его традициям, например, на материале изучения творчества В. Одоевского – органично уживался с научно-техническими идеями русского космизма в лице таких его замечательных представителей, как Н.Н. Федоров, В.И. Вернадский, А.Л. Чижевский, Н.А. Умов, С.Н. Булгаков и др.

Реально предположить, что именно этим субстратом духовной атмосферы 20–30-х годов во многом питалась художественная мысль Леонова, стоявшего в стороне от ожесточенной борьбы литературных группировок и не растратившего своей творческой энергии на участие в партийно-идеологических конфликтах. В этом плане важно отметить, что сложившийся в его повестях и романах 20–30-х годов корпус художественных идей, своего рода смысло-эстетических концептов, сохранял свою векторную силу до конца творческого пути, изменяясь лишь в степени эмоционально-поэтической экспрессии и представляя мощным противовесом догматически-прямолинейной логике позитивистско-материалистической философии господствовавшего на многие десятилетия марксизма-ленинизма.

Обращаясь непосредственно к заявленной теме, прежде всего следует отметить такое множество точек соприкосновения и линий пересечения двух писателей, разделенных целым веком, такое многообразие форм диалогического контекста в произведениях Леонова, восходящих к тексту Одоевского, что труднее исключить возможность духовного и текстуального конфликта Леонова с литератором XIX века, нежели принять ее за литературоведческую аксиому. Слишком многое противится тому, чтобы видеть в этом наглядно проступающим факте писательской переклички простую случайность, нечаянное совпадение, низвести до уровня историко-литературного фокуса, прихотливой игры литературной истории.

Логично допустить, что сама философическая векторность художественного мира Одоевского могла стать неодолимым импульсом притяжения к нему такого писателя как Леонов, изначально тяготевшего к осмыслению мира в его первоисходно-парадигмальных началах, к поискам универсальной формулы бытия в русле общих, по выражению Одоевского, «задач человеческой жизни». Сквозная для всего творчества Одоевского мысль о важности сохранения личной целостности человека в опасно рационализирующемся мире, покушающемся на вековечную неразрывность связи религии, искусства, науки, была не просто близка Леонову, а лежала в самой основе его мировосприятия, его эстетики и поэтики. Писателя новой эпохи не могла не привлечь к себе та удивительная настойчивость, с которой Одоевский не просто выражал опасение, а по-настоящему бил тревогу относительно утраты человеческой гармо-

нии, отпадения души у человека, живущего в мире ложных ценностей, абсолютизирующих логику голого рассудка, материальной выгоды, пользы, потребления: «Одно материальное просвещение, образование одного рассудка, одного расчета, без всякого внимания к инстинктуальному, невольному побуждению сердца, словом, одна наука без чувства религиозной любви может достигнуть высшей ступени развития. Но, – предупреждает Одоевский, – развившись в одном эгоистическом направлении, беспрестанно удовлетворяя потребностям человека, предупреждая все его физические желания, она растлит его; плоть победит дух (сего-то и боится религия)»¹.

Писатель не только фиксирует ситуацию, когда возрастает опасность разрыва души и рассудка, материального и инстинктуального, но прослеживает и логику ее развития, приводящую в конечном счете к гибели цивилизаций, чью отличительную особенность составляло однобоко-одностороннее превышение мудрости над сердцем, ума над душой. «Мало-помалу, – размышляет он, – погружаясь в телесные наслаждения, человек забудет о том, что произвело их, пройдет напрасно время, в которое бы человек должен был двинуться далее; но в природе недаром летит это время; природа, покорная (без свободной воли) вышним судьбам, совершит путь свой и вдруг явится человеку с новыми, неожиданными им силами, пересилит его и погребет его под развалинами его старого обветшалого здания! Такова причина гибели стольких познаний, которыми древние превышали новейших. Так будет и с нами, если религиозное чувство бескорыстной любви не соединится с нашим просвещением»².

Веком позже Леонов как бы подхватывает эту логику суждений Одоевского о современном мире, усиливая и углубляя расставленные акценты в соответствии с духом «огнедышащей нови». Мысль об опасности увлечения потребительскими соблазнами и отречение от национальных святынь ощутимо заявлена уже в первой повести «Петушихинский пролом» (1922). Уже здесь с бестрепетной смелостью поставит писатель вопрос о моральной оправданности ожидаемых материальных благ, добытых ценою невероятных физических и душевных затрат, финалом которых стал «бескrestный погост» и утрата духовных ориентиров: «Будут дни, – прозорливо вглядывается автор в будущее страны, только что очнувшейся от революционного пролома, – взроет поля машинами, обрастут раны свежим мясом, а разутые ноги шевровыми штиблетами, – и будем вспоминать, как... опрокинулась на наши головы из синей выси лютая огненная бочка.

Пройдут неладные дни, наденем бархатные штаны, сядем за электрическими самоварами, – вспомянем, вспомянем, как плясали обезумевшие от безвожья ветры... как без гробов, без саванов шли безвинные наши Митьки, Никитки, Васятки тож на общественный, бескrestный погост. А погост – вся она, от края до края луговая земля»³.

¹ Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Русские ночи. Л. 1975. С. 206.

² Там же.

³ Леонов Леонид. Петушихинский пролом // Собр. соч. в 10 т. М. 1981. Т.1. С. 205-206.

Какой-то энигматической силой веет от такого рода реминисцентных пересечений с текстом Одоевского в последующих произведениях Леонова как «напрасное время», «пересиливающая» человека природа. Во вступительном фрагменте «Про неистового Калафата» романа «Барсуки» (1924) огромной эмоционально-смысловой энергии исполнен тот полилог, который происходит между ушедшими от немилостей советской власти мужиками в третью ночь их исхода в лес: «Поднялся разговор о буянстве города против разных величественных вещей, Бога в том числе. Склонились к тому, что попусту головой в стенку биться: только в смертный час узнаешь, есть ли какая вышняя погонялка всему или только так – тень человека.

– Закон природы! Его не переступишь, – сказал бородач из Отпетова.

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

– Природа науку одолит, – сказал Прохор Стафеев. – Вот и будет неученому горе, а ученому... два.

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

– Одолит! – выступил вперед Евграф Подпрятков.

– Сыну против матери не выстоять¹.

