

Л.П. Якимова

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**Герменевтические проблемы романа Леонида Леонова «Русский лес»:
парадоксы творчества или парадоксы чтения?**

Статья первая

Аннотация: В статье предложено новое прочтение романа «Русский лес», остающегося одним из самых спорных в леоноведении (см. М. Щеглов, Н. Лейдерман, З. Прилепин и др.), с учетом выявленного комплекса внутритекстовых связей (когезия) и подтекста.

The issue of the «proper reading» of the novel «The Russian Wood» is one of the most discussed in Leonov's studies (see M. Scheglov, N. Leiderman, Z. Prilepin and others). The article is one of the attempts to fathom the inner purport of the novel «The Russian Wood» with the research of the complex mechanism of coherence (cohesion) of its artistic text including the variety of the means used to create its subtext.

Ключевые слова: стратегии чтения, герменевтика, подтекст, концепт «советскости».

Reading strategies, subtext, concept of «soviet».

УДК: 821.161.1.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: motiv_ifl@ngs.ru.

Меня всегда удивляло, как наш режим разрешал русскую литературу... Ответ оказался проще, чем я ожидал: проще было приучить неправильно ее читать.

Андрей Битов

В истории отечественной литературы Леонид Леонов относится к числу писателей, много думавших о природе отношений со своим читателем, далеко не безразличных к тому, как складывается стратегия чтения и понимания их книг.

В этом плане до чрезвычайности важен авторефлексивный аспект его творческой мысли: несмотря на громкий общественно-культурный и литературно-критический резонанс, который вызывало каждое из его произведений, у писателя были весомые основания выражать недовольство характером их рецепции. Об этом явственно свидетельствует переписка с В.А. Ковалевым. В 1943 году сотрудник Пушкинского дома собирается писать диссертацию о его творчестве, и писатель тщетно пытается предупредить исследователя об ожидающих его сложностях, более того – даже ориентировать на поиски соответствующих исследовательских путей: «Сочинитель я по разным причинам сложный и до сих пор не читал ни одной статьи о себе (включая ругательных, коих было много), где хоть сколько-нибудь автору удалось понять нечто» [Письма Леонова, с. 426–427]. Особое внимание своего «следователя» Леонов обращает на то, что в книгах его «могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятом горизонте, подтексты, и мно-

гие из них ... будут толком поняты только когда-нибудь потом» [Письма Леонова, с. 426–427].

Непоколебимо убежденный в том, что книги могут быть «толком поняты» только при условии полной соприродности, т.е. соответствия исследовательских методов художественному миру писателя, Леонов пытается как бы опередить литературоведческую практику, задать своим «следователям» правильную рецептивную тональность. В жанрах авторефлексивного характера – письмах, интервью, беседах содержится богатый материал, способствующий раскрытию внутренней «инженерии» его произведений, обнаружению тех скрытых горизонтов их художественной структуры, тех поэтико-семантических начал, сплетение и глубинная связность (когезия) которых рождает подтекст. Принципиально важно при этом отметить то, что подтекст в произведениях Леонова предстает не в качестве средства сокрытия владеющей писателем мысли, не в виде действенного способа миновать цензурные препоны, как интерпретируется иногда этот художественный феномен в литературоведческих трудах, а как автохтонное явление, как органически свойственная писателю особенность его художественного почерка, которая проявляет ту «область подсознательного чтения» [Пастернак, 1991, с. 81], что и сам писатель может осознавать в полном объеме. Как бы то ни было, но к попыткам осознания внутренних законов своего творчества Леонов прибегал довольно часто.

Широко известно леоноведам суждение писателя о значении «второй композиции» в его произведениях, вошедшее в статью А.М. Старцевой, где заявленное понятие воспринимается как синонимичное подтексту: «При работе над композицией... – говорил Леонов, – я стараюсь разместить материал так, чтобы образовать внутри него нужную фигуру дополнительного воздействия. Я создаю в романе как бы “вторую композицию”, развивающую особую мысль. “Вторая композиция” есть именно то, что должно заставить читателя блуждать по произведению, дать ему возможность отыскивать в нем нужные, интересные для него ценности» [Старцева, 1959, с. 389].

