



Роман Л. ЛЕОНОВА · ПИРАМИДА ·
ПРОБЛЕМА МИРООПРАВДАНИЯ



Роман Л. ЛЕОНОВА
· ПИРАМИДА ·



ПРОБЛЕМА
МИРООПРАВДАНИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»





Л. М. ЛЕОНОВ

Фотография К. Богданова. Май 1984 г.
Домашний архив Л. М. Леонова (Москва).

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Роман Л. ЛЕОНОВА
• ПИРАМИДА •

ПРОБЛЕМА МИРООПРАВДАНИЯ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
2004

УДК 821.161.1.0
ББК 82.3 (2 Рос=Рус) 6

Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания /
Ин-т рус. лит. (Пушкин Дом). — СПб.: Наука, 2004. — 465 с.

ISBN 5-02-027110-1

Коллективная монография посвящена изучению одного из значительных произведений конца XX в. — романа Л. Леонова «Пирамида» (1994). Книгу открывает публикуемый впервые материал, содержащий высказывания писателя о России, о литературном творчестве, об истории создания романа. В научных статьях отечественных и зарубежных исследователей разрабатываются следующие, наиболее остро напряженные на рубеже веков темы: вера и мирозерцание, христианство и православная культура, философия истории и философия природы. Большой раздел посвящен проблемам поэтики «романа-наваждения»: жанрово-сюжетным аспектам, мотивным структурам, тематическим комплексам, мифопоэтическим системам, интертекстуальным связям.

Для специалистов-филологов, преподавателей русской литературы XX в., студентов, для всех, кто интересуется философской прозой Л. Леонова.

Ответственные редакторы

Т. М. Вахитова, В. П. Муромский

Рецензенты

А. Л. Казин, Е. И. Колесникова

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 03-04-16088д*

ТП-2004-I-№ 234
ISBN 5-02-027110-1

© Коллектив авторов, 2004
© Издательство «Наука» (оформление), 2004

От редакции

Предлагаемый читателю сборник составлен из материалов международных семинаров и конференций, проведенных Пушкинским Домом в 1995—2002 гг. Они были посвящены исследованию одного из самых ярких и значительных произведений последнего десятилетия XX в. — роману Л. Леонова «Пирамида», имеющему, по отзывам критики, итоговое значение для русской литературы уходящего века.

В работе семинаров, организованных при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, принимали участие исследователи творчества Леонова из Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Перми, Магнитогорска, Ульяновска, Новосибирска, Петрозаводска, а также слависты из Литвы, Канады, Китая, Болгарии, Польши.

Открывает книгу раздел, составленный из высказываний Леонова о России, о романе «Пирамида» и о литературном творчестве. Этот материал, публикуемый впервые, представляет собой выдержки из бесед Леонова с Н. А. Грозной, которая встречалась с ним на протяжении четверти века.

В первый раздел сборника вошли работы, посвященные общей характеристике романа, главным философским проблемам — веры и мирозерцания, историософии и философии природы. Изучение «Пирамиды» пока еще находится на такой стадии, на которой возможны и, пожалуй, даже неизбежны разные, порой противоположные, трактовки важнейших проблем и образов романа, а также мировоззренческой позиции его автора. Исходя из этого, составители сборника сознательно включили в него статьи, авторы которых полемизируют друг с другом; тем самым самому читателю предоставляется возможность отдать предпочтение той точке зрения, которая кажется ему более убедительной. Особенно это касается статей, затрагивающих вопрос об отношении автора «Пирамиды» к христианству и правосла-

ной культуре. Подобное разночтение объясняется и противоречивостью самого романа, завуалированностью авторской позиции, а также, возможно, некоторой односторонностью исследователей, склонных к однозначному осмыслению «Пирамиды».

Во втором разделе преобладают статьи, раскрывающие особенности поэтики романа Леонова — специфику иронии, типологические характеристики, тему самопознания, египетские мотивы, секретное значение чисел и т. д.

В третий раздел вошли хроники Леоновских семинаров и конференций (1995—2002).