Одоевское «пересилит» синонимично леоновскому «одолит», что собственно и происходит сейчас, когда на забвение «вышних» сил и безудержное «буянство города» с его перманентно нарастающей угрозой техногенных катастроф природа все последовательнее отвечает собственным «буянством» – каскадом столь же перманентно следующих друг за другом землетрясений, наводнений, неумных пожаров.

В богатом контексте поэтико-стилистических и эмоционально-смысловых переключек творчества Леонова и Одоевского нельзя уже не обратить внимание на общий сюжетно-композиционный мотив – девяти ночей из романа Одоевского «Русские ночи», где группа философски настроенных друзей обсуждает «роковые вопросы о значении жизни»², подкрепляя их соответствующими рассказами, и трех ночей из романа Леонова «Барсуки», также включающих обязательный рассказ одного из героев, в разной степени соотносимый с содержанием ведущихся у костра бесед и восходящий к общему смыслу произведения. Ответить на вопрос о природе этого совпадения, т.е. сказать, носит ли оно объективно типологический характер или продиктовано визуальным контактом одного писателя с другим, представляется возможным, исходя уже из общего числа оставленных примет такой связи, и в этом случае интертекстуальный облик трех ночей из романа «Барсуки» сомнения не оставит. Да и название одного из самых знаковых произведений Леонова «Русский лес» тоже не уводит от догадок об интертекстуальном характере его творческой связи с Одоевским.

Почему мысль о такой природе связи писателей разных эпох не могла возникнуть у леоноведов раньше, во многом объясняется характером господствовавших методологий исследования и прежде всего невостремленностью

¹ Леонов Леонид. Барсуки // Собр. соч. в 10 т. М., 1981.

² Одоевский В.Ф. Русские ночи. С.140.

мотивно-интертекстуального изучения художественных текстов и в целом исследовательских подходов, восходящих к герменевтике, рецептивной эстетике, семиотике. И что особенно важно, пути к использованию таких методик открывает сам Одоевский непосредственно в романе «Русские ночи». Задолго до появления самих терминов «метатекст», «архетип», «семиотика» по сути именно в этих понятийных категориях пытается он осмыслить общую логику развития мирового искусства, выявить его первородные начала, расшифровать его «иероглиф».

В «Ночи восьмой» появляется герой, страстно увлеченный идеей открытия «таинственного языка, доселе почти неизвестного, но общего всем художникам», будь то музыкант, художник, поэт. «Отрывки поэтических творений, отдельные музыкальные фразы, мазки живописца служат ему материалом, который он выстраивает «то по хронологическому, то по систематическому порядку, то по авторам... складывает отрывки вместе, замечает их отличительный характер, их сходство и различие»¹. В принципе оказывается, что герой «трудится над составлением словаря этих иероглифов», своего рода «пособием», при помощи которого можно понять любое произведение искусства; «эта работа очень многосложна и затруднительна: для совершенного познания внутреннего языка искусства необходимо изучить все без исключения произведения художников, а отнюдь не одних знаменитых, потому что, – прибавляет он, – поэзия всех веков и всех народов есть одно и тоже гармоническое произведение, всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово; часто мысль, начатая великим поэтом, договаривается самым посредственным; часто темную мысль, зародившуюся в простолюдине, гений выводит в свет не мерцающей; чаще поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу, как отголоски между утесами: развязка «Илиады» хранится в «Комедии» Данте; поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру; тайну Рафаэля ищите в Альберте Дюрере; страсбургская колокольня – пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена – второе колено симфоний Моцарта...»².

Можно понять желание цитировать этот текст и дальше, потому что все в нем значимо, буквально дышит жаром первооткрытия, исполнено новаторским восприятием общей логики истории искусства, проникновением в его «иероглиф». В этом смысле образ «человека лет пятидесяти, в черном фраке, сухощавого, грустного, но с огненной, подвижной физиономией» – образ автобиографический. Никто иной, как именно он, В. Одоевский, ведет подвижническую работу по переосмыслению сложившейся системы взглядов на развитие искусства и обречен на глухое непонимание современников. Время Одоевского пришло позднее.

Если вслушаться и всмотреться в глубину его суждений о «внутреннем языке искусств», то в приближении к терминологии современных филологических штудий возникает понимание, что он говорит о непреходящей значимости тех микроэлементарных частиц поэтического языка – в литературе, музыке, живописи, архитектуре, которые бесконечно повторяясь и варьируясь, со-

¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С.103.

² Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 103-104.

храняют постоянство и устойчивость на протяжении многих веков, придавая искусству облик целостности и вечности. Позднее, уже на исходе XIX века эти устойчивые элементы поэтической речи назовут мотивами, способными создавать сюжеты, возникнет стройная теория сравнительно-исторического литературоведения А.Н. Веселовского, сложится свое понятийное пространство, включившее «вечные образы», «кочующие сюжеты», метатекст, миф, архетип, литературную семиотику.

К сожалению, новаторские суждения Одоевского о внутренних законах развития искусства не обрели своего терминологического языка и преемственно отозвались в литературной критике писателя уже XX века. Поразительная сила культурологической отзывчивости Леонова, неоднократно отмеченная исследователями как парадигмальная черта его художественного мира, служила мощным противодействием спекулятивной узко социальной эстетике создателей нового искусства, устремляла к поискам его «внутреннего языка», его стержневых опор, и тем самым являлась достаточным основанием для вступления в согласный диалог с одним из самых креативных мыслителей XIX века. В этом контексте далеко не случайной выглядит частотность употребления словообразования «иероглиф», к расшифровке многозначных смыслов которого в применении не только к искусству, но и к бытию в целом изначально направлены были творческие усилия Леонова. И многого стоит его признание в неизменной преданности первоисходным началам творчества: «Я всегда (подчерк. мною – Л.Я.) искал отвечающие времени формулы мифа. В этот завещанный нам объемистый «сундук» влезает очень многое. Суть его «поместительности» в том, что он «мыслит» блоками. Я называю: Эсфирь, Авраам, Ной – и за этим стоят целые миры; ими можно думать о соответствующем в своем времени... они действительно прекрасны, емки и по-шекспировски энциклопедичны. Следуя по этим ступеням за автором, можно сделать пробег, что там у него есть еще, далее какие идеи выброшены с запасом вперед»¹.

Достоин удивления, как согласно «поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу», создавая впечатление единого и целого дискурсивного пространства, в чем легко убедиться, продолжая цитирование текста Одоевского: «Все художники трудятся над одним делом, все говорят одним языком: от того все невольно понимают друг друга; но простолудин должен учиться этому языку, в поте лица отыскивать его выражения, – утверждает автобиографический герой Одоевского... – Так делаю я, так и вам советую»².

