

Семиотика пещеры в русской литературе 1920-х годов

Л.П. Якимова

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

Многофункциональность пещеры как природного создания, изначально служившего людям и временным прибежищем от непогоды, и местом постоянного жительства, равно как и местом захоронения умерших, отправления религиозных обрядов, сокрытия земных тайн и т.д., соответствует ее смысловой многозначности и образной вместительности, способствующей перерастанию земного понятия в устойчивые поэтические фигуры – метафоры, символа, мифа. У земных пещер – богатая история, с пещерами связаны многие библейские имена и события: «В пустыне Энгедди, – читаем в «Библейской энциклопедии», – доселе еще можно видеть множество пещер, по всей вероятности служивших тайным убежищем для Давида и его воинов, как и в настоящее время оне служат притоном для различных преступников и разбойников; в пещерах приставали пастухи со стадами. В пещере Вифлеемской родился сам Господь Иисус Христос... Во времена гонений здесь отправлялось богослужение»¹.

Неудивительно, что полисемический характер образа пещеры на разных этапах развития русской литературы обретал свою меру и форму актуализации, каждому времени открываясь востребованными им и до поры дремлющими смыслами. Наглядный пример этого – ранние двадцатые годы, когда в восприятии революции и гражданской войны еще не обозначилась четкая временная грань между моментом прошедшим и наступившим. Самый общий взгляд на литературный контекст послереволюционной поры убеждает в широкой востребованности этого образа, соотносимого с определенным восприятием революции в писательских кругах. «Общность и повторяемость», говоря словами Веселовского, образа пещеры столь высока, в семантическом и поэтическом отношении он так искрит и бьет эмоциональным током, что не видеть его мотивного статуса, не считаться с его семиотической логикой в творчестве русских писателей 20-х годов было нельзя.

Точно воспроизводя реалии столичного быта тех лет, Илья Эренбург уже много позднее, когда создавалась мемуарная книга «Люди, годы, жизнь», не-

однократно прибегает к использованию этого образа-тропа как несмысливаемой в памяти краске времени: «В годы, о которых я рассказываю, люди жили без промежуточных состояний; были веселье и отчаяние, *пещерный* быт и макеты XXI века»². Можно сказать, что в определенном смысле творческое поведение И. Эренбурга носило типологичный характер, вобравший сложный набор антиномий именно начальных лет постреволюционной поры: непереносимая тяжесть совмещения «макетов XXI века» и реальных будней новорожденного мира была явной и зримой: «...по стране рыскали банды. В деревнях обстреливали продотряды. Поля стояли незасеянными. Возле вокзалов уже бродили беспризорные дети. Города голодали: смертность быстро возрастала»³.

Однако одна социально-психологическая антиномия в сознании писателя как бы нивелировала другую, одновременно порождая третью: «Быт был страшен: *тиша* (курсив мой – Л.Я.) или вобла, лопнувшие трубы канализации, холод, эпидемии», но отступать уже поздно и некуда; волею своих вождей, архитекторов новой жизни, страна уже переведена в режим опережающего времени, когда план строительства будущего подменяет, замещает, вытесняет подлинность бытия, становится реальнее самой реальности: «...Я, – вспоминает И. Эренбург, – сел за свой первый роман. Хулио Хуренито, рассказывая о необычайном городе будущего, стальном, стеклянном и организованном, восклицает: «Так будет! Здесь, в нищей, разоренной России, я говорю об этом, ибо строят не те, у кого избыток камня, а те, кто эти невыносимые камни решается скрепить своей кровью»⁴.

При этом антиномический узел продолжал затягиваться, скрепляясь даже не столько осознанием «невыносимых» трудностей в настоящем и тогда еще весьма слабой мыслью о цене отдельной человеческой жизни и масштабах общих затрат на строительство будущего, но и не утихающим *сомнением* в том, насколько адекватны окажутся мечты и действительность, совпадут ли планы-проекты-макеты с будущей реальностью. «Однажды, – вспоминает Эренбург, – я поделился с Луначарским моими сомнениями. Он ответил мне, что коммунизм должен привести не к однообразию, а к многообразию, что творчество художника нельзя подогнать под один образец...»⁵. Анатолий Васильевич относился именно к тому типу проектировщиков, которые не допускали сомнений относительно светлого будущего на фундаменте социализма. «Я спорил не с эпохой, – говорит Эренбург, – а с самим собой... Я ведь стоял за индустриальную эстетику, за планированную экономику, ненавидел хаос, лицемерие, позолоту капитализма (его я знал не по книгам). Но не раз я спрашивал себя: что станет в новом, более разумном и более справедливом обществе с разнообразием человеческих характеров, не подменят ли усовершенствованные машины, восхваляемые мною, искусство, не подавит ли техника смутных, но дорогих людям чувств?»⁶.

Тем временем возникла ситуация, когда попросту исчез зазор между умозрительно созданным социальным проектом и его непосредственно практическим осуществлением, когда социальный эксперимент укоренился в формах самой жизни. Это сказалось и на своеобразии жанровой ситуации в литературе, проявившейся в популярности жанра утопии и неизбежности сращения ее с антиутопией, что определило глубинную закономерность появления такого произведения, как роман Е. Замятина «Мы».

