

Вводный фактор как семиотическая фигура повествовательной структуры романа Леонида Леонова «Вор»

Л.П. Якимова
НОВОСИБИРСК

По всем параметрам художественного замысла, способам его сюжетно-композиционного и образно-типажного воплощения, характеру связи текста и подтекста, символики и «логарифмирования», философской глубине мысли о мире как Бытии в контексте такого события, как революция, произошедшего в России, но имеющего общечеловеческую значимость, роман «Вор» (1926) по праву воспринимается как эпицентр творческой жизни Леонова, как контрапункт его художественных и духовных исканий. Своего рода историко-литературным феноменом предстает его творческая история. Подобно тому, как на протяжении пятидесяти лет создавалась «Пирамида», так целые десятилетия не уходил из художественного мира и творческого сознания писателя роман «Вор», заставляя постоянно возвращаться к его переосмыслению и корректированию. Вторая редакция романа появилась в 1959 году, а далее он подвергался переработке при подготовке к изданиям 1970-го и 1982-го годов. Его последняя редакция относится к 1990–1993 годам, когда Россия, успевшая войти в стабилизирующее ее жизнь русло, снова подверглась пролому, равнозначному новой революции. Средоточием художественного переосмысления явился образ главного героя, ибо справедливо сказано, что «значение драмы Митьки Векшина выходит за рамки своего времени или национальной истории»¹.

Печать неповторимости творческого поведения легла на этот роман в связи с авторским стремлением рассмотреть образ, созданный в первой четверти XX века и вобравший идею революции в ее стихийно-первородном облике, в панораме движущегося времени, увидеть его в зеркале перемен общественного сознания, прежде всего в осмыслении триады «человек – общество –

¹ Хрулев В.И. Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005. С. 87.

Бытие», высвечивая неподвластную силу Бытия в столкновении с социальной прагматикой. В этом смысле с непреложной силой убедительности роман фиксировал нарастание феноменологической составляющей в мировоззрении художника.

Роман обращен к изначальному времени «сотворения мира» из огня революции, первоисходно-библейскому моменту рождения нового человека, каким по замыслу творцов и вдохновителей революции должен стать советский человек. Это объясняет выбор жизненного материала писателем: социальное дно, представленное в романе воровским сообществом Благуши, в большей мере, чем другая среда, могло дать ощущение непосредственных результатов социального эксперимента по переплавке-перевоспитанию человека. Явленный в своей наготе здешний человек мог представить процесс обрастания культурным «орнаментумом» новой цивилизации в наиболее зримой и наглядной форме: «Голый исчезает из обихода, – объясняет причины своего творческого внимания к Благуше писатель Фирсов, – вот и приходится в поисках его опускаться на самое дно»¹. Похоже, что и сам Леонов поддался общей стихии экспериментирования, охватившей Россию в XX столетии, перманентно перестраивая образную систему своего романа и из десятилетия в десятилетие подвергая перепроверке результаты художественной переплавки судьбы своих героев, прежде всего главного из них. Феноменологический аспект связи «голого человека» – культурно-исторического «орнаментума» – «гумуса» общечеловеческой истории, явственно обозначившийся в романе «Вор», предстанет как фундаментальное основание всего последующего творчества Леонова. В этом смысле роман не мог не вызвать появление исследований, принципиально важных для всего леоноведения, и особенную ценность среди них представляют те, авторы которых оказались приближенными к творческой лаборатории писателя, испытали непосредственное воздействие творческой энергии Леонова².

Выход в свет в 1994 году «последней книги» Леонова – романа-наваждения в трех частях «Пирамида» – придал леоноведческой мысли мощный импульс обновленного развития, когда в свете рекурсивного чтения открылись новые семантико-поэтические грани и романа «Вор». К этому времени произошли существенные перемены и в самой методологии российского

¹ Леонов Л.М. «Вор» // Собр.соч.: В 10 т. М., 1981–1984. Т. 3. 1983. С. 127. Далее на это издание ссылки даны в тексте статьи в круглых скобках.

² См.: Грознова Н.А. «Вор». От первой до второй редакции романа // Грознова Н.А. Творчество Л. Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1984. С. 11–121; Лысов А.Г. Емельян Пчхов. Структура образа и его литературная родословная // *Literatura*. Вильнюс, 1982. С. 52–96; Он же. Апокриф XX века. Миф о размолвке Начал в концепции творчества Л. Леонова // *Русская литература*. 1989. № 4. С. 111–141; Вахитова Т.М. Поэтика зрелого Леонова // *Леонид Леонов и русская литература XX века*. СПб., 2000. С. 13–22; Хрулев В.И. Два эпилога романа Л. Леонова «Вор»: диалог исследователя с писателем // *Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа*. Новосибирск, 2004. С. 50–80; Он же. *Художественное мышление Леонида Леонова*. Уфа, 2005.

литературоведения, вырвавшегося, наконец, из плена позитивистского мировидения, что также не могло не сказаться на характере осмысления романа. С особой силой активизированные проблемы герменевтики, «правильного» чтения, внутренней связности текста («когезия») обострили процесс «перепрочтения», обратили к пристальному вниманию на характер отношений текста и сюжета, текста, подтекста и метатекста, архетипический, мифопоэтический¹ и культурологический контекст, сложность отношений в триаде «автор – повествователь – герой», игру повествовательных модусов и т.д. В новом свете предстал и весь комплекс леоновских авторефлексий, «прямых» его высказываний о приемах «логарифмирования» художественного текста, в том числе роли «вставных конструкций». В «вороведении» начинают доминировать работы, в которых предпочтительным оказывается исследовательский ход не от «идейного содержания» к «художественным особенностям», а от «текста» к пониманию смыслового богатства произведения².