Сборник будет интересен для всех, кто захочет приобщиться к пониманию сложного, таинственного, во многом еще не разгаданного романа-наваждения «Пирамида», для всех, кто интересуется русской литературой XX в.

Цитаты из романа приводятся по изданию: *Леонов Л.* Пирамида: Роман-наваждение в трех частях. М., 1994. Кн. 1—2 — с указанием в тексте статей книги и страницы арабскими цифрами.

Цитаты из собрания сочинений Л. Леонова приводятся по изданию: *Леонов Л.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1982—1984 — с указанием в тексте статей тома и страницы арабскими цифрами, предваряемыми обозначением «Соч.».

«НАДО ИСКАТЬ ФИЛОСОФСКИЙ, РЕЛИГИОЗНЫЙ КЛЮЧ, ПЕРЕВОДИТЬ ПРОИСХОДЯЩЕЕ В ВЫСШИЙ РЕГИСТР...»

(Из бесед Л. М. Леонова с Н. А. Грозновой)

Публикация Т. М. Вахитовой (Санкт-Петербург)

Н. А. Грознова встречалась с Л. М. Леоновым на протяжении почти четверти века. Ею собран разнообразный и уникальный материал, раскрывающий оригинальность взгляда Леонова на мировую и отечественную культурную традицию, на судьбу России и русского человека, на литературу XIX—XX вв. Внутренним стержнем этих бесед всегда оставалась, что совершенно естественно, тема творчества, представленная в разных ракурсах: то как расшифровка идейного смысла разных произведений, то как теоретическое обоснование какой-либо художественной концепции или отдельных литературных приемов, то как афористическое обобщение сути символа, знака, детали.

Контекстом этих бесед, начиная с 1970-х гг., был последний роман писателя «Пирамида» (1994). Так или иначе, в одном или другом аспекте Леонов разворачивал тему беседы к идеям, образам, даже отдельным фразам романа, который считал главным делом своей жизни. Нередко леоновские суждения о проблемах, затрагиваемых в романе «Пирамида», в чем-то противоречат друг другу, не совсем согласуются с опубликованным текстом. Это объясняется характерной для Леонова вариативностью мышления и отражает сложный и мучительный процесс вызревания идеи через апробирование разных подходов и аспектов.

Леоновские материалы (1970—1993) в домашнем архиве Н. А. Грозновой можно условно разделить на три части: 1) записи бесед с писателем, выправленные и отредактированные исследовательницей; 2) черновые, нерасшифрованные записи (скоропись); 3) выписки из разговоров с писателем разных лет, предназначавшиеся для семинаров, проходивших в Пушкинском Доме (1995—1998), а возможно, и для настоящего издания.

Основу данной публикации составляют именно эти последние выписки Н. А. Грозновой, сделанные на отдельных листах. Сохранены предполагавшиеся в рукописи Н. А. Грозновой разделы: «О России», «О романе „Пирамида“» — и добавлен еще один — «О художественном творчестве». В каждый из разделов кроме фрагментов, выбранных Н. А. Грозновой, были включены из выправленных и отредактированных записей некоторые суждения Леонова, представляющие интерес для читателей сборника.

Многие фрагменты этих материалов были использованы Н. А. Грозновой в книге «Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы» (Л., 1982), в статьях и докладах о творчестве Леонова 1990-х гг., однако бóльшая их часть публикуется впервые. Приводимые ниже высказывания Леонова соотносятся со многими другими, появившимися в печати в связи с празднованием его 100-летнего юбилея (1999), и вместе с тем они сохраняют свой особый колорит, давая нам возможность почувствовать дыхание и непередаваемую интонацию писателя.

Поскольку Н. А. Грознова беседовала с Леоновым без магнитофона, записанные ею суждения писателя, естественно, не претендуют на адекватную передачу леоновской мысли. Поэтому рассматривать их как прямые «цитаты из Леонова», по-видимому, не следует. Однако не приходится сомневаться, что смысл сказанного уловлен достаточно точно и с определенной поправкой эти материалы представляют собой бесценное свидетельство о личности и взглядах большого русского писателя.