Утопический план строительства социализма в одной, отдельно взятой и к тому же отсталой стране подвергался проверке не только путем сопоставления с живым и уже обернувшимся многими неожиданностями текущим опытом его осуществления, но и посредством открытого прогнозирования отдаленных последствий осуществляемого проекта, вследствие чего «сомнение» органически реализовалось в акте логического мышления, а «усомнение» вошло в литературную практику советских писателей как мотивно-семиотическая фигура, представая в виде продуктивной альтернативы слепому восприятию официальной идеологии. При этом фигура «усомнения» выражала себя в литературе не только и, может быть, даже – в силу цензурных обстоятельств – не столько в человеческом образе типа «усомнившегося Макара» или Андрея Петровича Ковякина, который тоже «молчать на события текущей жизни не хотел»⁷, но прежде всего на рецептивном уровне, проявляясь в пространстве сложных отношений писателя и читателя, как проблема стратегии чтения – способности улавливать подтекст, ощущать разрыв между авторским замыслом и объективным смыслом произведения и т.д.

В контексте этого фантастически-утопического социума, непредсказуемого и чреватого опасностью однозначных оценок, весьма идентично воспринимался оксюморонный ход осмысления наступившего времени. «Завет принудительного спасения», провозглашенный героем одной из «английских» повестей Е. Замятина «Островитяне» (1917) викарием Дьюли, читается как знаковая формула общества, живущего не по естественным, а придуманным законам. При этом идеи интеллигентского утопизма, возросшего на вере в поточно-конвейерное и принудительно-спасительное человекопроизводство, безостановочно проникали в массовое сознание, претворяясь в нем в причудливую смесь безудержного фантазерства и здорового народного скепсиса. Показательны в этом смысле размышления главного героя романа Л. Леонова «Вор»: «Разбродную, бессмысленно текущую по равнинам истории людскую гущу направить надо на общую, умную турбину и выплавить от дряни великую человеческую силу. По ту сторону турбины и будет новый человек. А если обманет?»⁸

И чем более опасным для властей было такого рода писательское прозрение в формах «усомнения», и страха «обмануться», тем более неуступчивой становилась советская цензура. Роману А. Платонова «Котлован» (1930), герой которого – прораб Прушевский – «выдумал» (курсив мой – Л.Я.) единственный общепролетарский дом», так и не суждено было появиться при жизни писателя, ибо ирония по поводу утопической веры в то, когда «другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли»⁹, слишком близко касалась глобалистических фантазий первопроходцев социализма. В значительно более позднем произведении о реализации социального проекта большевиков – романе Л. Леонова «Пирамида» – оксюморонные формулы 20-30-х годов эхом отзвучат жесткой иронией и в адрес «прорабов и агитаторов насильственного счастья», но одновременно и по поводу покорной готовности рядовых жителей страны к «целенаправленной неволе».

В возникшем уже на заре революционной эпохи оксюморонно-метафорическом литературном пространстве, богатом подтекстами, вообще

разного рода попытками прибегнуть к использованию образного кода, шифра и других тайных знаков, мотивный образ *пещеры* вбирал в себя существенно заметную долю той энергии духовного сомнения, которое сопутствовало усилиям власти упрочить официальный идеал. Пример И. Эренбурга в этом смысле не теряет своей убедительности. В стихотворении 1921 года он писал:

Да страна моя, не зная меры,
Скарб столетий на костер снесла.
Не согреет темные *пещеры*
Тусклая остывшая зола¹⁰.

Впереди еще предстоит сказать о месте И. Эренбурга между утопическим и антиутопическим дискурсом, здесь же следует обратить внимание на это многозначное «не зная меры», невольно или сознательно сигнализирующее о «безмерности» социального деяния, т.е. граничащего со своеволием, волюнтаризмом, безоглядностью.

В начале 20-х годов почти одновременно двумя писателями были созданы произведения, которым дано было прочно закрепить за образом пещеры мотивный статус, возродить его архетипический смысл, придать ему многовалентное значение. Речь идет о рассказе Е. Замятина «Пещера» (1922) и повести, иногда тоже называемой рассказом, Л. Леонова «Конец мелкого человека» (1922). Самый первый, не отрефлектированный мыслью, взгляд на эти произведения убеждал в том, что в сознание массового читателя и текущей критики образ пещеры входил прежде всего как метафорический знак разрушительной стихии революции, ассоциируясь с холодом, голодом, моральным одичанием, гибелью культурного наследия, утратой духовной преемственности, наступлением на цивилизацию нового ледникового периода. Сходство жизненных реалий порождало многообразие поэтико-стилистических переключений и пересечений, неизбежность обращения к устойчивым формулам, мифам, архетипам, знаковым тропам человеческой культуры, что свидетельствовало об общих, продиктованных временем, путях художественного поиска, но не исключало, а предполагало неповторимость семантических и поэтических форм авторского самовыражения, если, разумеется, речь шла о художниках, одаренных такими необходимыми, по выражению того же Е. Замятина, свойствами, как «интеллект и личность», а по Л. Леонову, отмеченных печатью «гения и святости».

Главный герой Л. Леонова – ученый-палеонтолог Лихарев, пишущий книгу о «климате мезозойской эпохи», наступившее лихолетье полностью отождествляет с объектом своего научного исследования: по ощущению его, «вся сокрушительная суть мезозоя стремительно надвинулась на тихое бытие города в самых характерных особенностях, подобно описанных им»¹¹. Силой научной абстракции «погруженный в глухие льды и безудержные затишья допотопных пор», профессор, будучи продуктом цивилизации, в реальности категорически отказывается принять условия пещерного выживания, предложенные временем, картина которого изобилует подробностями и деталями, захватывающими силой своей социально-бытовой и психологической убедительности: до сердечных приступов и смертельного исхода унижает профессора необходимость «привыкать к недостатку пищи», восполняя его «кашей ди-

кого цвета и мыльным запахом» – из лошадиной головы, выстаивать ночные очереди за керосином с «тремя лиловыми цифрами на ладони», ходить в гости с собственным поленом дров, жечь книги ради атавистической страсти к огню, радоваться доброхотному подношению «мешочка благодетельной *пшии*» и т.д. Эта уничтожительно поименованная, а у Л. Леонова так даже и курсивом выделенная *пшиа* как неотъемлемая деталь постреволюционного бытия отрезвляюще сопутствует красивой мечте о голубых городах, цветущих садах и хрустальных дворцах будущего.