Безусловно, в аспекте понимания природы человека более близких и четких ориентиров, чем Достоевский, у Леонова не было, но в общем контексте его культуроведческих пристрастий не учесть Одоевского было бы несправедливым тем более, что у самого Достоевского след Одоевского исследователи не отрицают³. Важно, что по мере творческого движения Леонова интенсив-

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

² Одоевский В. Русские ночи. С. 104.

³ Егоров Б.Ф. Российские утопии. Исторический путеводитель. СПб., 2007. С.268.

ность его диалога с Одоевским не спадает и его присутствие обретает все более заметную интертекстуальную зримость. Наглядные доказательства тому дает попытка взглянуть в роман «Дорога на Океан» (1935), где обнаруживаются многочисленные параллели с творчеством Одоевского, в частности «Ночью третьей» из «Русских ночей», в центре которой – обсуждение рукописи «Opere del Cavaliere Gianbattista Piranesi»¹

Известно, как глубоко художественный дар Леонова был ориентирован на связи с другими видами искусства, как глубоко проникали в его художественные и авторефлексивные тексты музыкальные и живописные образы, какая важная роль отведена переключке, например, с сюжетно-мотивным миром Питера Брейгеля Старшего². Среди любимых писателем представителей западноевропейской живописи называют Босха, Пиранези – именно интерес к Пиранези передал Леонов одному из героев «Дороги на Океан». Оказывается, в числе многочисленных объектов коллекционирования Ильи Протоклитова значится и гравюра, и в этом плане он «особую привязанность питал к романтическому Пиранези, который на бумаге воздвигал все то, что ему не удавалось строить в жизни. Илье Игнатьевичу нравилось пустынное одиночество этих руин, увитых плющом, нагроможденья каменных арок, башен и лестниц, архитектурные неистовства гениального неудачника»³.

В контексте статьи важно отметить, что леоновский текст в данном случае предстает как парафраз одоевского текста. Герой новеллы из «Ночи третьей» тоже не без душевного отзыва вглядывается в гравюры Пиранези, запечатлевшие «неистовые», «прекрасные и неисполнимые фантазии» художника: в эти «проекты колоссальных зданий, из которых для построения каждого надобно бы миллионы людей, миллионы червонцев и столетия – эти иссеченные скалы, взнесенные на вершины гор, эти реки, обращенные в фонтаны ... бесконечные своды, бездонные пещеры, замки, цепи, поросшие травой стены...»⁴. Романтическая интрига новеллы заключается в том, что за свои собственные творения эти фантастические проекты выдает старый, охваченный безумием архитектор, скитающийся по книжным развалам Неаполя и присваивающий себе имя знаменитого итальянского зодчего XVIII века Джамбаттисты Пиранези. Только если самозванный Пиранези буквально обуреваем страстью к воплощению своих буйных фантазий в формы самой жизни любой ценой, го-

¹ Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези (итал.).

² Платошкина Галина. Воспоминания о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999 С. 482-484; Кайгородова В.Е. «Лыжники» Федора Скутаревского (роман «Скутаревский») в контексте советской живописи 20-х – начала 30-х годов // Леонид Леонов. Творческая индивидуальность и литературный процесс. Л., 1987; Платошкина Г.И. «Мелодия судьбы» героя в романе «Скутаревский» // Там же; Корч Н. Леонид Леонов и Питер Брейгель Старший // Вестник МГУ. Филология. 1977. № 1; Якимова Л. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида», Новосибирск, 2003. С. 156 и др.

³ Одоевский В. Русские ночи. С. 30.

⁴ Леонов Леонид. Дорога на Океан. Собр. соч. в 10 т. Т. 6. М. 1983. С. 64.

тов даже «соединить сводом Этно с Везувием, для триумфальных ворот проектируемого замка», то относительно подлинного Пиранези известно, что он свои архитектурные видения реализовал лишь на бумаге, избегая «напрасных» затрат для их воплощения как в денежном, так и в людском выражении.

Надо ли говорить о том, как актуален был интертекстуальный ход Леонова в направлении созданного Одоевским образа Пиранези в атмосфере 20-30-х годов с ее ярко выраженным жизнестроительным «буянством» в отношении как социальной архитектуры, т.е. планов «построения нового общества», так и возведения реальных архитектурных объектов вроде капища Дворца Советов со стометровой статуей вождя по проекту Б. Иофана, в советской архитектуре оставившей память по себе созданием известного «дома на набережной». Если исторически существовавший Пиранези понимал несбыточность своих архитектурных видений, и его гравюры представляли как сублимация их неисполнимости, то неистовство большевистских планов обрушивалось на живую действительность; дистанция между нарисованной в воображении картиной и ее жизненным претворением снималась, примером чего мог служить «Сотьстрой» из романа «Соть» (1930), который тоже осуществлялся по «архитектурному проекту, нарисованному как бы с облаков...»¹. Так было с осуществлением архитектурных планов, но так же обстояли дела и с выполнением планов социального строительства, например, колхозов – по романтически-утопическому принципу «мы рождены, чтоб сказку сделать былью».

Аллюзивные следы архитектурных утопий Пиранези отчетливо просматриваются и в «последней книге» Леонова – «Пирамиде», писавшейся «в стол» и в силу этого отмеченной большей свободой авторского самовыражения, но сохранявшей свойственную художественному почерку писателя глубину погружения в подтекстовые горизонты повествования. Более того, символизирующая социальное строительство роль архитектурных образов по мере приближения к новому веку в «последней книге» возрастала, поэтому можно сказать, что нарисованная в «Пирамиде» картина грандиозной стройки мемориала «самому таинственному, как перст Божий, человеку эпохи»² явилась синтезирующей проекцией на известные и литературные мотивы, и социально-исторические реалии: «Взору предстало самое легендарное из людских творений, включая еще несозданные. Возможно на то и велся расчет зодчего, что при виде его благоговейная немота посвящения в таинство охватывала обыкновенное смертное существо».³

Как это всегда происходит в «Русских ночах» Одоевского в соответствии с алгоритмом их композиционной структуры, новелла о Пиранези тоже включена в контекст философских прений Фауста и его друзей – на сей раз о соотношении пользы и красоты, утилитаризма и эстетики – в общем контексте вечной проблемы сохранения гармонии человеческого бытия. Как всегда, Одоевский высекает истину из резкого столкновения противоположных позиций. По мнению его постоянных оппонентов, «египетские пирамиды, страбургская колокольня, кельнский собор, флорентийский крещатик» всегда от-

¹ Леонов Леонид. Соть. Собр. соч. в 10 т. Т.4. С. 103.