Сама композиционная структура романа призвана воспроизвести авторскую модель бытия, передать вневербальное ощущение непостижимо сложного мира человеческой жизни, находящейся в неостановимом бурлении и не поддающейся ни однозначному формулированию ее смысла, ни тем более приданию ей нерушимых рамок социального проекта, ибо «любое поколение мнит себя полным хозяином жизни, тогда как оно не более чем звено в длинной логической цепи» (121). Так объясняет картину мира писатель Фирсов Митьке Векшину. В этом аспекте сохраняет свою значимость мотив игры, восходящий к метафизическим сущностям бытия и изначально входящий в представление писателя о сложностях отношения человека с миром. Отчетливые контуры этого мотива проявляются в описании жизненного поведения Емельяна Пчхова: «Весь мир был для Пчхова театром искреннего и слитного действия, и он один зачарованный зритель, глядел из своей мастерской как из ложи на происходившее перед ним зрелище жизни... на нескончаемое повторение одной и той же темы, сплетение обманутых любовей, неутоление вожделений, молодостей на взлете и в падениях...» (93). Но автор не зритель в театре жизни, а активный участник ее, по большому счету – игрок. И «игра его была огромна»³, ибо играет он не житейскими масками, а ведет ее в той сфере, где значимы метафизические, сущностные ценности.

¹ «Я всегда искал отвечающие времени формулы мира, – признавался Леонов в беседе с А.Г. Лысовым. – Я называю: Эсфирь, Авраам, Ной – и за этим стоят целые миры; ими можно думать о соответствующем в своем времени...». (Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...». Беседу вел А. Лысов // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 21.

² См.: Бурова С.Н. «Золотая карета», «Вор» Л. Леонова. Вопросы текстологии и творческой индивидуальности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 1986; Рыбальченко Т.А. Писательство и рассказывание персонажей романа «Вор» // Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск, 2004. С. 80–98.

³ Не случайно эта фраза из авторского представления одного из героев романа «Дорога на Океан» – Глеба Протоклитова – вошла в подзаголовок био-

Создавая реалистический роман, изображая реальную жизнь в формах самой жизни, Леонов тем не менее озабочен прежде всего тем, чтобы проникнуть в скрытые глубины жизни, невидимые зашоренным взглядом горизонты, за видимостью прозреть подлинность. Главным средством создания такой объемной картины мира, измеряемого в масштабах бытийственных категорий, явилась в романе «Вор» универсализация вводного фактора. Именно здесь в пространстве многообразия «вставных конструкций» ведет автор свою большую игру с официально утвердившимся и строго контролируемым взглядом на возникшую после революции реальность, здесь возникает то особое пространство духовного напряжения, где находят проявление авторские «загадки, забавы, западни», восходящие к числу и знаку Человека, разрешение которых легло в основание «последней книги» Леонова – романа «Пирамида».

По разнообразию форм вводного фактора, глубине их художественной актуализации и богатству функционального назначения роман «Вор» предстает как одно из примечательных творений XX века. Между тем понимание «настоящей», как любил выражаться Леонов, роли вводного фактора в его произведениях возникло не сразу, к раскрытию его парадигмальной значимости в творчестве писателя леоноведы приближались неуклонно. «В каждом (курсив мой. – Л.Я.), – отмечает Т.М. Вахитова, – из романов Леонова есть определенный фрагмент, не связанный с сюжетом, но обусловленный словом – лекция Вихрова о русском лесе, рецензия на повесть Фирсова, речь Вадима о России. Эти фрагменты являются своеобразными идейными центрами романов. Слово у Леонова может быть прямым и пафосным (Вихров, Вадим, Никанор), может быть неуместным, неправильным, принадлежащим рассказчику анекдотов (Манюкин, Дюрсо), рассказчику притч (Пчхов, Калина Глухов, о. Матвей), рассказчику семейных преданий (Таиска, инспектор Гаврилов)...»¹. Нельзя не видеть, что к категории «принадлежащих рассказчику» исследователь причисляет те формы романного нарратива, которые в принципе предстают как поэтическая фигура вводного текста, составляют содержание «вставных фрагментов».

Заметный акцент на важной литературоведческой проблеме был сделан в связи с «Воспоминаниями о Леониде Леонове» Галины Платошкиной, где нашли место моменты интервьюирования писателя и в связи с этим его авторефлексии, касающиеся роли «вставных фрагментов» в художественном произведении². Тогда писатель даже посетовал на невнимательность исследователей к этой стороне его произведений и сам назвал некоторые из их «вставных фрагментов»: «Легенду о Калафате, – делится он своими наблюдениями, – трактовали неверно, как и многое другое в романе «Вор». Помните, в притче об Адаме и Еве есть хорошая мысль... Вот и белый слон в «Дороге на Океан»:

графической книги Захара Прилепина «Леонид Леонов. “Игра его была огромна...”» (М., 2010. ЖЗЛ).

¹ Вахитова Т.М. Поэтика зрелого Леонова // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 19.

² См.: Якимова Л.П. Вводный эпизод как системный элемент нарративной структуры произведений Л. Леонова // Нарративные традиции славянских литератур. Новосибирск, 2009. С. 310–348.

его усмирили, поставили молнию: стал он покорным, хорошим, но уже не тот, какой был. Это эволюция мечты души. Я не раз выражал мысль: разум познает только то, что ведает душа»¹. Но из огромного многообразия форм вводного текста в своих произведениях Леонов назвал лишь то, что вошло в литературоведческий оборот, большая же часть «вставных фрагментов», «вставных конструкций», как определил их сам писатель, пребывали в состоянии своего рода НЛО – неопознанных литературных объектов, и проблема их идентификации, номинирования в соответствии с их истинной сущью, реальным функциональным назначением обозначилась с особой настоятельностью. Независимо друг от друга возникавшие наблюдения – в аспекте опознания и исследования одного из главных приемов художественного письма Леонова – постепенно обретали центростремительную суть, разрозненные пазлы сходились в общей картине, способствовали углублению представлений о характере его поэтики и эстетики. От спорадически «толкового» внимания к отдельным «вставным фрагментам», как легенда о Калафате или рассказ-байка «Про руку в окне», с непреложной очевидностью открывался путь к системному исследованию вводного текста как семиотически значимого фактора художественного мира Леонова.