Пещерную суть новоявленного мира подтверждают у Л. Леонова и многие метонимические свойства штрихи и детали: «расцветшие за ночь диковинные мезозойские цветы» на замерзлых сплошь окнах, уподобление профессора мезозавру, поименование его Байбаком Мезозаврычем... Так же органичен образ пещеры в сознании и другого героя повести – доктора Елкова, скептически относящегося к тем, кто стремится «историческую-то справедливость да собственноручно осуществлять» (266). Лишь по видимости доктор предстает оппонентом профессора. Уговаривая его в необходимости не принять, а лишь адаптироваться, приспособиться к «лихой године», дабы выжить, по существу он также исходит из неверия в последнее и окончательное «истолкование мироздания», в чем новая власть, претендуя на «единственно верное учение», хотела бы убедить народ: но человеку, – рассуждает Елков, – «на всех этапах развития вполне хватало знаний для объяснения всего на свете: даже в своей мезозойской *пещере* он думал, что понимает все» (266).

Чуть позднее читатель убедится, что профессору тоже чуждо представление об истории как непрерывно восходящем процессе, где новое время являло бы себя как безусловная и предопределенная неизбежность. На свойственном ученому-палеонтологу лексиконе он пытается объяснить доброхотно одевающему его «благодетельной *пшей*» Мухоловичу, что «они случались и раньше, смены геологических формаций!» (278).

Однако было бы ошибкой сводить значение образа пещеры в повести «Конец мелкого человека» только к метафорической оценке текущего момента, символизации революционных событий. В масштабе геологического времени, ощутимо сквозящего в тексте повести, пещера во многом лишается своего негативного смысла и в конце концов предстает как изначальное жилище человечества. К такому пониманию подталкивает умозаключение Елкова: «Ага, вот оно, знаменитое лихареvское сочинение, которого так и не дождалось человечество в своей *пещере*!» (263). И если учитывать всю значимость строительной метафоры не только в повести «Конец мелкого человека», но и во всем творчестве Л. Леонова, видя в ней фундаментальное основание подтекста многих произведений писателя¹², то в ряду таких его миростроительных символов, как башня, пирамида, «деликатное здание», храм, барак, способной окажется обнаружить свои глубинные смыслы и пещера. Мотивный статус пещеры оказывается неразрывным с субстанциальной значимостью времени: время в повести Л. Леонова предстает не как воплощенная навсегда форма социального проекта, не как объект идеологического манипулирования – хочешь «вперед» («Время, вперед!»), хочешь «остановись» («в коммуне остановка»), а как символ вечной возвращаемости и обратимости.

В повести Л. Леонова пещера воспринимается как знаковая точка отсчета долгого пути миростроительных исканий человека, приведших его в конце концов к мечте об «идеальном здании» – «стальном, стеклянном и организованном», т.е. построенным по законам математически выверенного, обязательного и равного для всех счастья. Именно на этом «деликатном здании» и сконцентрирована мысль Лихарева: соединимы ли отвлеченная мечта о всеобщей гармонии и живой, неповторимый характер конкретного индивидуума: «Я-то виноват, что им потребовалось весь этот перекувырк устраивать?» (219) – вопрошает профессор в смертельной тоске от неодолимых тягот новой жизни. Адекватность восприятия повести невозможна без учета ее подтекста, возникающего в результате огромного числа межтекстовых «сближений и сцеплений, притяжений и отталкиваний»¹³ прежде всего историко-литературного, идеологического и в целом культурологического характера, и в этом контексте архетипический мотив пещеры звучит как отдельный смысловой аккорд, безусловно значимый в общей мотивной структуре произведения, но занимающий в ней свое особое, самостоятельное место.

Примечательно, что к концу жизни и творческого пути в связи с нарастанием тревоги за судьбу земли, мира, человечества заметным становится у Л. Леонова некое смещение аксиологических акцентов в осмыслении ряда миростроительных символов в том числе и пещеры. Писатель улавливает в социальной атмосфере конца века тревожные сигналы наступающего лихолетья, которые разбивают надежды на спасительность пещерного укрытия: «Задующий ветер непогоды, от которой не спасут ни золото, ни ранг, ни пещерное убежище, заставляет глобально крикнуть людям – всеми средствами сопротивляйтесь ей, берегите будущность ваших малюток»...¹⁴

Если мотив пещеры, раскрываясь в своей полисемической многозначности, приобретает в леоновском тексте звучание отдельных аккордов, то его текстуальная роль в рассказе Е. Замятина иная. Можно сказать, что благодаря редкой мотивной интенсивности заглавного образа рассказ Е. Замятина занимает особое место в пространстве межтекстовых связей. В нем образ пещеры выступает и в роли лейтмотива, служит опорой его кольцевой композиции, определяя его смысловую и эмоциональную тональность, являясь достаточным основанием для отнесения к так называемой «лейтмотивной прозе». При том, что замятинский рассказ отличается исключительное богатство культурных знаков – от непроглядной древности до современной цивилизации, о чем речь пойдет впереди, пещерный образ сохраняет в нем свою доминантную роль своеобразного кода в системе противоречивых взглядов на суть русской революции. Учитывая то обстоятельство, что рассказ продолжал удерживать поэтико-семантическую энергию прежних произведений Замятина, и прежде всего романа «Мы», объективно обернувшись его смысловой калькой или анаграммой, становится объяснимой активная роль его заглавного образа и в общем метафорическом пространстве русской литературы постреволюционных лет.