² Леонов Леонид. Пирамида. Собр. соч. в 10 т. Т. 2. С. 187.

³ Там же. С. 189.

ражают не более чем «одну причуду века», и человечество всегда более нуждалось в железных дорогах: «Признаюсь, – говорит Виктор, – если б страбургскую колокольню вытянуть еще подлиннее – в рельсы железной дороги, то она для меня была бы еще лучшим украшением жизни...»¹. Позднее с похожими высказываниями русский читатель столкнется в форме чеканно-афористических суждений типа «Рафаэль гроша медного не стоит» нигилиста Базарова. Логика суждений Фауста иная. На примере Пиранези, и подлинного, и его «двойника», он убеждает, что в лице их человеческое чувство плачет о том, «что оно потеряло, о том, что, может быть, составляет разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни – о бесполезном...»².

Никогда не склонявшийся в сторону голой пользы и как один из немногих в XX веке понимавший ценность «бесполезной» красоты в тайных проявлениях ее метафизического извода, «нерасторжимом сопряжении с путями живой жизни»³, в конкретной социально-исторической ситуации строительства «прекрасного будущего» по придуманному чертежу Леонов вынужденно переносит акцент на мысль об опасности увлечения «напрасной» мечтой, подмены реального хода жизни красивыми фантазиями, и не отринуть очарование романтических построений Пиранези писателю помогает то, что в реализации своих утопий итальянский зодчий трезво разграничивает пространство холста и реальной жизни, «чертежа» и действительности.

Не имеет принципиального значения, в типологическом или интертекстуальном аспекте вскрывается поэтико-смысловая связь Леонова с Одоевским, в любом случае поразителен факт их духовной близости, не стертой ходом времени, фактор интертекстуальности эту близость лишь дополнительно высвечивает, придавая ей характер визуальной зримости. При этом особую важность приобретает близость в нюансах общей мысли, ее неожиданных поворотах, интерес к антропологическим парадоксам, как, скажем, в случае размышлений о бесполезном, ценность, значимость, польза которого способна обнаружиться лишь в онтологической перспективе, оформлении бытийственного плана человеческой жизни. Избыток «бумаги, дегтя и сала», – убеждает Одоевский, – не компенсирует «бесполезных порывов души», не отвечает на роковой вопрос, отчего «полным следствием такой полезной, удобной и расчетливой жизни – есть тоска неодолимая, невыносимая!»⁴. Но той же художественно-смысловой логике подчинен и сквозной для романа Леонова «Пирамида» оксюморонный образ «насильственного счастья», предупреждающий об опасности редуцирования и даже аннигилирования человеческой личности, воспитывающейся на безоглядной вере в непротиворечивый прогресс.

¹ Одоевский В. Русские ночи. С. 35.

² Там же. С. 34.

³ Лысов Александр. О некоторых итогах и перспективах современного леоноведения. Леонов и Запад. К постановке вопроса // Литература XI-XXI вв. Национально-художественное мышление и картина мира. Ульяновск, 2007. С. 16 и далее.

⁴ Одоевский В. Русские ночи. С. 36.

Безусловную степень оправданности параллельный взгляд на творческие искания Одоевского и Леонова получает в силу общей для их художественного почерка философичности, придавшей их антропологической мысли характерный отпечаток неотступной устремленности к осмыслению человека как феномена в аспекте его природы, природы, естества – в глубокой перспективе бытийно-исторических связей и отношений, когда внимание к жизненной конкретике у Одоевского, как представителя романтизма, отступает перед интересом к стратегическим путям развития человеческой личности, а у Леонова, как реалиста в высшей степени, сливается воедино, синтезируясь в необычайно сложном, диалектически противоречимом образе «огнедышащей нови» 20–30-х годов.

О том, в каком, действительно, необычно сложном и однозначно неопределимом облике явился опыт социального развития тех лет и как глубоко сумел выразить эту сложность Леонов, все отчетливее представляется судить с течением времени – в свете сдвигов и перемен онтологического характера, когда размываются грани между «материализмом» и «идеализмом», миром реальным и виртуальным, т.е. утрачивает остроту «главный вопрос философии», когда все более ощутимой становится власть Текста над Бытием, и уже не столько Бытие определяет Сознание, сколько обнаруживается властная сила Сети, Паутины, Матрицы, и в этом контексте теряют смысл исполненные неискоренимого наукообразия суждения о социализме исключительно в негативном воплощении сталинской эпохи и о капитализме то как социальном жупеле, то как панацее от всех язв человеческого развития.

Явная несклонность к слепо доверчивому приятию официальных постулатов, преобладание исследовательской логики над утвердительной определили сквозную тональность произведений Леонова, неизменно отмеченных иронией над скородумными проявлениями человеческого опыта, проникнутых аурой иносказательности, некоей наставительности и нравоучительности. Как неизменно звучащая нота общей эмоционально-смысловой тональности воспринимается предостережение о дальних и близких последствиях легкомысленного и самонадеянного поведения землян, чему соответствует весь строй поэтической речи писателя, глубина ее внутренней связности – от названия произведений, имен героев, характера экспозиций и финалов и т.д., щедрая насыщенность мифопоэтической образностью, сигнализирующей об опасности забвения вечных законов бытия и неотменимых нравственных ценностях, неизмеримо увеличивающая логарифмирующую и интегрирующую силу художественного текста. Здесь и символический образ ребенка, безответственно, без гарантий на обещанное в будущем счастье, брошенный в мир рискованных экспериментов взрослых; и неизменно сопровождающий фантастическое громадьё планов запах серы, таящий угрозу несбыточности желаний, природно не соответствующих возможностям человека; и эмоционально-смысловая акцентированность семиотики башенно-пирамидного текста; и глубоко скрытая игра в числовую магию и т.д.¹ и многое другое.

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

Глубоко симптоматично, что предвидящий силе художественной мысли Леонова соответствовал и поистине прогностический смысл его писательской авторефлексии, в том числе убеждение в том, что в книгах его «могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятом горизонте, подтексты, и многие из них... будут толком поняты только когда-нибудь потом»¹.