В контексте художественных исканий не только русской, но и мировой литературы роман «Вор» являет собой пример семантико-поэтической эффективности избранного автором пути удвоенного повествования как способа потенцировать энергию читательского восприятия, усилить интригу чтения. Одну и ту же действительность воспроизводят автор-повествователь и его коллега по перу, вымышленный герой, писатель Фирсов. Федор Федорович Фирсов. На одни и те же события, лица, людские отношения читателю предложены разные варианты видения. Но два разных видения одной действительности это не просто формальный прием, раздвигающий нарративные горизонты романа, а способ проявить особый характер авторской онтологии, философии мира и человека.

Объективно весь писательский текст Фирсова предстает как «вставная конструкция» большого объема, как вводный текст, как «книга в книге», текст в тексте, специально отделенный от основного повествования кавычками, но в фокусе дwoящегося взгляда на мир утрачивает однозначность оценки и революция, лишаясь ореола своей непогрешимости. Аподиктическому восприятию революции, идеологии ее оправдания противостоит сознание ее воровской сути, насильственно присвоенного ею права лишать человека личностной индивидуальности.

Обманную, «воровскую» суть революции автор тончайшим образом вскрывает через реальные поступки Митьки Векшина, которого приманила она соблазном своеволия и вседозволенности, возможностью самоутверждения за счет насилия; по подозрению его фронтowego друга Арташеза, скорее всего он и руку пленному офицеру отсек, завистливо узрев «угрозу в его зрачках»² (51), ощутив ту самую «колдовскую блестинку» в глазах, которая выдает

¹ Платошкина Г. Воспоминание о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 485.

² Здесь и далее в цитатах сохраняется курсив Л. Леонова.

непреодолимое ни при каком строе неравенство людское. Не случайно ведь обходил писатель молчанием вопрос, не зашифровал ли в названии романа «Вор» аббревиатуру Великой Октябрьской Революции – ВОР!

Именно во вводном пространстве повествовательного текста Фирсова находит место важный для всей художественной логики романа эпизод жестокой расправы с молоденьким поручиком, подтверждающий догадку о том, что для таких, как Митя Векшин, главным мотивом участия в революции был акт социального возмездия, удовлетворение обиды за невозможность достижения того, что открывает дорогу «вперед и вверх». Особая склонность героя к экстремальному максимализму в развязывании жестких узлов жизни подчеркнута остротой реакции верного ординарца: «...Едва пленник поднес к козырьку нерешительную руку, коротко свистнул воздух, и Векшин отнял ее у офицера... – так что она упала, как ветка, к его ногам. Несмотря на боевую отвагу, Санька Бабкин, оказавшийся малодушней своего хозяина, глухо охнул при расправе, приседая на росистую траву» (50).

Обозначившийся во вводном фрагменте романа «Барсуки» мотив «про руку в окне», сохраняя свою эмоционально-смысловую идентичность, трансформируется в романе «Вор» в мотив «отрубленной руки», с особой силой акцентируя здесь мысль о порочности участия в революции как воплощении планов социального возмездия и удовлетворении чувств исторического реванша, вступлении в права новых хозяев жизни, когда «тебе *все* можно, как огню при сотворении мира» (51). По окончании гражданской войны, с недоумением вглядываясь в расцветающие соблазнами магазинные окна, Митя Векшин еще готов тешить себя иллюзиями относительно возможности путем кавалерийского наскока и ценой насилия разрубить узел новых противоречий жизни, разрешить проблему социальной справедливости: «С насмешливым презрением укротителя взирал он на оживление нечистой стихии, лгаться тайной мыслью – “захотел – и стало, повелю – и уйдут!”» (53).

До тех пор, пока в неостановимом ходе революции надо было крушить, рушить и убивать («человек этот водил полк в самые опасные переделки и рубился – будто не один, а десять Векшинных рубились», 49), Митька был, что называется, на коне, фигурой видной и значимой, когда же настало время «перестройки всех механизмов общественной жизни изнутри, в переделке ее фундаментов, – пытается объяснить Фирсов, – как раз к этой невозградимой, кропотливой деятельности и не был способен тогдашний Митькин разум...» (120). И напрасно старается Фирсов донести до героя своей будущей книги смысл «притчи» о непреходящих ценностях духовно-душевных исканий человечества, о несостоятельности всех попыток устроить мир, обходя значение «блестинки в глазах», «посредством благоразумного упрощенья, так сказать, через нивелировку структурных различий между пяткой и капризной тканью мозговой... избавления от наиболее опасного из всех разделительных зол, от интеллектуального неравенства» (129).

Знаменателен обмен репликами писателя и его героя:

– Как, понял хоть крупицу, ворюга?...

– Понял, лишь слова отдельные, – признался Векшин. – Загнул ты мне притчу, сочинитель» (130).

В этом смысле главное в романе «Вор» не конфликт Векшина с новым миром, а онтологическое противоречие нового мира с бытием и его законами. Революция предстает как фактор тотального выдумывания универсальных форм жизни, оболочения ложной идеей всеобщего равенства, пренебрегшего феноменом «колдовской блестинки» в глазах, а «не та ли ничтожная штучка, искорка, почти как точка, так что и ярлычка инвентарного присургучить некуда, и есть наиважнейшая ценность бытия, потому что выплавлена из всего, сколько его у нас было позади, опыта человеческой истории» (128).

Культурный потенциал строителей новой жизни служит предостережением от воплощения торопливых проектов преобразования мира: «Вот за такое плачевное ваше пренебрежение к *этому* и накажу я жестоко вас... разумеется, в пределах ничтожной повестушки моей», – угрожает Фирсов Векшину (126).