Хотя рассказ «Пещера» начинается с изображения какого-то неопределенного топоса – «между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил сероухотный мамонт»¹⁵, узнаваемые реалии быта и политики не оставляют сомнений относительно подлинности изображенного времени. Ледниковое

прошлое как бы вернулось в Россию XX века, вынуждая современного человека жить по его первобытным законам: «в завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья – пещерные люди отступали из пещеры в пещеру. На Покров Мартин Мартиныч и Маша заколотили кабинет; на Казанскую выбрались из столовой и забились в спальне. Дальше отступать было некуда; тут надо было выдержать осаду – или умереть» (99).

Следует иметь в виду, что сам характер времени с уже изгнанным из повседневного обихода Богом, раздавленной верой в высшие начала жизни и абсолютизацией зримого мира объективно способствовал перемещению акцента на телесные ощущения, физическое выживание, и таким образом спасение от холода-голода-заброшенности в пустой мир перемещалось в сферу онтологических проблем, приобретало экзистенциальный смысл. Знаменательно, что в «Апокалипсисе нашего времени» В.Розанов подчеркивает именно этот первичный, безусловный, ментальный характер страха перед холодом: «Есть что-то враждебное в стихии «холода» – организму человеческому, как организму «тепловому». Он боится холода, и как-то душевно боится, а не кожно, не мускульно. Душа его становится грубою, жесткою, как «гусиная кожа на холоду». Вот вам и свобода человеческой личности. Нет, «душа свободна» только если «в комнате тепло натоплено». Без этого она не свободна, напугана и груба»¹⁶. И поскольку время имеет тенденцию возвращаться и повторяться в экзистенциальных чертах холода-голода-отчуждения и человеческой потерянности, постольку восходящие к этим состояниям описания обретают семиотический смысл. Во всяком случае Россия после революции по крайней мере дважды возвращалась к образу первобытия со всеми свойственными ему особенностями, стоит вспомнить блокадный Ленинград и разные формы социального одичания в на рубеже 1980-90-х годов.

Многие писатели постреволюционных лет обратили внимание на причудливость срастания извечно-первородных потребностей человека с культурными завоеваниями последующих эпох, выглядящими на фоне пещерного бытия как прихоти и излишества, в разряд которых могли попасть и музыкальные шедевры, и любовные письма: «В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в Ноевом ковчеге: потопно перепутанные чистые и нечистые твари. Красного дерева письменный стол; книги; каменновоковые гончарного вида лепешки; Скрябин опус 74; утюг... топор, шифоньер, дрова и в центре всей этой вселенной – бог, коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка» (99). Этот контраст знаковых предметов первобытности и цивилизации, парадоксальность их совмещения, очевидно, как-то особенно остро поражал художественное сознание писателя, укрепляя в мысли о цикличности времени, и влек к запечатлению. Подобную картину кабинета, где с «гобеленовой гардиной» нагло соседствуют «дырявый мешок с картошкой, салазки... топор – зазубренный, кургузый, и наконец, печка – непрерывно кашлявшая едким, тяжелым дымом» (221) воспроизводит и Л. Леонов в повести «Конец мелкого человека».

Такое перетекание из одного произведения в другое сходных бытовых зарисовок, воспроизводящих живые реалии действительности, могло создать ощущение какого-то единого, общего, лишённого индивидуальных особенностей текста, какой возникал и при воссоздании героико-революционных и ба-

тальных картин. Разумеется, не всегда бытовой срез в творчестве писателей тех лет обретал бытийный характер: скорее, история литературы тех лет изобиловала примерами того, как прицельное внимание к непривычно броским реалиям новоявленной действительности оборачивалось плоским натурализмом и банальным бытописанием. По истечению времени стало очевидным, что вовсе не вульгарно-профанное понятие «классового происхождения» лежало в основе разделения литературных рядов, а различие антропологических принципов, расхождение в формах миропонимания и мироустройства, несходство взглядов на природу человека. Об этом и ведет речь А. Грин в рассказе тех же лет «Крысолов» (1924), как раз обратив внимание на внешнюю однородность литературного текста современных писателей: «За это время, – размышляет его герой, – я насмотрелся на множество интересных вещей во славу жизни, стойко бьющейся за тепло, близких и пищу. Я видел, как печь топят буфетом, как кипятят чайник на лампе, как жарят конину на кокосовом масле и как воруют деревянные балки из разрушенных зданий. Но все – и много, и гораздо более этого – уже описано разорванными свежинку перьями на мелкие части; мы не тронем схваченного куска. Другое влечет меня...»¹⁸

Влечение к «другому» означало для художников такого рода, как Грин, Замятин, Леонов, Булгаков, Платонов, твердую решимость, не жертвуя яркой изобразительностью и не уходя от реалий современности, обратиться к поискам скрытого смысла человеческого существования, в зеркале житейских мелочей и подробностей, конкретно-бытовых ситуаций разглядеть человека как такового, выйти на философский уровень осмысления быта как бытия.

И это была уже принципиально новая проза, проза XX века, реализм которой исходил из иного модуса художественности, исчислял человека по другой шкале ценностей. Та же целевая установка на правду жизни заставляла писателя выходить за пределы плоской логики социального детерминизма, законов монологического мышления, однолинейно нацеленного на поступательное движение и исторический прогресс.

За собственным видением человека – его сути, феномена, природы значилось и соответствующее представление о путях ко всеобщему благоденствию и предпочтительных формах миростроения. Это был кардинальный вопрос времени, выдвинутый на повестку дня прежде всего характером проводимого в стране социального эксперимента. И поскольку советская литература полностью исключила полифонический характер мышления, то появление такого рода произведений, как «Конец мелкого человека» и «Пещера» по существу означало вступление их авторов в несанкционированный диалог с властью, определяло полемический дискурс художественного текста, в результате чего утопия непреложно прорастала антиутопией. Этот специфический поворот творческой мысли писателя 20-х годов логично сопровождался появлением нового художественного языка, новых поэтических форм воплощения авторского видения мира¹⁸.