Логично предположить, что именно в этом пункте стремление увидеть человеческую личность в долгосрочной перспективе идущего времени, прозреть глубину неожиданных трансформаций различных теорий, концептов и проектов, возникающих на пути человека к земному благоденствию, мог ощутить Леонов особенную притягательность художественной мысли Одоевского. В конечном счете, и тот, и другой заставили обратить на себя внимание ярко выраженной склонностью в футуристическому видению жизни и воплощению этого видения преимущественно в эсхатологической тональности.

В монографическом исследовании Б.Ф. Егорова «Русские утопии. Исторический путеводитель» князю В.Ф. Одоевскому уделено достойное место как «наиболее серьезному литературному утописту последекабристского времени»², главным утопическим трудом которого явился, правда незавершенный, роман «4338 год». Хотя, как справедливо отмечает исследователь, «главное внимание в романе Одоевский уделяет быту. Его интересует одежда, еда, виды отдыха и больше всего садовое хозяйство»³, засветился здесь и эсхатологический мотив. В человеческом сознании уже живет мысль о Конце как сознательном акте человеческой деятельности: гибель всего живого на Земле планируется и должна наступить вследствие изобретения, условно поименованного Машиной Конца Света.

К перечисленным Б.Ф. Егоровым вариантам, объясняющим выбор числового названия романа («Интересная проблема – почему Одоевский выбрал именно 4338 год?»⁴) можно было бы добавить еще и тот, который восходит к числовой магии, «секретному значению чисел», используемому в разных религиозных системах, в том числе и эзотерического характера, литературной игре числовыми кодами. Реальность предположения об интертекстуальной стратегии Леонова в отношении Одоевского возрастает в связи с совпадением принципов числового кодирования текста у обоих писателей. Сумма цифр числа 4338 дает 18 ($4+3+3+8=18$), сумма цифр числа 18 равна 9 ($1+8=9$), т.е. числу, которое в разных системах духовного знания изначально воспринимается как число Человека. Число это, как известно, восходит к мифу об Эдипе, разгадавшем загадку Сфинкса, к теории числа Пифагора, «Откровению» Иоанна Богослова. В соответствии с этой «математической системой, по которой, – читаем в известной Энциклопедии Мэнли П. Холла, – цифры складываются вместе, 666 становится $6+6+6$, или 18, и 18, в свою очередь становится $1+8$, или 9. Согласно Откровению, 144000 душ должны быть спасены. Это число

¹ Письма Леонида Леонова В.А.Ковалеву: Из творческого наследия русских писателей XX века. СПб., 1995. С. 426.

² Егоров Б.Ф. Российские утопии. Исторический путеводитель. СПб., 2007. С. 155.

³ Там же. С. 164.

⁴ Там же. С. 160.

становится $1+4+4+0+0+0$, что равно 9, и эта операция доказывает, что Зверь Вавилонский, и число спасенных указывают на самого человека, чей символ есть 9»¹.

В этом контексте уже не простой случайностью выглядит и выбор числа ночей – их девять, – определяющих архитектуру романа «Русские ночи» и акцентирующих антропоцентризм художественной мысли их автора. Но именно тот же числовой код проглядывает в подзаголовке романа Леонова «Пирамида», первые буквы составляющих лексем которого – «Забава», «Загадка», «Западня» – воспринимаются как цифра 3, в сумме давая ту же символическую, «указывающую на самого человека», девятку. «Человек» – так прочитывается второе название романа «Пирамида» в системе «пифагорийской математики», и это соответствует антропологической акцентированности художественного мира Леонова. Более того числовая игра заложена в нарративную структуру романа «Пирамида», во многом определяет логику его сюжетного развития². Роковая цифра 117 преследует членов семьи о. Лоскутова, проявляясь то в сумме непосильного налога за незаконную трудовую деятельность, то в стоимости той тайны, которую готова продать Дуня Лоскутова известному кинорежиссеру как сюжет для его киносценария. Последний раз она всплывает в обозначении той мелочи, «что-то около ста семнадцати рублей с копейками», которой Юлия Бамбалску расплачивается с Ангелом Димковым, уже утратившим свой дар чудотворения, когда становится ясно, что обозначенная сумма (117 – это $1+1+7=9$) предстает символическим обозначением копеечной цены человека как «рядовой личности» нового общества.

Мотив числовой магии, соотносимой с «символикой числа», в творчестве Леонова достоин специального внимания исследователей, здесь же представляется возможным коснуться его лишь в связи с распознаванием следов Одоевского, в частности, романа «4338 год». Во многом испытав обаяние творческого мира Достоевского («Достоевский мне ближе»), художественный текст которого временами бывает преисполнен силою числовой магии, прежде всего символизацией чисел 3 и 12³, Леонову в данном случае «ближе» оказался Одоевский с его приверженностью к поэтическому коду числа, которое «указывает на самого человека».

Не главный в романе «4338 год» эсхатологический мотив⁴ получил целенаправленное развитие в нескольких главах «Русских ночей» – это «насмешка мертвеца» (Ночь четвертая), «Последний самоубийца» (Ночь четвер-

¹ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: В 2-х т. Пер. В.В.Целищева. Новосибирск, 1992. Т. 1. С. 223.

² См. Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». С. 237-248.

³ См., напр., Ветловская В.Е. Символика чисел в «Братьях Карамазовых» // Достоевский. Материалы и исследования. 6. Л., 1985.

⁴ В Примечаниях к роману В.Одоевский уведомляет читателя: «По вычислениям некоторых астрономов, комета Вьелы должна в 4339 году, то есть 2500 лет после нас, встретиться с Землею. Действие романа... происходит за год до сей катастрофы» (В.Ф.Одоевский. Повести и рассказы. ГИХЛ. 1959).