И безусловно все высказанное им в доверительной беседе с умным и тонким исследователем его творчества должно быть сохранено в памяти современников как «блестинки» духовного опыта культуры XX в.

Предлагаемые вниманию читателя материалы публикуются с некоторыми купюрами. В круглых скобках содержится пояснение Леонова ранее изложенной мысли.

О России

Сейчас плевки и оплеухи в адрес Сталина. Это чушь. Сталин — историческая необходимость. Мы еще не изучили и не поняли, на каких координатах прошло это очень серьезное явление.

(26 сентября 1970 г.)

То, что сейчас происходит, заслуживает гораздо большего внимания. Когда появился Достоевский, его не понимали. И сегодня не понимают России, существа потрясений, которые испытывает миф Достоевского.

(26 сентября 1970 г.)

У нас теперь считается, что до революции вообще ничего не было... Забывают, что Николай I давал по 500 руб. Пушкину, что Пушкин просил называть себя Александром Николаевичем, что Николай I согласился быть цензором Пушкина, как Гоголь относился к царю, Достоевский... А у нас теперь: Петр — сифилитик, Екатерина умерла в нужнике...

(26 сентября 1970 г.)

Сознание причиненного зла можно вытеснить только страданием. Только это дает в современном мире равновесие. Путь к христианству — это в старое время. Сейчас идти некуда, христианство «закрывается на переучет». Креститься некогда. От этого и хулиганов много. Потребность покаяния — ее сейчас нет. Сейчас другие координаты.

(26 сентября 1970 г.)

Вся та громадная острота, которая была в прошлом веке: рапиры Рима и Москвы,¹ Фурье ... (...) — сегодня все притупилось и отступает вдаль. Последние три месяца я сидел над всем этим. И нашел концепцию России. Ее произносит 23-летний молодой человек.² На его молодость и на окружающие его таинственные темные силы я списываю «издержки» (для нынешнего понимания) этой концепции. (...) То новое, что есть, равноценно ли тому народному, что было?.. Выдержит ли Атлант? Слишком многое накопилось, слишком тяжел груз на плечах России. Не будет ли Россия похожа на Самсона?³ Темы, поднятые Достоевским, всплывают в руках. Так обострено все потому, что происходит последний решительный бой. Не верю, что когда-нибудь это может возобновиться. В романе я развил мысль из моего доклада о Горьком: о причинах санкт-петербургского состояния вещества.⁴ Говорить о Достоевском — это значит говорить о национальном Боге.⁵ От этого зависим, этого не обойти. Это роковая струна.

(18—19 мая 1971 г.)

Запад абсолютно не понимает нас, нашей революции. (...) И Достоевского не понимают. Я это видел, когда был в Америке. Если бы понимали, то иначе бы и политически воспринимали русскую революцию. Россия взяла на себя величайшую попытку бескорыстно осуществить этот чертеж (чертеж будущего).

(18—19 мая 1971 г.)

Наше время нервное и переменчивое, чтобы можно было следовать чему-либо, оставшемуся от предшественников. Например, как будет выглядеть христианство с любовью к ближнему в XXI веке. Если на земле будет 45 млрд, то человечество будет похоже на паству...

(18—19 мая 1971 г.)

Для России один путь ее спасения — сохранение некоторых главных тенденций национального существования. (Об этом бу-

дет идти речь в моем новом романе.⁶⁾ Если бы осуществилось это, то Достоевский был бы понятен и раскрыт. Сейчас он подается через фильтр.

(18—19 мая 1971 г.)

Я не понимаю оптимизма... Человек, который любит, он всегда тревожится. Он идет в разведку, предупреждает опасность разрушения этого великого, любимого им... Оптимизм — штатный, сытый, уютный, хорошо оплачиваемый. В 1941 году он привел к разрушению. Должно уметь ценить пессимизм. Не вижу в Достоевском пессимизма. Если он видел бедствие впереди, он предупреждал, а не гипнотически призывал к пессимизму. Я часто наблюдаю оптимизм у млекопитающих. За 10 минут до смерти петух поет... Это хорошо петуху, да и нам тоже... Оптимизм в том и состоит, чтобы правильно понимать потребность пессимизма.