Модернистский профиль прозы Леонова, Замятина, Булгакова, Платонова и др. долгое время не поддавался узнаванию, и осмысление их производилось по законам традиционного реализма, в результате чего многое «пропускалось», просто не воспринималось, ускользало от аналитического взгляда. Свойственная этому кругу писателей глубина подтекстового содержания не

улавливалась ни читателем, ни критикой, хотя подтекст возникал не только вследствие желания обойти цензурные препоны, но прежде всего автохтонным образом благодаря своеобразию и внутренним законам их поэтической системы с характерным для нее неомифологизмом, мотивной структурой текста, ярко выраженной интертекстуальностью, культурологической оснащённостью, использованием текста в тексте, «влечением» к диалогу с читателем и т.д.

Такого рода произведения изначально должны были стать объектом мотивно-семиотического анализа, однако эта возможность возникла много позднее и возрастала в связи со сменой методологических ориентиров.

Любопытно вспомнить, как читалась «Пещера» Е. Замятина в современной ему критике. Автор комментариев к изданию «Пещеры» в книге «Советский рассказ 20-х годов» Е.А. Яблоков воспроизводит, как он выражается, «характерное» суждение Н. Асеева: «Чувствуется уверенное мастерское перо, четко отделавшее, старательно выписавшее тему: внутренняя динамика огромна, детали тщательно выправлены – прямо нагнетательный насос для слез, а не рассказ... Жалко? Жалко. Страшно? Страшно. Но ведь не только жалость и страх вызывает рассказ. Он вызывает злобу. На кого? На что? А это смотря по темпераменту. У одних на прошлое – у других на будущее. И рассказ из «ледовитого» шедевра превращается в шедевр ядовитости... Ну, а в будущем порядок автору не мыслится?... Иного не может быть?... На что, на что озлобление? Ведь не на мороз же, не на стихию же? Значит, какого-то реального виновника, обнажившего стихию, видит он? (Асеев Н. По морю бумажному // Красная новь. – 1922. – № 4. – С. 244-245)¹⁹. Действительно, «суждение характерно». Характерно для той антропологической матрицы, из которой исходили большевики, видя в человеке чистый лист, где средствами разумной – «правильной» теории можно нарисовать что угодно, не принимая в расчет генетического кода личности. В возникшей после революции ситуации, спровоцировавшей обострение экзистенциальных состояний жалости, страха, злобы, известный тогда поэт видит лишь преходящий момент практического воплощения социалистической идеи и ставит писателю в виду тяжкий грех сомнения в ее истинности.

«Резкую интерпретацию рассказа, – продолжает Е.А. Яблоков, – дал А. Воронский: «Рассказ прекрасно написан и передает то, что было. Но как рассказана, в каком освещении дана вещь? О драконах-большевиках ни слова, но весь рассказ заострен против них: они виноваты и в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши» (Воронский А. Евгений Замятин // Воронский А. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987. С. 115)²⁰. Следует отметить, что А. Воронский прозорливее ощутил своеобразие художественного мира Е. Замятина, но не принял его, как не соответствующий духу времени в силу превалирования в нем «общечеловеческого» над «сегодняшним». Критика постоянно переводила полемику с писателями на платформу социально детерминированного понимания бытия, опуская из поля зрения, что для такого писателя, как Е. Замятин, важнее была не спекулятивная критика момента, а неприятие официальной философии человека. По сути, Е. Замятин и его критики говорили на разных антропологических языках, исходили из разного понимания структуры личности, из разного ощущения личностного вещества человека. Poleмика велась с разных мыслительных уровней: горизонт текущих

интересов не учитывал высоты культурно-исторической вертикали, социально-прагматический язык представал в полном рассогласовании с метафизикой и онтологией. Философский текст не поддавался эмпирическому измерению. Именно поэтому так слепо был воспринят текст замятинского рассказа, не отмечено (не замечено?) даже то, что составляет его художественную уникальность, что собственно и определило мощное излучение интертекстуальной энергии его заглавного образа, придало ему устойчивую мотивность.

«Детали тщательно выправлены», – отмечает Н. Асеев. Но имея в виду такое произведение, как «Пещера», речь следует вести не о бытовых деталях, а о культурных знаках, символах, поэтических формулах, в совокупности создающих сложную семиотическую структуру повествования и способствующих появлению подтекста. Густота и четкость семиотической тонированности, вообще характерная для замятинского письма, в этом рассказе как бы даже превышает допустимый уровень, что называется, «зашкаливает».

При этом важнейшую смысловую роль играет в рассказе амплитуда использования поэтических формул – от мифопоэтической и библейской образности до знаков современной культуры. «Поэтические формулы – это нервные узлы, – писал А.Н. Веселовский, – прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации»²¹. Вот именно: понимание такого рода поэтических формул неразрывно связано с культурным опытом человека, зависит от меры его интеллектуально-духовного развития, однако в силу отказа нового общества от культурного наследия прошлого, куда входила и культура вероисповедания, в результате полной герметизации мыслительного процесса в рамках заданной цели, читатель остался лишь со способностью социально-эмпирического мышления. До большинства доходил лишь верхний слой повествовательного смысла, его подтекстовая глубина оказывалась недостижимой. Пример «Пещеры» подтверждает это самым наглядным образом.