Такого рода авторефлексии вскрывают сложную диалектику его творческих исканий: с одной стороны, писатель сознательно избирает путь воплощения «сложной», «трудной» художественной мысли, неминуемо приводящей к возникновению подтекста, а с другой, – хочет быть «толково понятым» и правильно прочитанным, и надежда на встречу со «своим», родственным по духу читателем не покидает его: «М.б. я и труден, – признается писатель другому постоянному своему “следователю” Е.Д. Суркову, – но тогда я лучше подожду. Придет же время, когда надоест играть на одной струне, когда будут писать интегралами» [Перхин, 2000, с. 137]. Важно, что необходимость диалога с читателем входит в творческий потенциал Леонова как неотъемлемо составная часть и до конца жизни предопределяет его стремление сделать герменевтические каналы доступными и, может быть, открытыми прежде всего для понимания внутреннего механизма создания «второй композиции» и возникновения подтекста. В этом отношении трудно переоценить значение тех филологических заключений, которые сделал писатель в развернутой беседе с А.Г. Лысовым, выявившей органическую природу мотивности как знаковой фигуры семантико-поэтического повтора на основе архетипа, мифа, вечного сюжета: «Я всегда, – говорит Леонов, – искал отвечающие времени формулы мифа... Я называю: Эсфирь, Авраам, Ной – и за этим стоят целые миры; ими можно думать о соответствующем в своем времени... Следуя по этим ступеням за автором, можно сделать пробег, что там у него есть еще, далее, какие идеи выброшены с запасом вперед» [Леонов, 1989, с. 21].

Существенно восполняют представление о своеобразии художественного мира Леонова, явленного в данном случае в фокусе авторефлексий и самоанализа, «Воспоминания о Леониде Леонове» Г. Платошкиной. При многообразии тем, затронутых в «размыслительных» беседах писателя с литературоведом, акценти-

рованной на сей раз оказывается проблема семантико-поэтической роли так называемого вводного текста, проявившегося в его произведениях в многообразии форм, определенных им как «вставные фрагменты», «вставные конструкции», «конструктивные пассажи» и представших в «последней книге» в виде «вставного повествования».

Из представления о романе как художественной модели земного обитания человека проистекала редкая озабоченность Леонова обретением композиционной слаженности произведения, согласованности всех его сюжетно-смысловых координат: «Все произведение, – убеждает он, – должно быть таким: если его распушить как свитер, то нитка должна быть одна, хотя узлы могут быть. Оно должно быть сделано словно одним голосом» [Платошкина, 1999, с. 479]. Слово-понятие «узлы», без сомнения, метафоризирует в этом контексте не что иное, как идейно-эстетическую роль «вставных фрагментов». «Узлы» – это не случайно возникающая на пути читателя или исследователя рецептивная помеха, а сознательно поставленное на пути развертывания сюжетно-фабульного повествования препятствие, вызывающее необходимость остановки и провоцирующее фактор «медленного», «размыслительного» чтения, открывающего доступ к глубинным горизонтам подтекста и «второй композиции». Развязывание «узлов» входит в стратегию чтения леоновских произведений, определяет сложность их герменевтической карты.

Заметное возрастание идейно-эстетической роли вводного фактора не могло не сказаться на динамике сюжетно-фабульных связей в структуре художественного текста его произведений, усилении их текстоцентрической сути. Из обстоятельных и бережливо воспроизведенных В.И. Хрулевым бесед с писателем в период завершения им романа «Пирамида» можно заключить, что, следуя высокой оценке Горького, по инерции его продолжали считать «лучшим сюжетчиком в Советском Союзе», в действительности же от произведения к произведению, безостановочно и неуклонно, происходил перенос акцента с сюжета на текст, усиливающий его диалогическую природу и дающий наибольшие возможности «привлечь в сообщники читателя» [Хрулев, 2004, с. 69].