(18—19 мая 1971 г.)

Нам необходимо сейчас решиться подумать над тем, что такое счастье. Есть ли такая его формула, за которую с такими жертвами стоило драться. Счастье, может быть, это увидеть первый снег, услышать вечерний благовест... А мы ищем концентрированную формулу — но это же слишком большая дороговизна и чревато... Достоевский шел очень широким фронтом. А мы — разбитыми секторами. Мы стали забывать голоса XIX века. Но их отлично помнят те, кто враждебно их толкует.

(18—19 мая 1971 г.)

В русскую цивилизацию я не верю. Русская цивилизация хрупкая. В России надо иметь топор, валяные сапоги. В моем новом романе будет одна страшная вещь (будет поставлен вопрос) — *для чего* цивилизация? Но у Достоевского слишком простое решение вопроса. Роль цивилизации сомнительна. Мы захлебнемся. Мы, подобно червяку в яблоке, едим, тут же гадим (рубим леса, гадим кислород, реки...) — и яблоко падает... В определенном смысле китайское решение вопроса верно: людям ходить во френче, отличаться мыслями, полетом идей, а не одеждой... (Стремление к материальному обогащению) надо объявить плохим вкусом, плохой породой... Цивилизацию надо укротить. Нужна ли она в том объеме?

(18—19 мая 1971 г.)

Мышление полезно для человека, хотя бы по 1 часу, по 10 минут в день. Надо исходить из того: мы живем в очень

громадное время. Социальные революции — только один из секторов. Мы на самом большом перепутье человеческой истории. Живем на взлете всех кривых, которые, как ракеты, взмываются ввысь. Где-то они соприкоснутся, и Бог весть, что обрушится на наши головы... В такое время нужно всякое мышление...

(18—19 мая 1971 г.)

Сталин понимал, что «Братьев Карамазовых» нельзя печатать: в «Великом инквизиторе» — секрет того, как пользоваться, как управлять человечеством. Сталин — единственный, который заслуживает большой литературы.

(18—19 мая 1971 г.)

Все сопряжено со страданием... Всегда будет и внematочная беременность, и война, и 1937 год, и полом ног... Стремление избежать страданий подстегивало мышление. После поросенка с хреном — плохое мышление. Все останется. Все роковые страсти, которые двигают человеческой историей, — и низменные, и высокие... В будущем можно надеяться, что они будут более благородными, более чистыми, чем те, которые были свойственны вчерашней биологической ступени человека. Валюта останется та же; изменится полупроводниковая чистота. И заметьте — ведь чем больше стараемся «чистить» человека, освободить его от страданий, тем больше получается грязи... {...} Я не знаю ни одного человека, чтобы сытый паек, высокий пост, машина и наличие трех жен — делали человека счастливым. Не конфета лепит человеческий характер, а пережитое страдание делает человека.

(18—19 мая 1971 г.)

Мы — единственная страна, за которую можно умереть и в которой нельзя жить.

(21—22 февраля 1974 г.)

Сталин не зря заказывал литературе параллели с Иваном IV и Петром I. Сталин понимал, что он чужой человек, сидит в Кремле... Но он не страдал от этого, а стремился преодолеть. Это единственная по-настоящему шекспировская фигура в нашей революции.

(28—29 мая 1980 г.)

XXI век — произойдет возрождение религии... Страшный век. Придут отчаянные времена и родятся пророки... Будет затравленность, отчаяние...

(28—29 мая 1980 г.)

Была Россия и были омота... Достоевский, Чайковский, Столетов, Репин... Какие глубины! Оттуда черпали... Теперь все смешалось...

(Апрель 1986 г.)

Николай I запретил розыск золота в России, чтобы оставить потомкам. А сейчас что у нас происходит?.. Выкачано все...

(Октябрь 1988 г.)

Операцию на мозгу произвели стамеской.⁷ Подрубили все корни, соединяющие нацию с землей. Крестьянство было органом нации, а не сословием. От крестьянства родились все — и интеллигенция, и рабочие, и правители... Крестьянство — это босые ноги нации, которые чувствуют, знают жизнь земли... Когда овес в землю бросать, когда его убирать...