Через весь рассказ проходит троп, составной частью которого является лексема «глиняный». Не в силах видеть страданий умирающей от холода Маши, Мартин Мартиныч прячет от нее свой взгляд: «при свете – труднее, чем в темноте. И при свете ясно видно: лицо у него скомканное, *глиняное* (теперь у многих *глиняные* лица – назад к Адаму)» (100). Неотступно думая о дровах, несколько поленьев которых могли бы продлить жизнь любимой женщины, «Мартин Мартиныч *глиняно* улыбался Маше» (100). И далее: на стук каменного топора, щепящего корягу, герой спускается вниз к Обертышевым: «*Глиняный* Мартин Мартиныч боком больно стучался о дрова – *в глине* глубокая вмятина. И еще глубже: в темном коридоре об угол комода» (100). Следовательно, речь идет не просто о глиняном выражении лица, что можно было бы принять за переносное обозначение духовно-душевной омертвелости героя, но именно о телесном составе его: он – глиняный, удары о твердые предметы, например, об угол комода оставляют на его глиняном теле вмятины. Уличенный в хищении дров, предельно униженный и растоптанный, «*глиняный*, холодный, слепой – Мартин Мартиныч тупо наткнулся на потопно перепутанные в пещере предметы» (104). Впрочем, глиняное тело способно реагировать не только на удары о твердые предметы, но и на слова: «говорила Маша – не

слышал: только тупо ноющие вмятины *на глине* от каких-то слов, и от углов шифоньера, стульев, письменного стола» (104).

Повтор как стилистическая фигура доминирует в рассказе Е. Замятина, придает его тексту ритмическую четкость и музыкальную тональность, способствует многократному усилению его смыслового и эмоционального воздействия на читателя, что отметили уже и первые его критики. Но принципиально важно то, что лейтмотивность рассказа носит межтекстовый, интертекстуальный характер. Главенствующие в нем мотивы – пещеры, глины как строительного материала человеческой телесности – восходят к архетипам человеческой культуры, к древнейшим мифам о происхождении человека, изначальной истории его жизни на земле. Отсюда богатая мотивная субкультура в рассказе, тонкая мотивная инструментовка заглавного мотива: «и надо щепать дерево каменным топором», «каменновоковые гончарного вида лепешки», и «каменнозубо улыбался Обертышев»: «желтые каменные зубы сквозь бурьян, желтые зубы – из глаз, весь Обертышев обрастал зубами». Прихватив несколько поленьев из обертышевских запасов, «огромными, звериными скачками» достигает Мартин Мартиныч своей пещеры, а «внизу начали колотить каменным топором». По видимости сохраняя некую эстетическую самостоятельность, этот текст в тексте по объективной своей сути весьма активно контактирует с разными сторонами нарративного пространства рассказа.

На то, что пещера и глиняный человек в ней – не просто метафора эмоционально-психологического и духовного оцепенения человека в экстремальный момент истории, а ключевой образ, призванный показать сложность генетическую структуры человеческой личности, не поддающейся одномоментному воздействию, указывает сам автор: «теперь у многих глиняные лица – назад к Адаму». Неомифологический ход его художественной мысли подтверждает библейский текст: «и создал Бог человека (Адам) из праха земного и вдунул в лице его дыхание жизни» (Быт. 2:7). Что прах земной может отождествляться с глиной, об этом свидетельствует, например, апокрифическая «Книга Еноха», позднее определившая логику сюжетного развития романа Л. Леонова «Пирамида», где «тяжестью глины Адамовой» объясняются многие неизбежные антиномические противоречия породы – натуры людской.

«Глиняный миф» сквозит во многих библейских текстах: «Что глина в руке горшечника, то вы в руке Моей, Дом Израилев» (Иер. 18: 1). Метафоризируется сам образ горшечника. Его власть над глиной апостолы и пророки уподобляют власти Бога, создавшего человека из праха земного. «Пророк Исаия, – читаем в «Библейской энциклопедии», – объясняя всецелую зависимость человека от Бога, употребляет следующее аллегорическое выражение, заимствованное от общепринятого употребления глины: *«мы глина, – говорит он, а Ты образователь наш, и есть мы дело руки Твоей»* (Ис. LXIV: 8)²².

Но став творением из глины в руках Бога, человек не захотел уподобиться глине в руках большевиков, превратиться в неодушевленный «строительный материал»²³ их амбициозных планов. И, конечно, не прав А.Воронский, что в рассказе Е.Замятина «о драконах-большевиках ни слова...». Вся сцена посещения пещеры Мартина Мартиныча Селиховым с целью уговорить его вернуть злосчастные, да уже и сгоревшие, поленья «гниде» Обертышеву опровергает это утверждение. Чтобы снять возникшее напряжение, Селихов со

смехом рассказывает о приятеле, который спяна вообразил себя Зиновьевым, бывшим тогда членом ЦИКа и председателем Петроградского Совета: «Налакался... «Я, – говорит, – Зиновьев: на колени!» (103). До того глубоко утопленная в текст, что проходит даже мимо внимания критиков, эта фраза вскрывает по существу самую суть политики большевиков, готовых силою самочинной идеи поставить на колени все население страны. Вообще весь монолог Селихова ведется на каком-то новоозоповском языке, наполненном кодовыми, зашифрованными значениями, и непосвященному недоступен. «Ну-с, – говорит он, обращаясь к Маше, – именинница, ручку. Чик! Как, вы не знаете? По-ихнему, честь имею кланяться – ч.и.к. Потеха!» (103). «По-ихнему» – т.е. «по-большевистски». И скорее всего герой имеет ввиду аббревиатурный стиль большевистского новояза, все эти ВКП(б), РККА, ВПШ и т.д., создавая по этому типу собственную формулу приветствия – «Ч.и.к.», столь похожую на ЦИК и сопряженную с угрозой, опасностью, предостережением. В любом случае человек предстает как объект чужого действия, оказывается в противостественной ситуации непринадлежности самому себе: «Ведь это уже не я», – подытоживает «конец» своей жизни Маша, что может восприниматься как формула человеческого существования при социализме.