Фирсовский текст представлен в романе не только его повестью о жизни социального дна Благуши, но еще клеенчатой записной книжкой, случайно завалившейся за сундучок во время очередной встречи с Манюкиным и обнаруженной после его смерти Чикилевым, не удержавшимся от желчных комментариев к сделанным в ней записям и тем самым тоже отметившимся в «писательстве». В романе «Вор» записной книжке Фирсова отведена целая глава (XI в Части третьей). Заполненная «сочинительской рухлядью», представляя собой «собрание хронологически беспорядочных заметок и рабочих заготовок к повести», она тем не менее способна пролить новый и далеко не случайный свет и на изображаемые в романе события, и на судьбы героев, и на характер общего мировидения писателей – и самого Леонова, и вымышленного им Фирсова. Оказывается, многое из собственной творческой лаборатории Леонов передал собрату по перу, что верно, и наоборот: многое из записной книжки Фирсова восходит к эстетическим принципам самого Леонова: «Средний художник, – размышляет Фирсов, – строит свой замысел на десятке координат, за двадцать – ставят памятники в наиболее людных местах. Различие талантов, мировоззрений и личных судеб художников не зависит ли от того, сколько, которые и откуда их взять?» Известно, как претило Леонову изображение действительности лишь в свете ее текуще-сиюминутных интересов, опирающееся на предельно малое число координат и приводящее к плоско-одномерной картине жизни, что во многом определяло общий фон развития литературы 20-х годов. Именно такое «одноразовое» видение реальности, чему отдали щедрую дань многие писатели тех и более поздних советских лет, и было причиной их скорого выпадения из литературной орбиты.

Размышлений о путях достижения художественной истины в записной книжке Фирсова немало, вот, например, о том, как «выбрать наконец манеру повествования: расточительную щедрость изложения или скупой пунктир намека. Второе выгоднее, – считает сочинитель, – потому что недосказанное больше мобилизует воображение читателя, впрочем только умного» (491). Установка на «умного» читателя всегда была свойственна Леонову, как и осознание того, что он писатель «трудный». И действительно, проникнуть в смысловые глубины леоновского нарратива представлялось возможным лишь тогда, когда удавалось уловить его «намекающую» логику: чтение, ограниченное лишь уровнем восприятия сюжета, в случае Леонова могло привести лишь

к превратному пониманию произведения, что было в леоноведении явлением нередким.

До чрезвычайности значимым моментом записной книжки Фирсова является возврат к основным сюжетным линиям повести о Благуше, стремление писателя обозначить те сущностные, бытийственные начала, что создают внутренний фундамент их развития. Вот «удар векшинской шашки». Библейская заповедь *не убий* имела в виду частное, а не общественное поведение человека. Сам Моисей убил за жестокость египтянина – надсмотрщика. Еще в средневековье: ценность человеческой жизни обратно пропорциональна величю идеи, государства, эпохи, человеком же созданных. “Чем чего больше, то всегда мельче и дешевле...”, – Пчхов однажды про яблоки. Так в чем истинный гуманизм – в утверждении святости каждого неповторимого бытия или в преодолении этого древнего, по ходу прогресса, все более отживающего табу?» (490). Посредством фирсовской записной книжки происходит восполнение философской глубины всего романа «Вор»: ведь это именно та сквозная мысль, которую пытается разрешить Леонов не только в этом романе, но и на разном другом материале и в последующих своих произведениях: как (и можно ли?) совместить достижение высоких общественных целей с сохранением интересов отдельной личности – «каждого неповторимого бытия», можно ли гармонизировать «великое целое» и «малое отдельное»? И этот «удар векшинской шашки», упирающийся в общую проблему людского равенства и неотвратимо возвращающий к мысли о «колдовской блестинке»: соответствует ли декретированное большевиками всеобщее равенство истинно-сущему закону человеческого равенства или уже, действительно, настало время менять этот закон «по ходу прогресса»?

Единой и неразрывной цепью диалектических отношений связывает Леонов – в том числе и посредством записей Фирсова – и проблему оправдания революции, с присущей ей пафосом тотального обобществления и приведения к единому знаменателю, и вопрос о природе человеческого равенства, и мотив «блестинки» в глазах». Отмечая высокую заряженность «вставных конструкций» произведений Леонова общей мыслью о мире, важно обратить внимание и на то, как пересекаются и перекликаются между собою заложенные в них смысловые концепты, высвечивая общий контур авторского мировидения, выявляя непресекаемость его художественной логики от ранних повестей до «последней книги» Исполнена философской многозначительности фраза из клеенчатой книжки Фирсова: «Русские всегда любили полакомиться незрелым, до Спаса, яблочком и потом страдали жестокой исторической оскоминой» (493), но по смыслу и стилистике она оказывается глубоко созвучной той, что произносит английский колонизатор в повести «Белая ночь» в диалоге с поручиком Пальчиковым, перевод которого вынесен в подстрочник, представляющий как одна из многих форм «вводной конструкции» у Леонова: «Русские всегда старались поджечь мир во имя какой-нибудь высшей цели...»¹.

Не обернется ли «исторической оскоминой» стремление большевиков опередить естественный ход событий, не грозит ли национальной бедой под-

¹ Леонов Л.М. Белая ночь // Леонов Л.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1981–1984 Т. 1. 1981. С. 469.

жигательная страсть к ускорению времени, пренебрежение спасительной логикой эволюции, то есть, по выражению Фирсова, «этой не сразу вознаграждаемой, кропотливой деятельностью» (120).

Несомненно, леоновское мировидение во многом соприкасалось с феноменологическими гранями русской философской мысли предреволюционной поры, в частности, трудов С.Л. Франка, в основе которых лежит убеждение в несостоятельности социального оптимизма, опирающегося на «механико-рационалистическую теорию счастья»¹, и неизбежная вера в результативность «будничной, не знающей завершения деятельности, руководимой непосредственным альтруистическим чувством»². Не задаваясь вопросом о природе такого рода совпадений, как упование на «эту, не сразу вознаграждаемую, кропотливую деятельность» у одного и «будничную, не знающую завершения деятельности» у другого, нельзя не видеть прямой ли, типологической ли связи убеждений философа и писателя XX века в том, что вовсе не в насильственном перераспределении материальных благ следует искать путь к человеческому счастью, а в том, что один возводит в символическое значение «колдовской блесстинки» в глазах человека, а другой в степень альтруистического притягия мира.

Ясно, что пространством художественного воплощения такого мировидения в условиях подцензурной литературы мог быть только подтекст, в данном случае во многом создаваемый вводными конструкциями. Так под прикрытием текста Фирсова Леонов отпускал на волю художественную мысль такого высокого философского напряжения, воздействие которого выходило далеко за пределы времени издания романа, более того, с течением лет способствовало открытию в нём немалого числа новых смысловых граней в соответствии с возвратом того социально-экономического климата, который в свое время спровоцировал революционный взрыв 1917 года.