тая), «Город без имени» (Ночь пятая). Как отметил Б.Ф. Егоров, «Одоевский впервые в русской литературе дал такой интенсивный ряд антиутопий»¹ и скорее всего, по мнению исследователя, Достоевский в апокалиптических картинах «Преступления и наказания» идет именно за «катастрофическими главами цикла князя В.Ф.Одоевского»². По существу, Одоевский первым обратился к различению многообразия видов Апокалипсиса, классифицировал их, шагнув от мыслей о библейском характере его как наказания за грехи Божии до образа рукотворного Конца земного. В его произведениях Конец земной жизни предстает и как результат природно-космической катастрофы – столкновения с кометой, падения звезд, потопа, как в «Насмешке мертвеца», – и как следствие ложного исповедания – следования ошибочным и опасным идеям, например, теории пользы Бентама в «Городе без имени» или теории перенаселения Мальтусу, как в «Последнем самоубийстве», где в роли самоубийцы выступает само человечество. В ужасе от фантомов человекоубийственной теории под руководством очередного лжепророка – на сей раз Мессии отчаяния – люди заложили по экватору громадные запасы пороха и, взорвав его, раскололи земной шар: «... в одно мгновение блеснул огонь; треск распавшегося шара потряс солнечную систему; разорванные громады Альпов и Шимборазо взлетели на воздух, раздалось несколько стонов... еще... пепел возвратился на землю... и все утихло...»³ До такой антиутопии, – заключает Б.Ф.Егоров, – не доходили и видные авторы XX века...»⁴

Но в эсхатологическом дискурсе Одоевского оказался предусмотренным и еще один вариант Апокалипсиса, наступающего в результате непредвиденных, непредусмотренных последствий избыточной веры человека в свое всемогущество, когда его «умственное развитие» опережает инстинктуальные начала, и «этою несоразмерностью человеческих средств с целию, – уверен писатель, – наводит на все человечество безнадежное уныние – человечество в своем общем составе занемогает предсмертною болезнью»⁵. По сути дела, Одоевский вывел формулу Апокалипсиса, неизменно нависающего над Землей из-за несовершенства средств и целей, природой ограниченных возможностей человека и беспредельностью его желаний.

И если, явившись творцом «прецедентного текста» мощнейшей духовной энергетики, Одоевский стоял у истоков многих литературных явлений в аспекте порождения как новых мотивов, сюжетов, образов, тем русской словесности, так и образования в ней новых жанровых форм, то Леонов, которого называют последним классиком русской литературы, обозначил уже итоговый исход многих вековых ее художественных исканий, самым наглядным и неопровержимым доказательством чему стала его «последняя книга» – роман-наваждение в трех частях «Пирамида». Здесь важным представляется обратить внимание на то, что называя «Пирамиду» «последней книгой», писатель имел

¹ Егоров Б.Ф. Российские утопии ... С. 267.

² Там же. С. 268.

³ Одоевский В.Ф. Русские ночи ... С. 58

⁴ Егоров Б.Ф. Российские утопии ... С.168.

⁵ Одоевский В.Ф. 4338 год // Повести и рассказы. ГИХЛ, 1959. С.111.

ввиду не только и не столько хронологический момент – книга вышла в свет незадолго до его кончины – сколько ее жанровый статус, когда в понятие «последняя» вложено не только конкретно-предметное значение, сколько имеется ввиду ее подтекстовое содержание, ее метафизический и онтологический смысл, взгляд на конечные судьбы человечества, что прямо соотносится с пониманием жанровой сути произведения как последнего философского романа русской литературы XX века.

Ни в коем случае не сбрасывается со счета детерминирующей логики социальных обстоятельств XX века, оказавшихся для Планеты необратимосудьбоносными, прежде всего, следует иметь ввиду неотвратимость действия внутренних законов литературного развития – художественного новаторства литературных талантов и гениев, преемственности, складывания традиции взаимодействия с безбрежным пространством мифов и архетипов, что определяет сферу жизни внутреннего языка литературы, ее имманентности и суверенности. И если в философских размышлениях о судьбах человечества Достоевский «идет за Одоевским», то Леонов в этом духовном контексте не мог не учитывать уже всего «прецедентного текста» русской литературы и не только эстетически чрезвычайно «близкого» ему Достоевского, но и Одоевского, след которого, как это становится все более очевидным сейчас, в его творчестве тоже очень глубок и выразителен, что оказывается до чрезвычайности важным для понимания общих аспектов жанрообразования, в частности, определения тех путей, которыми шло формирование русского философского романа.

В контексте данной статьи особый интерес представляют те выводы, к которым приводит А.С. Янушкевич, обратившийся к исследованию «Пестрых сказок» Одоевского как исходного момента в развитии философского нарратива в русской литературе: «Поиски В.Ф. Одоевского интересны прежде всего как этап в развитии русского прозаического цикла и выработки его философского нарратива. В структуре «Пестрых сказок», – отмечает исследователь, – эти тенденции выразились, может быть, очевиднее и нагляднее, чем в поисках великих современников Одоевского – Пушкина и Гоголя»³⁴. Последнее суждение может служить дополнительным аргументом в объяснении особой приверженности Леонова к произведениям Одоевского тем более, что «эти тенденции» в романе «4338 год» и «Русские ночи» выразились даже еще в большей степени, чем в «Пестрых сказках».

Однако, вернемся к важным, особенно в контексте данной статьи, размышлениям А.С. Янушкевича: «Своеобразная литературная и эстетическая «приватизация» философских идей и развитие философской рефлексии в изящной словесности повлекли за собой существенные сдвиги в повествовательной системе... На смену рациональным структурам просветительского романа приходят скачки воображения, капризы фантазии, отступление от сюжета в форме авторской рефлексии, композиционные сбои, незавершенность фабулы...»¹. Надо ли говорить, сколь многотруден и противоречив, временами извилист и тупиков оказался дальнейший путь русской литературы к усвое-

¹ Янушкевич А.С. «Пестрые сказки» В.Ф.Одоевского: становление философского нарратива в русской прозе // Поэтика русской литературы в историко-литературном контексте. Новосибирск, 2008. С. 552.

нию, как весьма удачно выразился А.С. Янушкевич, к «приватизации» философских исканий от середины XIX до конца XX века, но примечательно, что на рубеже XX и XXI столетий с проблемой права художественной литературы на приватизацию философских идей российское литературоведение столкнулось снова. Поводом для обострения и литературно-критической борьбы, и научно-теоретической полемики послужил роман Леонова «Пирамида».