К сожалению, несмотря на богатство материалов авторефлексивного характера в леоноведении до сих пор нет цельной, монографического плана работы о филологических штудиях писателя, своего рода той «охранной грамоты», появление которой могло бы предостеречь исследователей и читателей Леонова от повторения старых и появления новых герменевтических ошибок и заблуждений. Способность же творчества большого, как выражался Леонов, «настоящего» писателя каждому времени открываться своими «горизонтами», завязывая новый узел герменевтических проблем, со всей очевидностью подтверждает роман «Русский лес»: когда в постперестроечное время в силу сложившихся обстоятельств обострилось внимание к концепту «советскости», произведение пятидесятых годов вновь оказалось в поле сильного притяжения теперь уже литературоведческой мысли. Однако возник своего рода герменевтический парадокс: если в доперестроечное время вызывал сомнение уровень лояльности писателя к созданному после революции миру, то в постперестроечную эпоху роман «Русский лес» предстал как показательный пример крутой перемены оценочных знаков и уже в этом контексте успел обрасти новыми литературоведческими мифами, живучесть которых наглядно подтверждают наши дни.

Главный из них сводится к обвинению писателя в приверженности принципам социалистического реализма, зависимости от идеологических рецептов советского времени. И в только что вышедшей в серии ЖЗЛ книге Захара Прилепина «Леонид Леонов. Игра его была огромна» (2010), в целом глубоко проникшего пониманием истинного масштаба творческой личности писателя и места его в истории русской литературы как ее последнего классика, тоже не удалось избежать неотменимой дани стойкому мифу: «Самое, пожалуй, известное произведе-

ние Леонида Леонова, считает З. Прилепин, – роман “Русский лес”, вышедший в 1953 году, сначала едва не растерзанный в пух и прах литературными недоброжелателями, а потом неожиданно удостоенный Ленинской премии, для современной читающей публики является, с позволения сказать, непроходимо советским» [Прилепин, 2010, с. 7].

В этом контексте прежде всего нельзя не признать, что в свете нового исторического опыта все в большей диалектической глубине открывается понятие «советскости», утрачивая свой однозначно негативный смысл в сравнении с непомерно высокими издержками и накладными расходами Перестройки. Реальная логика жизни склоняет к убеждению в «том, что при всех своих наглядных недостатках и вопиющем ханжестве, Советский Союз был куда более сложносочиненной системой, чем то, что мы наблюдаем ныне» [Прилепин, 2011, с. 194]. Но и независимо от того, как меняется эмоционально-идеологическая окраска концепта «советскость», важно понять какой смысл извлекается из него в применении к художественному произведению, в данном случае – роману «Русский лес». Если иметь в виду объект изображения, то «советского» в романе действительно «непроходимо» много; иначе и быть не могло, если сюжетную основу произведения составляет советская действительность Великой Отечественной войны. Действие романа открывается сценой приезда главной героини романа Поли Вихровой в Москву для поступления в институт и встречи с отцом всего лишь за день до начала войны и заканчивается сценой ее ухода вместе с женихом Родионом и приемным сыном Вихрова Сережей на фронт. Можно сказать, это было время апофеоза советскости: в «советский» цвет был окрашен весь российский патриотизм, явившийся источником победы над фашизмом, и писатель погрешил бы против исторической истины, не отразив этой сущностной стороны военной действительности.

Однако «советскость» как предмет художественного изображения реальной действительности не следует отождествлять с тем, что называется авторской идеей, идейным содержанием произведения, что определяет его внутренний дух, исходит от авторской философии мироустройства. Но именно это и происходит до сих пор во многих статьях, даже книгах, касающихся интерпретации «Русского леса». Обнаруживается известный порок устоявшейся манеры чтения, своего рода герменевтический казус – неразличения позиций героя и автора, невосприятия повествовательного текста как сложной художественной структуры, где, если речь, конечно, идет о художнике такого масштаба, как Леонов, значим некий скрытый горизонт авторской мысли о мире и человеке, происходит смещение и переплетение повествовательных дискурсов, важен учет меняющихся дистанций удаления-приближения автора к герою, словом, всех элементов нарративной связности – символики, иронии, многообразия эмоционально-семантических знаков и сигналов, вставных фрагментов и т.д., когда и игру с читателем следует рассматривать не как частный художественный прием, а как то, что изначально входит в творческий план и замысел писателя и в целом определяет идейно-эстетический потенциал произведения.