Записная книжка Фирсова не единственный в творчестве Леонова случай, когда «вставной фрагмент» занимает отдельную главу: пример того показывают как ранние, так и последовавшие за «Вором» произведения. В повести «Петушихинский прорыв» целая глава отведена вводному тексту в форме заклятия-заклинания, в романе «Русский лес» вводный текст представлен пространной главой в форме лекции Вихрова. Позднее писатель вновь обратился и к приему «книги в книге»: один из героев романа «Пирамида» Вадим Лоскутов тоже пишет книгу о Пирамиде, пытаясь под видом страстей египетских изобразить современную ему действительность. Открытость духовно-поэтического потенциала романа «Вор» последующему творчеству Леонова непосредственно восходит к семиотической природе его художественного мышления, что в авторефлексивном плане соответствовало понятиям «лога-рифмирования», склонности к поискам «иероглифа», создания образа на грани извлечения корня из минус единицы.

Немаловажно, что вводный текст Фирсова представляет интерес и в аспекте формального экспериментирования Леонова в использовании известного

¹ Франк С.Л. Этика нигилизма // Вехи. Интеллигенция в России. М., 1991 С. 167.

² Там же.

художественного приема по принципу создания многосоставной матрешки: являясь «вставной конструкцией» романа «Вор», текст Фирсова включает вводный жанр записной книжки, вводным эпизодом которой является, в свою очередь байка Манюкина о патриархальных нравах в имении его отца, представленная на сей раз не в форме живого рассказывания, а записанная Фирсовым по памяти, как своего рода парафраз. Этот принцип вставляемости одной вводной конструкции в другую будет актуализирован писателем и позднее, например, в романе «Дорога на Океан».

До какой степени значимый смысл вкладывал Леонов в байки Манюкина, свидетельствует факт повторного включения одной из них, а именно байки об усмирении строптивного коня, из пьесы «Унтиловск» в роман «Вор». Сказалась одновременность и параллельность работ писателя над повестью «Унтиловск» и романом. Когда печатание повести было отложено и на основе ее возникла одноименная пьеса, в персонажном ряду романа «Вор» и пьесы «Унтиловск» оказались общие, как Манюкин, герои.

Как и в пьесе, в романе «Вор» бывший барин, приторговывая своей биографией, в новых обстоятельствах тоже добывает себе пропитание рассказыванием невероятных историй из своей бурно прожитой жизни. В инвариантном виде, но с сохранением того же иносказательно-смыслового содержания вошел в роман и его рассказ о безуспешной попытке обуздать норовистую кобылу Грибунди, в «напрасной» надежде лишь на удачу и удачу.

В силу каких-то тайных капризов рецептивной эстетики манюкинские байки долго не попадали в поле зрения леоноведов – ни в пьесе «Унтиловск», ни в романе «Вор», хотя даже принципы их когезийного акцентирования совпадают. Если в пьесе раскодированию смысла байки способствует анекдот о ста пилюлях и именно в тесной связи одного с другим повышается сила внутренней связности ее художественного текста, то и когезийный эффект романного текста усиливается благодаря учету смысла байки в контексте с другими «вставными фрагментами» произведения, какими являются вторая, рассказанная благушинским ворами, байка Манюкина о карточной игре с чертом за сказочную красавицу, и притча об Адаме и Еве, рассказанная Пчховым в компании Фирсова и Митьки Векшина и, подобно легенде о неистовом Калафате удостоенная пристального внимания леоноведов.

Все они – и манюкинские байки, и пчховская притча, и легенда о Калафате, в разной степени привлечшие внимание исследователей, глубоко отличные друг от друга по жанру и материалу рассказывания, связаны единой мыслью об особой ментальности русских, о той необыкновенной широте души, которая предопределяет не угасающую ни при каких обстоятельствах склонность к мечте о лучшей жизни, уводящей в сторону от реальности, и отмечена бывает запредельным нетерпением к ее осуществлению здесь и сейчас, вопреки законам земного существования, безрасчетным использованием средств к осуществлению желанных целей любой ценой, безоглядностью на конечные результаты, что вольно или невольно заставляло соотносить иносказательный план этих «вставных конструкций» с революционной действительностью России, с осуществлением ею романтически-утопического по своей сути проекта построения социализма в одной отдельно взятой стране. Здравый смысл и исследовательский пафос творчества Леонова противостояли не праву человека

на Мечту, Романтику, Идеал, а избыточности желаний достичь высокую и прекрасную цель ценой, обесмысливающей эту цель.

Именно в этом ключе и воспринимается рассказ Манюкина о том, как, избывая «туманную Санкт-Петербургскую тоску», вместе с другом, гвардии поручиком Сашей Агариным, «кантики на нем, бантики, аксельбантики», приехали в игорный клуб, и к утру один «полтора родовых поместья спустил», а другой «бабушкины бриллианты на мелок записал». В состоянии позднего раскаянья и «утраченной веры в человечество», – рассказывает Манюкин, ощутил он словно бы удар тока по всему телу, а обернувшись, увидел у себя за спиной «десятое чудо красоты и прелести земной» и понял, что настал тот с колыбели предсказанный час, когда должно ему «угаснуть у ног безмерной красоты» (176). Но носительница безмерной красоты с глазами «в два раза сильнее потусторонней бездны» себе не принадлежала, а была «рабыней дьявола», собственностью «адского существа», «самого Гиги Мантагурова, всемирнейшего коннозаводчика, бабника и бакинского нефтяника», «не человека, а возможно, и самого дьявола, загримированного под выдающегося земного распутника» (176). Однако ничто уже не могло остановить нарастающего желания «погружать без отдышки воспаленную душу в эти прохладные озера поднебесной красоты!» Исходя из свойственного русской натуре принципа «и невозможное возможно», выход был найден в том, чтобы выиграть неземную красоту в карты, то есть в том, где выхода не могло быть по определению и где опять торжествовал принцип игрового отношения к достижению цели. Отвергнутая в виде Кузнецкого моста и Большого театра ставка не остановила перед «невозможным»: «Душу ставлю, черт!». Перед блазнящей силой гибели на краю бездны отступают и фатальное невезение в игре, и страх адских мук в преисподней: «Сашка шипит сбоку: “Отступи, байстрюк, отступи, – крахнешь: они же на шомполах там нашего брата жарят!” Я все мечу, лица на мне нет... лица нет... лица...» (178)