Изданием этого произведения, писавшегося на протяжении пятидесяти лет в экстремальных условиях рискованного социального эксперимента – строительства социализма в одной, отдельно взятой отсталой стране, что в действительности оборачивалось попыткой реализовать социальную утопию, Леонов задал читателю герменевтическую задачу небывалой сложности, породившую целую отрасль литературоведческой науки, основанием которой послужила многолетняя работа научно-теоретического семинара в Институте русской литературы РАН (Пушкинский дом), посвященного всестороннему осмыслению «последней книги» писателя. Ее сюжетно-композиционное своеобразие и семантико-поэтическая емкость предстали в такой непривычной мере масштабности, что это не могло не послужить препятствием к одномоментным и скородумным выводам относительно как художественного метода и жанровой сути, так и характера авторской позиции и персонажного ряда.

Оказалось, что «Пирамида» менее, чем какое-либо другое произведение литературы XX века, поддается расчленению на рационально строгие литературоведческие дефиниции метода, жанра, стиля, что соответствует семантико-эстетический универсальности художественного мира писателя, интегрально-логарифмическому характеру его эстетики, и вынуждает исследователей осмысливать эти категории в неразрывном единстве, откликаясь на глубинные вызовы романа непривычными определениями: «Пирамида» – это не только «роман-наваждение» в трех частях», как определяет «последнюю книгу» сам автор, но, по мысли исследователей, и роман-откровение, роман-апокриф, роман-гнозис, фантастический роман, роман-антиутопия, роман-ансамбль, вообще, по определению А.Г. Лысова, «своеобразный жанр жанров», «роман-наследие», «роман-культура»¹ и, может быть, даже «роман-ноосфера»².

Из этого потока определений, каждому из которых нельзя отказать в своей мере правоты и точности, видно, что философская интенциональность романа сомнению не подвергалась ни в малой степени, сомнения возникали тогда, когда вставал вопрос о природе философского дискурса Леонова, о том, насколько органичен он жанровой сути романа как такового, т.е., оперируя удачной метафорой А.С. Янушкевича, в какой мере удалась автору художественная приватизация его философии жизни, предстала ли она неотъемлемым началом романного нарратива. Признание непривычной для современной романистики глубины духовного содержания «Пирамиды», насыщенности ее философической мыслью о мире и человеке в нем не исключало суждений о

¹ Янушкевич А.С. «Пестрые сказки» В.Ф.Одоевского // Там же.

² Лысов А. Три пути. Живая жизнь культуры в творческих исканиях Леонова // *Literatura Vilnius*. 1990. С. 153.

«не слишком динамическом действии романа»¹, ослабленности сюжетного движения. И поскольку при сквозной пронизанности философической мыслью всего текста «Пирамиды» – главными узлами концентрации мыслительного материала были, по собственному определению Леонова, «вставные фрагменты», «вставные конструкции», «вставное повествование» или, как еще выразился писатель в беседе с В.И. Хрулевым, «конструктивные пассажи», преимущественно эсхатологического содержания, то у исследователя, на первый взгляд не без логически оправданных оснований, возникал вопрос, «с романом он имеет дело или с откровением, заставляющим воспринимать книгу как пророчество о конце»².

Действительно, при обращающем на себя внимание большом объеме романного текста (в двух томах, более 600 страниц каждый) сюжет его прост. В основе лежит «мысль семейная». Это история семьи лишенного всех прав гражданского состояния о. Матвея Лоскутова – его склонной к ясновидению и вступающей в духовный контакт с Ангелом дочери Дуни, ее жениха Никанора Шалина, двух его сыновей, старший из которых Вадим, пройдя тернистый путь от полного приятия большевистско-социалистической доктрины до разочарования в ней, погибает в ссылке, а младший Егор успешно мимикрирует под узаконения нового времени. Однако внешнюю обычность обстоятельств, отмеченных конфликтными отношениями отцов и детей, а детей между собою, как это обычно бывает в традиционном семейном романе, взрывает невиданно-небывалая, чреватая ощущением Конца острота социально-исторической ситуации, характеризующейся сломом вековой парадигмы народной жизни, насилием над ее ментальностью, грубым посягновением на самое главное в ней – ее святыни. Это с неотменимой неизбежностью приводит не просто к обострению вечных вопросов бытия – о смысле пребывания человека на земле, взаимоотношениях с Богом, борьбе Добра и Зла, а к превращению их в сам смысл наступившей жизни. На писательской судьбе это сказалось прямо и непосредственно: с 30-х годов «Пирамида» пишется «в стол», а внешний сюжет все заметнее уступает место внутреннему.

Главное в романе, что проступает в поведении и психологии большинства его героев, – интрига мысли, ее подоплека, ее загадки, забавы, западни, мучительные – до наваждения перипетии ее развития, ее броски, тупики, озарения... Отсюда многообразие форм и видов ее выражения: пространные беседы, споры, монологи, как скрытые, внутренние, так открытые, публичные, прямые и в переложении автора, когда они восходят уже к вокабулам большого бытия, обнаруживают свой метафизический, онтологический, экзистенциальный смысл. Бесспорна огромная роль диалогов с платоновской подоплекой, стоит сослаться на пространный обмен мнениями Вадима и Никанора об исторических путях России с акцентуализацией идиомы «все равно» как вырази-

¹ Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида»... С. 55.

² Татаринев Алексей. Апокалипсис Леонида Леонова в кн. Нирвана и Апокалипсис: кризисная эсхатология художественной прозы. Краснодар, 2007. С. 187.

тельного знака подключенности к тексту Достоевского из повести «Сон смешного человека». У каждого из героев своя «поэмка», свое представление о Конце, так сказать, свой личный Апокалипсис, формой проявления которого являются сны, видения, мистические озарения, как произошло это с Дуней, что сам автор квалифицировал как один из самых мрачных эпизодов вставного повествования (подчеркнуто мною – Л.Я.), заслуженно именуемого в дальнейшем «апокалипсисом Никанора».