Не избежал ошибок чтения при оценке романа «Русский лес» и автор ЖЗЛовской книги о Леониде Леонове: «Слишком много в романе, – кажется З. Прилепину, – полупоклонов советской власти, которые Леонов делает малоспособной к гибкости шеей и не самым искренним словом.

Тональность он задает с первых же строк, вопрошая: “... Что могло случиться со студенткой в Советском государстве, где, кажется, самая молодость служит охранной грамотой от несчастий?”.

Предвоенная Советская Россия в подаче Леонова... начинает сиять, как асфальтовая дорога, политая в июньский день серебряной водой из поливальной машины» [Прилепин, 2010, с. 385].

Начиная «с первых строк» следует обратить внимание на модальную тональность леоновской фразы («кажется!»), и на то, что воспроизводит она эмоциональный настрой не автора, а его героини – юной провинциалки Поли Вихровой, только что вступившей на перрон московского вокзала и не могущей сдержать комсомольского восторга перед открывшимся простором новой жизни. Что образ Поли – Аполлинарии Вихровой из арсенала тех игровых начал, тех ловушек и западней, которые уготовил автор читателю, станет ясно по мере развертывания дальнейших событий московской жизни героини.

Тот перенос смысловых акцентов повествования с сюжетно-фабульной основы произведения на текст, наглядно проявившийся в романах «Вор» и «Дорога на Океан», характерен и для «Русского леса», он текстоцентричен в той же степени, что и они, хотя арсенал средств, избранных автором для придания романному тексту необходимой полноты звучания, в том числе и для придания ему глубины подтекстовой выразительности, от предыдущих произведений отличается. Наряду с сохранением роли вводного фактора, о чем пойдет речь позднее, может быть, ни в одном другом произведении не проступает в такой мере, как в «Русском лесе», подтекстовая сила авторской иронии, явленной в многообразии ее форм – язвительной насмешки, тонкого юмора до острого сарказма. Ирония сквозит в тексте романа постоянно, но явственнее всего ощутима ее роль в создании главной героини – Поли Вихровой.

Несмотря на свой юный возраст, она уже вдосталь вкусила плодов советской идеологии и успела предстать образцовым продуктом советской воспитательной системы. В незыблемость социализма, неуклонно перерастающего в коммунизм, она верит страстно, непоколебимо, самозабвенно и в изъявлении своей веры способна подняться на высоту, мало отличимую от газетной риторики: «Я твердо верю, Варя, – вещает она чуть не с порога подружке, в однокомнатной коммуналке которой нашла московский приют, – что коммунизм призван истребить боль, зло, неправду, то есть все некрасивое, бесформенное, низменное... и значит, коммунизм, есть совершенная красота во всем... – распространялась Поля» [Леонов, 1984, т. 9, с. 11]¹. И то, что Поля говорит не столько своим, сколько языком, пронизанным пропагандистским пафосом, автор дает почувствовать читателю, внося оценочный колорит в определение самого характера ее высказывания: героиня не размышляет, не делится соображениями, не убеждает, она – «распространяется»!

Под воздействием безоглядной веры в официальное слово газетных публикаций сложится в сознании провинциальной девочки и образ отца как заклятого врага советской власти: «Я ненавижу моего отца», – спешно признается Поля Наталье Сергеевне, соседке Вари по коммунальной квартире, и это слепое предпочтение идеологических ценностей родственным чувствам рождает не случайные коннотации с образом Павлика Морозова. Собственно и в Москву-то это юное создание явилось не только с целью поступления в архитектурный институт, но и с непреодолимым желанием «разобраться» в делах отца, отчего их кровные отношения налаживаются трудно и не сразу. Но и изменение отношений с отцом не означает для Поли изменения критериев оценки человеческой личности: подобно герою «Соти» Увадьеву и она может сказать: «Тот, кому может быть хорошо при всяком другом строе, уже враг мне!» (т. 3, с. 94).