И Замятин, и Леонов как бы освобождают себя от необходимости прямого и непосредственного изображения «драконов-большевиков»; более значимым представляется показать непредусмотренный результат предписанной «по-ихнему» жизни, неизменно приводящей к личностному концу – всеобщей одинаковости, тотальной непредоставленности личного выбора. Такой «конец» не сводим к просто физической гибели, какой-либо форме телесной смерти, и, если иметь ввиду писателей альтернативного круга, то «конец» их героев сопряжен с богатейшей палитрой экзистенциально-бытийственных оттенков. В конце концов в сюжетном раскладе произведений Замятина и Леонова преодоление холодно-голодной смерти оказывается все-таки возможным: ценою приспособления к новым социальным обстоятельствам как-то выживают Елковы и Мухоловичи в «Конце мелкого человека», Обетьшевы – в «Пещере», неминуемость же «конца» главных героев кроется в личностной катастрофе. Смерть их наступает не только по причине физических страданий, неотвратимо приближает ее и трагически осознаваемая невозможность ощутить себя личностью, самоидентифицироваться в тотально обобществленном мире, где каждый может сказать о себе: «Ведь это уже не я». Исчезновение личности в человеке предстает как трагический итог осуществления «проекта XXI века», о чем свидетельствует «последняя книга Л. Леонова; страна превращается в «царство призраков: «Можно считать, – исповедуется герой, – что нас нет, что мы только мираж чужого воображения». Противостоять смерти в таком «конце» человеческой жизни, может быть, под силу только любви – такой, как у Елены Сергеевны к своему брату, профессору Лихареву; как у Мартина Мартиныча к Маше.

Исходя из непреложного свойства поэтической системы каждого большого писателя обладать сквозной художественной памятью, немислимо и «Пещеру» изымать из общего круга творческих исканий Замятина, воспринимать рассказ вне общего с романом «Мы» контекста. Хотя в отличие от нарративной отвлеченности, так сказать «формульности» антиутопического дискур-

са «Мы», по характеру своего нарратива «Пещера» не просто максимально приближена к воспроизведению российской действительности, а и буквально захватывает узнаваемостью места и времени, конкретно-исторической наполненностью хронотопа, семантико-поэтическая неразрывность романа и рассказа несомненна. У них общий генетический код художественности; и в том, и в другом произведении просматривается одна и та же авторская модель земной истории, восходящая к антиномичности человеческой мечты о лучшем мироустройстве: правомерно вспомнить в этом плане «Сон смешного человека» Достоевского.

Справедливо усматривая в воспроизведении модуса исторической антиномичности весьма устойчивую традицию русской литературы, автор одной из последних работ о творчестве Замятина логично анализирует его в ближайшем историко-литературном контексте: «Характеристика, даваемая Сологубу, – пишет он, имея в виду Замятина, – антиномичная, в сущности («утонченность» – «скифство»), приложима к коллизии романа «Мы». Его герой движется одновременно к полюсу культуры, поскольку охвачен творческим порывом, обретает жанр для самовыражения, и к полюсу «докультурного», «естественного» состояния. А условием этого движения как раз и оказывается любовь, одновременно и утонченная, и безудержная...»²⁵. В «Пещере» полюсы человеческого движения сближаются максимально, как «потопно перепутанные чистые и нечистые твари» (99): естественные порывы и «запроектированность», «докультурность» и цивилизованность пересекаются постоянно, порождая непредвиденные формы поведения.

В «Скрижали Единого Государства» («на колени!») закованными оказываются не формульная личность Д-508, а не лишённые телесной и духовной фактурности Мартин Мартиныч и Маша, прочно укоренённые в практике цивилизованной жизни, соединённые общей памятью о своей романтической любви, моралью культурного круга людей, живущих по понятиям чести, достоинства, взаимного уважения. Однако, по представлению адептов социального проектирования, на пути продвижения к «мыслимому будущему порядку», «иному, видоизменённому» миру неизбежным оказывается некий момент переходности, когда возвращается пещерная зависимость от стихии холода-голода, необходимость служения «короткономому, ржаво-рыжему, приземистому, жадному пещерному богу: чугунной печке» (99) и когда, по заключению автора, мнится «никому не слышная – по белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках (курсив мой – Л.Я.) – огромная ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта» (105). Зато в этом пещерном бытии вновь обретают свой истинный смысл естественно-первородные ценности человеческих отношений, вступают в силу не затронутые культурно-идеологической апперцепцией чувства, когда уже невозможным оказывается убить любимого ради идеи, как это происходит у Лавренева в «Сорок первом» и необходимо пожертвовать моральным постулатом ради спасения близкого, о чем повествуется в «Пещере» Замятина: «И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрыбиным, какой знал – нельзя, – и новый, пещерный, какой знал: нужно» (101).

Душевно-духовная, морально-этическая коллизия интеллигентского сознания принимает в рассказе антиномический характер: не украсть – «прихлопнуть Машино завтра», но эта антиномия конкретного жизненного выбора восходит к общей логике человеческого развития, отражает общий антиномический ход истории от клича «на колени!» до положения «на корточках», от «на корточках» до «на колени!» Вопреки большевистскому оптимизму довести человечество до «полного и окончательного» будущего, «и будущее, – справедливо утверждает Н.Ф. Скалон, – открывает в себе спектр возможностей, не исключающих, впрочем, возвращения и к полному одичанию или к «монофонной вселенной», тоталитаризму, выдающему себя за Эдем... То есть будущее – вновь – чревато антиномиями, требующими поступка, авантюры индивидуального разума, ищущего воплощенной свободы. А она, в свою очередь, вбирает в себя право на личное счастье, «возвращение» человеку его естественной родовой сущности»²⁶. Небезинтересно видеть, как современный исследователь прослеживает укорененность антиномической модели истории в художественном сознании Л. Леонова на основе нарастания действенной силы мотива «мыслящих грибов» – от повести «Конец мелкого человека» до романа «Пирамида» – по формуле: «прошлое, которое одновременно может оказаться и будущим», логично усматривая здесь намерение писателя в очередной раз, в такой вот не лишенной саркастической усмешки форме, «пристыдить самоуверенное человечество, упорно не желающее расставаться с иллюзией своего исключительного превосходства над остальными «отсталыми» живыми организмами»²⁷.