И тут что-то странное и непоправимое случилось с рассказчиком: скорее всего, не вынеся тяжести душевных мук, связанных с непереносимой памятью о давних событиях, он обрывает свое повествование и поспешно устремляется к выходу. Внешнего драматизма манюкинского повествования оказалось вполне достаточно, чтобы удержать в душевном напряжении неискушенных слушателей воровского притона, но в соответствии с жанровыми установками байки под внешней занимательностью ее сюжета неотвратимо должно было обнаружиться подспудное смысловое течение, восходящее к значениям высшего порядка. Исполненная мелодраматическими страстями частная история изнутри оказывается обращенной к общим представлениям о ценностях жизни, средством обнаружения которых является игра разносмысловыми понятиями, на изломе которых возникает ощущение символа. Если на кону обладание женщиной, то почему ставка восходит к общенациональным символам – Кузнецкому мосту и Большому театру? Важен и первоисходный момент борьбы за обладание – «опаленная юность», «утраченная вера в человечество», что тоже склоняет к предположению, что речь идет о большем, чем просто желание отбить женщину у «выдающегося земного распутника», об освобождении плененной Красоты, о служении Красоте как знаку и символу Идеала, исходя из убеждения, что «на свете все возможно» (174).

Благодаря высокой степени концентрации экспрессивной лексики, какой отмечена и просьба воровского поэта Доськи рассказать про женщину, «какие только во снах еще тревожат нас», и прелюдия Манюкина к «небольшой истории» о том, что «на свете все возможно», и само повествование о попытках освобождения плененной красоты (тут и «безрассудная пустыня» и «потусторонняя бездна», и «смертельная решимость»), и, что особенно важно, благодаря соответствию этого лексикона ментальному коду русской литературы в представлениях о путях к счастью («и упоение в бою», и счастье «бездны на краю», и «безумству храбрых поем мы песню», и, конечно же, «и невозможное возможно») в манюкинском рассказывании укореняется отношение к идеалу как моменту высшей истины человеческой жизни, как ее предсказанному часу. Как бы вырвавшаяся из подспудья мысль приобретает в байке доминирующий характер и определяет ее роль в общей нарративной структуре романа, входя в нерасторжимые соединения с другими идейными концептами и блоками его содержания.

Исходя из своего неостывающего интереса к феномену человека и конкретно к характеру русской ментальности, уже в романе «Вор» Леонов акцентирует внимание на том принципиально значимом варианте устремления к идеалу, который связан с манящей силой запретного, запредельного, невозможного, сопряжен с активизацией бесовских сил, неостановимостью человека перед утратой человеческого. Помимо всего прочего в байке это нашло выражение и в характере номинации образов потустороннего мира, и в избыточности inferнальной лексики: дьявол, сатана, черт, адское существо, доверенное лицо из преисподней...

Был какой-то у писателя свой замысел в сцене замешательства Манюкина, впадения в ступор, в конце рассказывания истории о попытках спасения плененной красоты ценою игры с чертом. «Думается, – размышляет Т.Л. Рыбальченко, – можно говорить о воздействии некоей высшей силы, остановившей глумление над собой и над собственным падением, ибо стремление к предельной красоте и идеалу – это то, что возвышает человека, и то, что делает его заложником идеала, трагическим источником отказа от себя и от реальности»¹. Но, может быть, обошлось и без вмешательства «высшей силы», а поздней силой собственного ума осознал Манюкин гибельность связи с нечистой силой в достижении чистых целей, и осознание это пришло в момент рассказывания: «У него нашлись силы... подняться и, порывисто хватаясь за воздух, двинуться вон отсюда... прямо на улицу...» (178).

Что мечта о лучшей жизни восходит к ментальным свойствам человеческой души, никогда не было предметом сомнений писателя, и на эту сторону его творчества справедливо обратили внимание многие леоноведы, отмечая значимость мотива мечты в разных его произведениях и связывая этот факт художественной мысли с творческим даром предвидения и потребностью прогнозирования. «В этом смысле, – пишет Т.М. Вахитова, – является симптоматичным высказывание Саньки Велосипеда («Вор»): “Без мечтания никак не может прожить ни один человек” (3, 93). Ему вторит Зина Балужева: “Мечтание

¹ Рыбальченко Т.Л. Писательство и рассказывание персонажей романа «Вор». С. 89.

важнее счастья” (3, 98). Леонтий так выражает свою точку зрения: “Умный мужик не потому человека судит, что вчера был, а как завтра станет” (3, 428). В структуре характера связь с будущим, “небольшое мечтанище”, как его именует писатель Фирсов, является если не главной, то индивидуально определяющей характеристикой¹.

И то, что верно по отношению к человеческой индивидуальности, сохраняет истинность и по отношению к человечеству с разницей лишь в масштабах: «мечтанище» разрастается до всечеловеческого золотого сна о райской жизни на земле. Поэтому не менее важно увидеть и то, какие творческие усилия приложил писатель к воплощению мысли о необходимости отличать естественную для человечества мечту о земном благоустройстве от прихотливых фантазий о переустройстве мира, оправданное стремление к совершенствованию реальной жизни – от иллюзий, утопий, «выдумывания», верных путей к счастью – от окольных. Знаменательно, что еще в пьесе «Унтиловск», напутствуя Илью Редкозубова к новой жизни в связи с предстоящей женитьбой, Буслов требует: «И клянись нам – никогда не заболеть напрасной мечтою...». Ясно, что опасностью этой болезни писатель озабочен не столько в отношении отдельного героя, сколько в отношении всего современного общества, храбро вставшего на путь безумствования: «Там безумствуют, – тревожно кивает Буслов на центр, – нового человека выдумывают... мир пугают новыми словами, и какими словами!» (16).