И при этом Поля-Аполлинария неотразимо мила, обаятельна, буквально очаровывает окружающих и внешним обликом («Вы хорошая, горячая, большелобая девочка», – говорит ей Наталья Сергеевна; «Ой, какая же ты пригожая-то девонька», – не сдерживает своего восхищения не узнавшая ее Таиска и т.д.), и бесспорными достоинствами внутреннего мира: – своей душевной чистотой и непосредственностью, той цельностью характера и нравственного максимализма, которые

¹ Далее тексты произведений Л.М. Леонова цитируются по указанному изданию с указанием тома и страниц в тексте.

неразрывны с самоотверженностью и готовностью к героическому подвигу, что и подтверждается ее разведывательной акцией в тылу врага.

В отличие от канонов социалистического реализма, не допускающего разночтения, Поля предстает перед читателем в том состоянии отроческого неведения, жизненной неискушенности и непредсказуемости перспектив ее личностного развития, что в равной степени допускает предположение как о том, что из нее выработается тип «железной Клавдии» из «Дороги на Океан», так и о том, что героиня едва ли «не предтеча, не проба «блаженной» Дуни Лоскутовой из «Пирамиды», взятой в той же юродивости конца 30-х, в которой пребывал сам Леонов, обнаруживший самоубийственную “Метель”?» [Яранцев, 2011, с. 188] Первое же, не обремененное герменевтической апперцепцией восприятие героини, неотделимо от ее неотразимой девичьей прелести и обезоруживающей непосредственности, свежести, чистоты.

Однако за этой хорошо видимой симпатией к героине, как за невидимым пологом, скрывается другая сторона отношения автора к ней. Именно в ловушку этой нескрываемой симпатии к юной и не искушенной в диалектических хитросплетениях жизни Поле и попадает читатель, не сразу замечая несовпадение взглядов того и другого на мир, полную инакость жизненной позиции автора. Нужна особая читательская оптика, чтобы увидеть, как чужд ему ортодоксальный дух ее суждений о человеке, как постоянно корректирует он излишне прямолинейную логику ее нравственных постулатов. Полемическая интонация автора по отношению к господствующей в стране идеологической системе проходит через весь роман; отдельность, самостоятельность авторского голоса – несомненная реальность романного повествования.

В полемический диалог со временем и его героями Леонов вступает, фигурально выражаясь, «с первых же строк»: «А, знаю... – встречает Полю на пороге коммунальной квартиры Наталья Сергеевна. – Вы та самая девушка из провинции... простите, с периферии, – поправились она *по моде века* (здесь и далее курсив в цитатах наш – Л.Я.), стремившейся уравнивать всех граждан, чтоб никому не было обидно». – Как говорится, *sic!* Внимание: не заметить здесь авторской иронии невозможно. Философская проблема человеческого равенства-неравенства поставлена с вызывающей остротой и открытостью, и принцип ее разрешения при социализме (всего всем поровну!) Леонов считает ошибочным, более того порочным.

О том, как неизбежно волновала его эта проблема, свидетельствуют романы и «Вор», и «Дорога на Океан» и «последняя книга» – «Пирамида», где известная леоновская метафора «блестинка в глазах» предстает как знак разрешения этой проблемы не по департаменту социальных уложений и идеологических установок, а высокой сферы неисповедимых путей Господних. Если в 1920-х – 30-х годах можно было лишь прогнозировать последствия ее разрешения в параметрах социалистических ценностей, то в 1950-е годы, когда создавался роман «Русский лес», характер ее разрешения возымел уже непосредственное воздействие на эффективность хозяйственно-экономической политики в стране и не мог не привлечь внимание мыслящих людей. Нет ничего удивительного в том, если влияние одного из доминантных концептов большого художника проникло в глубины русской литературы. Показательно, что в литературный оборот проблема равенства вошла после выхода романа «Русский лес», в разнообразии своих поворотов и проявлений обнаружив немало точек соприкосновения с содержанием конфликта между Вихровым и Грацианским. Убедительно выглядят в этом отношении романы В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956) и «Белые одежды» (1986), придавшего общечеловеческой проблеме характер типичного для советской действительности конфликта между «новаторами» и «консерваторами», профессионалами и выдвигенцами.