По существу в этом контексте открыто было заявлено то понятийное словосочетание, которое обнажает важные поэтико-смысловые коды творчества Леонова – «вставное повествование». А гротос следует отметить, что дотоле писатель прибегал к определению характера своей работы с вводными жанрами лишь в авторефлекторном плане, в беседах со своими критиками и исследователями, определяя их то как «вставные фрагменты», то как «вставные конструкции». Если восходящий к эмоционально-смысловой доминанте романа Апокалипсис Никанора является, по признанию автора-повествователя, «эпизодом вставного повествования», как и Апокалипсисы других героев совокупно с иными их вводно-вставными высказываниями, то вывод о том, какое место в структуре романного нарратива занимает общий объем «вставного повествования», следует сам собой и является ответом на причины ослабленности сюжетной динамики произведения. И до издания «Пирамиды» было видно, как упорно ищет писатель пути выхода своим подспудным настроениям и скрытым наблюдениям, которые на уровне интуиции, подсознания, догадок, внутреннего зрения могли бы приблизить к постижению подлинной сути наступившего времени; как пространство традиционного текста, совпадающее с сюжетом, без «узлов», «карманов», дополнительно-вспомогательных «емкостей» стесняет движение его творческой мысли, как от произведения к произведению – романов «Скутаревский», «Русский лес», «Дорога на Океан» возрастает роль вводного материала в многообразии его жанровых модификаций и как именно за счет интенсификации идейно-эстетических функций «вставных фрагментов» не просто усложняется их композиционная структура, а эволюционирует сама их жанровая форма. Этапным на пути обретения вводным материалом новой поэтико-семантической роли безусловно следует считать роман «Дорога на Океан», новаторская суть которого, отчетливо проявившаяся в жанре, нарративе, композиции, образно-типажной системе, предстает в прямой зависимости от места и роли, которые отведены в нем «вставным конструкциям»¹. Но в отношении емкости и функциональной значимости «вставных фрагментов» «Пирамида» далеко превзошла даже «Дорогу на Океан», отмеченную невиданной в российской литературе изобретательностью автора в использовании вводных жанров. По существу в «Пирамиде» обрело полноту своего художественного воплощения то, что в творчестве писателя проявлялось как нарастающая тенденция: высокая концентрация мыслительного материала, сосредоточиваясь в вводных конструкциях, запасных емкостях, «узлах», неминуемо должна была прорвать отведенные ей пределы, вырваться на

¹ См.: Якимова Л.П. Вводный эпизод как системный элемент нарративной структуры произведений Леонида Леонова – от 20-х годов до «последней книги» – романа «Пирамиды». Новосибирск, 2009.

широкий простор романного нарратива. Вспомогательный литературный прием перерос свои первоначально определенные функции. Накапливая с течением времени мыслительную энергию и текстовый объем, «вставное повествование», тесня сюжетные коллизии, неотвратимо трансформировало жанровую суть произведения, в данном случае, предопределяя неизбежность превращения его из социально-семейно-бытового романа в роман философский, «роман-сознание», «роман-ноосферу» или как еще неперечислимо многообразно определяли его исследователи: «роман-диспут», «роман-проповедь», «роман-откровение».

Общий объем и художественная энергия эсхатологически-апокалиптического дискурса не исключают попыток прочтения «Пирамиды» как романа о Конце. В действительности же поэтика страха, кошмара и ужасов в принципе была чужда писателю: постоянно, от истоков творческого пути держа эсхатологию в творческом арсенале, он не пугал, а лишь предостерегал человечество от греховной самонадеянности и взывал его к благоразумию. Понять художественную природу «Пирамиды» помогает феномен жанровой памяти и прежде всего память о первом в истории русской литературы философском романе, каковым называют «Русские ночи» В.Одоевского, и, разумеется, память о самых первых попытках художественной приватизации и эстетизации философской мысли в произведениях повествовательной структуры, о чем доказательно свидетельствует исследование «Пестрых сказок» В.Одоевского в работе А.С. Янушкевича. На примере В. Одоевского русская литература «запомнила» такой тип философского повествования, которое выстраивается на фундаменте глубинной циклизации фрагментов, на основе скрепления отдельных «вставных повествований» в единое неразъемное целое. В этом плане трудно переоценить историко-литературную значимость, какой исполнен факт живого прикосновения к этому виду жанровой памяти, оставившего неопровержимый след во многих произведениях Леонова, включая и его «последнюю книгу».

Здесь особенно значимым представляется отметить ту роль, которую в генезисе философского романа играет понятие «фрагмента», прочно вошедшего в творческий обиход Леонова и укорененное в русской литературе еще со времен господства романтической эстетики. Можно сказать, что само оперирование Леонова понятием «вставной фрагмент» интертекстуально «мостит» жанровую память таких его произведений, как «Дорога на Океан» и «Пирамида» с «Русскими ночами». Указывая на фрагментарность как основной признак композиции «Русских ночей», Е.А. Маймин справедливо рассматривает это явление как «в остаточной мере закономерное», находящееся «в полном согласии с романтической поэтикой»¹, и что еще необходимо добавить – с поиском путей включения мыслительно-философского материала в повествовательную ткань произведения. «Для немецких романтиков, воздействие которых на В. Одоевского не вызывает сомнений, – продолжает исследователь, – фрагмент, отрывок – это истинно свободная форма и свободная мысль. «Фрагмент,

¹ Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи»... С. 262.

– утверждал В.Шлегель, – это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен»¹.

Неизмеримо усложнившаяся в XX веке мысль о мире помимо растворения в сюжетных ситуациях порождала острую необходимость еще и в отдельном, локализовано децентрализованном рассмотрении ее, чтобы затем, будучи фрагментарно разрешенной, органически воссоединиться с общим нарративным ядром произведения, ни в коей мере не нарушив цельности его внутренней структуры. Именно таким путем и предпочитал идти поздний Леонов, приближаясь к завершению своей «последней книги». Относительно же «вставных фрагментов» его последних романов следует сказать, что глубина их философичности не уступает силе их поэтической выразительности и что будучи органичными в общем нарративе, они в той же мере наделены способностью восприниматься как самостоятельные тексты.

Подтверждая свою глубоко новаторскую суть, роман «Пирамида» служит сегодня наглядным примером того, как простота сюжета может органично уживаться с текстуальной емкостью, как ослабленность сюжетной динамики не вступает в прямую зависимость с динамической силой романного нарратива и как авторское пристрастие к «вставным фрагментам» не нарушает внутренней, эмоционально-смысловой цельности произведения. В этом смысле едва ли следует признать благотворной наметившуюся склонность возводить изменение жанрового статуса «последней книги» писателя в связи с перевесом в ней мыслительно-философского начала над событийно-изобразительным в оценочную степень ее эстетической качественности. Думается, что финальный этап творческих исканий Леонова следует оценивать не по шкале «хорошо» или «плохо», тем более связывать с противоречивостью художественного сознания и незавершенностью замысла, а рассматривать как неотменимый факт творческой подлинности, как художественный феномен, творимый одновременно по законам и личной эстетики писателя, и неумирающей памяти жанра.

¹ Там же.