В романе «Вор» смысловая и художественная логика приема рассказывания связывает таких разных героев, как Манюкин и Пчхов. С байками Манюкина органично коррелирует притча Пчхова, глубоко сопряженная характеру этого героя, отмеченного «непостижимым умением плодотворно прикоснуться ко всему» и природным даром философа. С высоты всего творческого пути и опыта Леонова все ощутимей становится какая-то поистине внутренняя – на генетическом уровне – связь писателя с некоторыми из его героев, независимо от их социального, культурного, профессионального статуса. Как позднее в Иване Матвеевиче Вихрове из «Русского леса» или в Матвее из «Пирамиды» проглянет личность самого Леонова, так просматриваются ее черты и в благоушинском «мастере жизни» Емельяне Пчхове. В этом смысле далеко не случайным выглядит совпадение таких выразительных биографически-характерологических деталей, как удивительная мастеровитость писателя и его героя, даже общая их любовь к работе по дереву, переходящая в «деревянное мастерство». Главное же заключалось в том, что Пчхов отнесен к категории людей, «видящих далеко» (18), не утрачивающих в пене повседневности прозренья «голубой вечности», но не питающих иллюзий относительно возможности приблизиться к ней окольным путем.

Удивительной, исполненной какой-то высшей тайны, кажется сегодня прогнозирующая сила художественного слова Леонова, еще в 20-е годы, когда человечество стояло всего лишь на пороге эры цивилизации и прогресса, предупреждавшего об опасности безоглядного экспериментирования над приро-

¹ Вахитова Т.М. Дар зоркого предвидения (о провиденциальных мотивах в творчестве Леонида Леонова) // Вахитова Т.М. Леонид Леонов. Творческая индивидуальность и литературный процесс. Л., 1987. С. 105.

дой, непредсказуемых последствиях неистового увлечения научно-техническими «достижениями». Вступая в общий разговор на тему, что «затопчут, дескать, нас враги жизни, если с прогрессом в ногу не идти», умудренный жизненным опытом и природной «блестинкой» в глазах» Пчхов высказывает сомнение, «не взбунтовались бы когда-нибудь... людишечки: довольно, скажут, нам клетку этой самой цивилизации для себя сооружать, все тесней да строже. Правда твоя, – говорит он Фирсову, – позволяет наука в бездну заглянуть, да она же и скинуть нас может... да еще какую бездну!» (152).

Вот тут и воспроизводит Пчхов когда-то рассказанную ему отцом Агафадором притчу о земных злоключениях изгнанных из рая Адама и Евы и непременном желании их вернуться в «тот сад». «Тут и подходит к ним ихний соблазнитель, только уже не в прежней змеиной коже, а переодевшись в партикулярное платье... “Не убивайтесь, граждане, в тот сад и другая дорога имеется... я вас сам туда проведу!” И повел... Вот, с той поры, – подчеркивает рассказчик, – и ведет он нас». Сначала пешком, потом паровоз придумал. «Нынче же на еропланах катит, в ушах свистит, дыханье захлестывает. Впереди Адам поддает со своей старухой, а за ими мы все, неисчислимое потомство, копоть копотью... ветер кожу с нас лоскутьями рвет, а уж ничем теперь нельзя нашу жажду насытить. Долга она оказалась, окольная-то дорожка, – заключает Пчхов, – а все невидимы пока заветные-то врата!» (152).

Правдоуказательный смысл и конкретная адресованность старой притчи новому времени проступают через стилизованную под современность повествовательную манеру: «партикулярное платье», «граждане», «паровоз», «ероплан»... И не случайно безоглядную веру во всепобеждающий прогресс и неукротимую страсть к перестройке мира под лозунгом «всё вперед и выше» писатель в этом полилоге о путях к будущему вкладывает в уста личности весьма сомнительной репутации – вора Митьки Векшина. Но есть и другие семантические знаки, имплицитно указывающие на сомнительность «другой дороги» в рай и равные тем, что особенно значимы в байке Манюкина об азартной игре за обладание «неземной красотой». Здесь тоже в объекте вождения важен фактор запредельности, заключающийся в намерении «перескочить через канавку»¹ от стартового значения «голый да натошак» до финального положения «на полных харчах» (151), опираясь на бесовскую силу («ведет он нас»).

Пчхов не декларирует готовых способов противостояния «окольной дорожке», они проступают из всего опыта его жизни, отрицающего механико-рационалистическое понимание счастья и предпочитающего «рыть колодец в себе самом».

Благодаря многокоординатности своего содержания притча Пчхова как бы воспроизводит притчеподобную форму всего романа «Вор». Встав на путь революции, Россия обрекла себя на изгнание из сферы общих для всего человечества духовно-исторических исканий. Поправ национальные святыни, она предпочла начать свою историю с чистого листа, с голого человека на голой земле. Отвергнув Бога и отдавшись безоглядно вере в научно-технический прогресс, она обрекла себя на дурную бесконечность «наших достижений»,

¹ Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 10. 1974. С. 314.

фатальную неостановимость опустошающей человеческую душу гонки за внешне убедительными «победами» и «успехами», невидимо грозящими «скидыванием» в бездну. И «уж ничем теперь нельзя нашу жажду насытить», – с горечью заключает Пчхов.

Пройдет целое семидесятилетие, и новые комиссары, возросшие внуки тех, что отважно «рубались» с белыми, ввергнут страну в новую перестройку во всеоружии все той же *«механико-рационалистической теории счастья»*. Только теперь, поменявшись местами, «меньшинство» отняло блага у «большинства», и, по правилам игры в казаки-разбойники, белые стали красными, а красные – белыми.