Сегодня невозможно не учесть того, какую сложную эволюцию пережила у нас идея равенства с момента построения социализма, путем Перестройки вернувшись «на круги своя» – к признанию основного постулата теории социального дарвинизма, утверждающего право сильного. «Жажда равенства вообще свойственна русскому человеку, – размышляет А. Снявский. – И рабы хотели уравняться с господами. Это уравнение и произвела революция. Преимущество, чисто моральное, было дано трудящимся массам, то есть людям физического труда. Естественно, что в этих новых условиях свое равенство и даже первенство они испытали как состояние свободы» [Снявский, 2001, с. 107–108]. Равенство представлялось ценнее и важнее свободы, оно давало ощущение счастья, и нищета «поровну» не была ему помехой, что и служит одним из объяснений того, почему советскому обществу удалось сохранить свою стабильность в течение многих десятилетий и почему большая часть населения России полнится сегодня ностальгической памятью о времени, когда «все были равны».

Разумеется, речь в данном случае идет не о сравнительной ценности буржуазного и социалистического равенства, а о мере «советскости» автора и его героини, о том, защищает ли Леонов как писатель идею равенства в том понимании его, которое свойственно Поле Вихровой. Многозначительная оговорка «*по моде века*» еще несколько раз повторится в романе, акцентируя внимание на относительной качественности любого социального устройства в силу неизбежной противоречивости самой природы человека. Конечно, в известной мере равенство как форма справедливости устанавливается социальным путем, но нигде и никогда оно не может быть возведено в степень абсолюта, о чем с такой горячностью «распространяется» Поля в своей дифирамбической речи о коммунизме, который «есть совершенная красота во всем». В ослеплении пропагандистскими догмами Поля не способна видеть, в каком природном неравенстве оказалась она, «ладная такая комсомолочка», «красивый товарищ», с подружкой Варей, счастье которой «осуществилось бы, будь она чуть покрасше с лица» и которая тщетно пытается хоть «чуть погладить несправедливость природы».

Как у «настоящего писателя, у Леонова нет случайных, «неработающих» деталей: еще более жестоким образом опрокидывает он идеологическую риторику Поли сценой первого прихода в дом отца – профессора Вихрова, где ее встречает забытая за время жизни на «периферии» родная тетка – горбатенькая Таиска. «Как всегда, – уже явственно врывается в повествование голос автора, – изощренная логика предубеждения неохотно отступала перед ясной логикой жизни... и тут Поле открылось, хоть бы не сумела выразить это словами, что жизнь всегда умней и убедительней любых выдумок, какими люди из различных побуждений стремятся умножить красоту правды или усилить упорство зла» (т. 9, с. 39). Действительно, как Таиска, обремененная горбом, войдет в прекрасный мир коммунизма, где должно все быть «красиво» – «без боли, зла, неправды»?!

Что образ «горбатенькой» несет в романе огромную смысловую нагрузку, серьезно корректируя социально-идеологический миф о безоговорочно всеобщем равенстве, свидетельствует повторяющийся в творчестве Леонова мотив человеческого уродства, природного несовершенства человека. Это и передвигающийся на костылях Исайка из пьесы «Половчанские сады» (1938), и родившийся глухонемым Лука, сын Омеличева из романа «Дорога на Океан», и горбун Алёша из «Пирамиды», где спор о природе равенства-справедливости поднят уже на теологическую высоту. При всеблагодати, всеединстве и всемогуществе Бога, размышляет главный герой книги о Матвей, «откуда взялась боль на земле, почему горя и радости роздано людям не поровну?» (т. 9, с. 10).