Принимая такой ход исследовательской мысли, представляется логичным видеть в рассказе «Пещера» своего рода семантико-поэтическую кальку романа «Мы»: обобщенную до формулы коллизию романа Замятин возвращает в предельно индивидуализированный мир героев рассказа. В спрессованном времени «Пещеры» антиномичность «спроектированного» и «естественного» миров открывается в единой человеческой судьбе по принципу «сразу и сейчас». «Право на личное счастье», «поступок», «авантюру индивидуального разума» Мартин Мартиныч и Маша отстаивают в ситуации одновременно и страха перед властным кличем «на колени!», интертекстуально восходящим к «Бесам» Достоевского, и крайнего неудобства уподобления «людям на корточках» – перед жадным пещерным богом огня.

Незавершенность и неостановимость поисков универсального пути к лучшей жизни не только сохраняет семантико-поэтическую значимость творческого наследия Е. Замятина, но таким его произведениям, как роман «Мы» и рассказ «Пещера», придает новую актуальность. Более того, со временем философско-культурологический смысл их все шире раздвигает свои границы, ибо все очевиднее становится, что не только «драконов-большевиков» имел ввиду дальновзоркий писатель, создавая «Мы» и «Пещеру», даже не только во все другие виды и формы социального проектирования и глобализации земной жизни метил, а учитывал и вообще всю реальную логику исторического пути человечества, мечущегося между жадной абсолютной свободы и стремлением к строгому порядку.

Типологичность и в определенном отношении сближенность творческих позиций Замятина и Леонова становится очевидней при сравнении с тем, ка-

ким идейно-эстетическим смыслом полнится мотив пещеры у И. Эренбурга. Для него пещерность – это преходящее состояние общества на пути к реальности «проектов XXI века». Как и многие писатели тех лет, полностью доверившиеся принципам большевистской онтологии и в этом смысле исходившие из безусловной автономности бытия, он не преодолевает утопической веры в советский социализм как прообраз прекрасного будущего всего человечества: «У меня было немало сомнений, но... В одном я не сомневался: в победе нового социального строя»²⁸. Наблюдаемые антиномии писатель не выводит из круга проблем, детерминированных социальными обстоятельствами, не видит и не признает их высшего порядка, не считается с их метафизическим смыслом, восходящим в конечном счете к духовной автономности человека.

Примечания

¹ Библийская энциклопедия. М.: Издание Свято-Троице-Сергиевской Лавры, 1990 (по изд. 1891 г.).

² Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 359.

³ Там же. С. 366.

⁴ Там же. С. 367.

⁵ Там же. С. 368.

⁶ Там же.

⁷ Леонов Леонид. Записи Ковякина. Собр. соч. в 10 т. М., 1981. Т. 1. С. 293.

⁸ Леонов Леонид. Вор. Собр. соч. в 10 т. М., 1982. Т. 3. С. 411.

⁹ Платонов А. Котлован. Трудные повести. 30-е годы. 1992. С. 152.

¹⁰ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. С. 371.

¹¹ Леонов Л. Конец мелкого человека. Собр. соч. в 10 т. М., 1981. Т. 1. С. 215. Далее ссылки – в тексте статьи.

¹² Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. См.: От мотива башни к мотиву пирамиды. С. 58-101.

¹³ Пруцков Н.И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974. С. 41.

¹⁴ Цит. по: Кожемяко Виктор. Перед уходом в вечность // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М.: Голос, 1999. С. 614.

¹⁵ Замятин Е.И. Пещера. Советский русский рассказ 20-х годов. М.: Изд-во Московского университета, 1990. С. 99. Далее ссылки на это издание делаются в тексте статьи.

¹⁶ Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. Уединенное. М., 1991. С. 87-88.

¹⁷ Грин А.С. Крысолов. Советский русский рассказ 20-х годов. С. 73-74.

¹⁸ Это срастание утопического дискурса с антиутопическими интенциями как характерная особенность русской литературы, уходящая своими истоками в литературный процесс 20-х годов, правомерно становится предметом внимания современных исследователей. См.: Листван Ф. Утопия и антиутопия в художественном мире Леонида Леонова // Русская литература. 2001. № 4; Ска-

лон Н.Ф. Будущее стало настоящим. Роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте. Тюмень, 2004.

¹⁹ Советский русский рассказ 20-х годов. С. 405.

²⁰ Там же.

²¹ Веселовский А.Н. Собрание сочинений. СПб., 1913. Том первый: Поэтика. С. 475.

²² Библейская энциклопедия. М., 1891. С. 164.

²³ См.: Олеша Юрий. Человеческий материал. Избранное. М., 1987.

²⁴ Леонов Леонид. Пирамида. В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 175.

²⁵ Скалон Н.Ф. Будущее стало настоящим. Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004.

²⁶ Там же.

²⁷ Бурова С.Н. Мыслящие грибы в прозе Л. Леонова. Постмодернизм: pro и contra. Тюмень, 2002. С. 178.

²⁸ Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. С. 366.