Готовя уже в перестроечные годы роман «Вор» к новому изданию, Леонов снова подвергнет его корректировке в духе ужесточения своего отношения к главному герою как типичному носителю нигилистического морализма и выразителю безоглядной веры в слоган «вперед и выше». В примечательном Интервью с В.И. Хрулевым в феврале 1990 года произойдет духовно-эмоциональное восполнение притчи Пчхова, исходя уже из опыта прожитых страной лет. Обращаясь к идее, вдохновившей Россию на революцию, Леонов скажет: «Она не гуманна, потому что утопична. Она была создана на неизмеримо меньшем количестве координат, чем строится нормальная жизнь, структура рабочего человека. Эта идея построена на желудке и пищеварении человека, а не на его потенции, сердце и нравственности. Без Христа!»¹.

Скрытый в притче Пчхова код с течением времени обогащается новыми расшифровками, силою самой горькой и беспощадной правды о русской истории не удаляя, а приближая роман к современному читателю. Симптоматично, что именно в момент работы над последним вариантом «Вора» вырвалось у писателя признание: «Мы проиграли Россию у зеленого стола мирового господства!»².

Вопросом о причинах особой склонности русских к подмене возможного невозможным, естественного хода жизни придуманными планами жизнестроения Леонов будет терзаться до конца творческого пути: «Почему, – спрашивает он в «последней книге», – в то время, как Запад жил полнокровной жизнью, русские собирались жить, *придумывая* (курсив мой – Л.Я.) лучшую конструкцию человеческого существования?»³. Но зерно этих мыслей брошено в текстуальную почву уже романа «Вор»: в засюжетном пространстве его нарратива, созданном многообразием вводных форм, обнаружится тот потенциал его роста и развития, который скажется на общей логике духовных и художественных исканий Леонова до конца дней.

В истории русской литературы XX века и в творческом опыте самого Леонова роман «Вор» предстает как произведение, художественное своеобразие которого во многом и, может быть, прежде всего определяется той идейно-эстетической ролью, которую играет в нем вводный фактор, отмеченный ред-

¹ Хрулев В.И. Два эпилога романа Л.Леонова «Вор»: диалог исследователя с писателем // Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск, 2004. С. 67.

² Там же.

³ Леонов Л. Пирамида. Роман: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 125.

ким богатством жанровых форм – повестью Фирсова, как книгой в книге, и его записной книжкой, мемуарами Манюкина и его байками, притчей Пчхова, поэтическим творчеством Доськи Кудрявого. Все эти, так сказать, засюжетные или внесюжетные, формы романного нарратива в разное время, некоторые лишь недавно, с разными исследовательскими целями попали в поле зрения леоноведов, явились предметом аналитического рассмотрения, – другое дело, в какой мере при этом стали они объектом опознания именно как вводные конструкции, как семиотически значимые единицы поэтики Леонова, как системные элементы художественной структуры его произведений. В этом отношении представляется необходимым сослаться на тот особый случай литературоведческой рефлексии, пример которой дает обстоятельная и в своем роде безупречная с точки зрения преследуемых целей статья Т.Л. Рыбальченко, где «внимание обращено к текстам персонажей о реальности (устным и письменным), которые, не выходя за границы нарративного пространства, участвуя в движении фабулы (рассказы и тексты читаются или слушаются, определяют развитие событий), выделены семантически надситуативным смыслом, обретают новые коды для прочтения, в отличие от рассказов и текстов, выступающих только как проявление эмпирической реальности»¹.

Примечательна сама полнота охвата авторским вниманием всех форм самовыражения героев через писательство – сочинительство – рассказывание, кроме, может быть, записной книжки Фирсова, совпадающих с их художественной формализацией как вводных факторов. Однако, точно обозначая жанровые координаты всех «текстов персонажей о реальности», автор избегает идентификации и номинации их по признаку вводности, специально акцентируя их «надситуативный смысл». Многокоординатность художественного почерка Леонова позволяет извлекать из романа «Вор» разные смыслы соответственно целевым установкам исследования. Особый характер литературоведческой рецепции в данном случае может быть объяснен стремлением автора представить персонажные тексты как «акты жизни», как способ выявления живой души героя и непосредственности его связи с бытием, что действительно давало возможность видеть, как «в столкновении текстов проявляется корректирующая сила реальности, – что кардинально отличает структуру леоновского романа от метатекстовой структуры постмодернистского современного романа»². Немаловажно, что статья Т.Л. Рыбальченко появилась в ситуации, с небывалой силой активизировавшей вечный для искусства вопрос из записной книжки Фирсова, какую «выбрать, наконец, манеру повествования», и многих литераторов поставившей перед опасным искусом постмодернизма, релятивистская в основе своей эстетика которого во многом основывалась на «выдумывании» жизни. Отмеченный многими чертами художественного экспериментирования, в том числе сложностью нарративной композиции, определившей возможность двойной оптики в оценке действительности, роман случайно предстал объектом эстетического арбитража и своей способностью каждому времени поворачиваться разными гранями, обнаруживая глубинные

¹ Рыбальченко Т.А. Писательство и рассказывание... С. 83.

² Там же. С. 97.

горизонты своего содержания, дал возможность автору статьи выдвинуть веские аргументы противостояния постмодернистской эстетике.

В предложенной Т.Л. Рыбальченко концепции склонные к рассказыванию, сочинительству и писательству леоновские герои предстают как люди, способные к осмыслению земного предназначения человека и переживанию вины за несоответствие ему, в результате чего «по степени надситуативного смысла текстов выстраивается ряд: стихи Доньки – метатекст индивидуально-го раскаяния; Манюкин – метатекст исторического раскаяния, Пчхов – метатекст родового человеческого раскаяния»¹, что соответствует формально-художественной явленности вводного жанра в романе «Вор».

Характер поставленной задачи позволяет автору статьи, как и преобладающему сегодня числу леоноведческих трудов, не касаться проблемы функционального значения вводного фактора как системного элемента леоновской поэтики, что принципиально невозможно в исследовательском ракурсе данной статьи, в задачу которой входит акцентировать внимание на семиотической природе вставных фрагментов в произведениях Леонова, исходя как из авторской рефлексии о назначении вставных конструкций, как и той объективной роли, которую они сыграли в жанровой трансформации его книг.

¹ Рыбальченко Т.А. Писательство и рассказывание... С. 84.