Тема, идея, мысль о Боге предстают как главная по значимости в произведениях Леонова вплоть до «Пирамиды», где вынужденное обстоятельствами замалчивание Бога взорвалось с такой силой эмоционально-духовного напряжения, включающего душевную боль, бессильное отчаяние и позднее раскаяние, какого

не знала русская литература XX века. В отличие, например, от «Соти», создававшейся во время, когда вера в Бога преследовалась по закону, почему повзрослевшая героиня даже не слышала о существовании Бога, «Русский лес» отражает время, когда стало уже возможным дебатировать вопрос веры, но атеизм входил в господствующую идеологию как один из важнейших ее постулатов, поэтому философскую проблему о пределах человеческих возможностей в преобразовании мира Леонов должен был перевести в сферу действия иных Высших сил. Так с первых страниц повествования входит в роман понятие *судьбы*, важность которого писатель подчеркивает типографической разрядкой: «Не сердитесь, Наталья Сергеевна, – говорит Поля... – Но сегодня вы уже три раза подряд назвали слово *судьба*. Мы на эту тему даже коллективное обсуждение у себя в Лошкареве провели... и выяснили наконец, что это – вредное слово слабых, ничего не выражающее, кроме бессилия. Так что судьбы-то нет, а есть только железная воля и необходимость» (т. 9, с. 20).

Дипломатично осторожных возражений Натальи Сергеевны со ссылкой на собственный опыт жизни оказывается явно недостаточно, чтобы сломить фанатический натиск «ладной комсомолочки», с пеленок впитавшей позитивистский дух веры в прямой и безостановочный путь к всеобщему счастью, в непогрешимую суть «человеческого, слишком человеческого», так что испытание героини *судьбой* превращается в повествовательную логику всего романа по принципу, совпадающему с убеждением Вари: «Жизнь вообще строится сложнее любых предположений» (т. 9, с. 132).

Текст романа многозвучен и полисемичен, отмечен редким богатством повествовательских красок, одну из которых определяют яркие выбросы авторской иронии то по поводу «преждевременного осмеяния, гранита крепче, семейной базы, откуда прежние деятели, вроде Вихрова, выростали в высоты своих наук без опасения завязнуть ногами в трясине житейских мелочей» (т. 9, с. 331), то в связи «с волнующими мировыми вопросами касательно наличности бога либо о затаившемся что-то загнивании капитализма» (т. 9, с. 367) тем более нетерпимом при несомненных преимуществах коммунизма, наступление которого планировалось «приблизительно года через полтора» (там же). «Уж сколько веков гниет, а всё еще держится!» – не может сдержать своего праведного возмущения Поля.

В свете этого нетерпеливого желания строителей новой жизни выпрямить дорогу к счастью, выдать желаемое за действительное полнятся особым смыслом раздумья самого Вихрова, которому каждый этап земной истории представляется лишь очередной вехой вечного и неостановимого стремления к идеалу, который недостижим, но двигаться к которому человеку необходимо, чтобы человеком остаться. И видится Ивану Матвеечу, «как бы сквозь туман, в глубокой лошине внизу проступала натоптанная, вся в петлях ошибок и заблуждений тысячелетняя дорога человечества», в фокусе которых как-то иначе начинает выглядеть и такая историческая веха его исканий как советский социализм...

Наряду с иронией, столь значимой в эмоционально-смысловом наполнении романного текста, в акцентированности темпорального фактора следует видеть не менее важное средство авторской герменевтики, выхода из замкнутого пространства полной и окончательной победы социализма, как трактовалась советская эпоха ее идеологами, в сферу неостановимого времени, неотвратимо воздействующего на человеческую натуру, природу, естество, диктующего феноменологический взгляд на человека. И в этом аспекте «Русский лес» не выпадал из общего русла творческих исканий автора, неизменно включавшего игру с разнообразным пересечением временных пластов в систему художественного логарифмирования.

Наконец, и в «Русском лесе» сохраняется Леоновым лигатурность художественного образа, что восходит к одному из определяющих начал авторского мировидения, но что в принципе противоречит поэтике социалистического реализма:

и в том, как мыслит Поля, со многим нельзя согласиться, а с тем, что говорит Грацианский, многое звучит убедительно. Вкладывая в уста «мелкого», «бывшего», лишённого прав гражданства человека далеко не лишённые здравости суждения о наступившем времени, писатель как бы снимал с себя ответственность за их смысл, хотя в общем художественном контексте сбросить их со счета оказывалось невозможным, они органично вращались в структуру текста, проникали в читательское сознание, активно «работали» и на внутренний писательский замысел, и на объективную идею произведения. Не лишены возможности высказаться были и открытые враги советского строя, в суждениях которых оказывалось много такого, о чем бы в другой ситуации прямо и открыто сказал сам автор. Вот при встрече с другом молодости Валерием Крайновым, сделавшем карьеру большого советского дипломата, Вихрову вспоминается давний, еще из поры увлечения революционными идеями, разговор с жандармским подполковником Чандвецким, «по слухам, фаворитом Столыпина, и говорили, умнейшим после него в лагере тогдашней реакции», ведущем следственное дело созданной в уютной квартире Грацианского подпольной молодежной организации «Молодая Россия»: «Сплета ревматические пальцы на большом, пустоватом столе, он безразличным, необязательным тоном цедил Вихрову что-то о биологическом неравенстве особей, следовательно, о незыблемости установившихся законов человеческого общества, – о бездне, куда увлекают Россию чрезмерно пылкая и потому строгой отеческой опеки заслуживающая молодежь... “Вы хотите, – рассуждает Чандвецкий, – стерилизовать жизнь, господин Вихров... но абсолютно чистые элементы существуют только в колбах химиков и нередко обходятся обществу по цене, делающей их недоступными для широкого потребления... не боитесь дороговизны?”» (т. 9, с. 347). И хотя эта мысль о бесспорном утопизме намерения построить идеальное общество, не принимая в расчет неизбежную противоречивость человека как такового, исходит со стороны, не вызывающей доверие советского читателя, не учесть ее в смысловой полифонии романа не представляется возможным, тем более, что принадлежит она, хоть и из лагеря реакции, но «умнейшему человеку». Такого рода дискурсивные пассажи, пронизывающие художественный текст романа, лишают его смысловой однозначности, отвращая читателя от бездумного его восприятия.

Диалог между автором и героями, а одновременно и с читателем идет по самым кардинальным вопросам мироустройства, касается самых существенных категорий и сторон бытия: соотношения времен – сиюминутного и вечного, социально-детерминированного и природного, пределов человеческих возможностей в преобразовании жизни, целей и средств их достижения, что в целом существенно корректировало прогандистский миф о прямолинейном ходе исторического развития, о безоговорочно абсолютной роли прогресса, окончательной и полной победе возникшего после революции общества, наконец, безальтернативности революционного пути изменения мира. В этом смысле философская интенциональность предстает как доминантное начало его повествовательной структуры и именно в этот философский контекст оказывается органически вписанной проблема судеб русского леса.

Литература

Леонов Л.М. Собр. соч. в 10 т. М., 1984.

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

Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Детство Люверс. М., 1991.

Перхин В.В. Л.М. Леонов в 1957 году (по страницам дневника Е.Д. Суркова) // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000.

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

Платошкина Г. Воспоминания о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999.

Прилепин З. Леонид Леонов. «Игра его была огромна». М., 2010.

Прилепин, 2011 – Книжная полка Захара Прилепина // Новый мир. 2011. № 6.

Синявский А. Основы советской цивилизации. М., 2001.

Старцева А.М. Особенности композиции романов Л. Леонова // Вопросы советской литературы. М. Л., 1959. Вып. VIII.

Хрулев В. Два эпилога XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекта литературного анализа. Новосибирск, 2004.

Яранцев В. «Искупить грех «советскости» // Сибирские огни. 2011. № 1.