(Ноябрь 1988 г.)

Россия в обмороке... Мародеры шарят в ее карманах... Была совершена гениальная операция по уничтожению нации... Все тонкие жилки подрезаны... Испорчен ген...

(13 мая 1992 г.)

Все происшедшее в мире, происшедшее с Россией одной экономикой не объяснить. Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...

(5 апреля 1993 г.)

О романе «Пирамида»

Вопрос: Будут ли у Вас в новом романе любить?

Ответ: Нет, любить не будут. Любовь уходит. Сегодня немислимы Ромео и Джульетта. Это были две молекулы, которые неслись друг к другу!.. А сейчас, когда 18 млрд человек, — не надо мчаться и искать, все рядом. В народе все это совершалось

всегда просто. У русских ведь не было понятия «любовь», было — «жалеть». И это очень верно и мудро. Любовь в античном плане — с трагедией — отошла в прошлое... Вот паучья любовь — самка пожирает самца... Но хоть эта «трагедия» имеет какой-то смысл: паук платит смертью за любовь... Любовь рыцарская, средневековая. Это внешние одежды любви. Сейчас этого нет... В повести «Evgenia Ivanovna» не было любви. Была жалость, благодарность. Получил письмо от эмигрантки из Франции. Благодарит за то, что вспомнил о них. Такое бывает редко в нашей писательской жизни. Назад к нам редко что возвращается. (...)

Самый большой толчок по личности, по мысли — 1937 г. — обезумевшее государство стреляет в тебя в упор. Невинные принимают страдание... «Нашествие», «Метель», «Evgenia Ivanovna» — это три решения на 1937 год: как себя вести, если в тебя стреляет отечество. Вот об этом будет в новом романе.

(18—19 мая 1971 г.)

Достоевский писал до перевала, я — после. Страхи Достоевского понятны и теперь, его страхи апокалиптичны. Этот оттенок апокалиптичности будет и в моем новом романе — появление антихриста и т. п. В романе все происходит после того, как произошел полный разгром ценностей, которого боялся Достоевский. В романе есть фраза: «Мы с ним ходили, собирали осколки, узнавая, чем это было раньше».⁸ Если слабее об этом напишу, чем у Достоевского, то объясняется это падением нации, той дымкой...

(21—22 февраля 1974 г.)

Бог для русского писателя был самой крупной фигурой мышления. Бог: важно, в какой мере человек способен подняться, если не в философском смысле, то в смысле образа.

(21—22 февраля 1974 г.)

То, что сейчас делаю, начальные мелодии этого были в 1922 году. Было неопубликованное произведение «История беса Василия Петровича», «Бубновый валет». Потом эта тема уходит и возникает в 1939 г., потом война, затем над темой работаю в 1946—1947 гг., потом бросил ее ради «Русского леса». Потом поработал, опять бросил — работал над второй редакцией «Вора», «Evgenia Ivanovna». Вернулся к ней вплотную около 1960 г. Все это ужасно и походит на подвиг: меняюсь стилистически. То, что сейчас переделываю заново, было написано в 1966—1967 гг.

Углубляю ценность, валютную стоимость (слов и образов). Успею ли? Еще штук пять важных тем на очереди.

(21—22 февраля 1974 г.)

Все рассказанное в романе неправда:⁹ чудеса, мистика... Обращаюсь к умам, чтобы помогли разгадать, что произошло в доме священника. Хотел это решать на шахматной игре разведчиков (но ведь там надо было вторгаться в политику), потом — на летчиках... Летчики — это новый человеческий барьер (на этом материале погорел Б. Ясенский: он интересовался их жизнью, и его стали подозревать...)¹⁰

В моем романе все происходит на кладбище — могу входить без пропуска, а содержание глубже. Прошлое и настоящее...

Одному архиерею предложили хороший приход (в) Москве. Есть жена, 18-л(етняя) дочка. Все чудеса — за счет таинственных сил, которые присутствуют. Сын 13 лет. Они со страхом хранят тайну — что был старший сын, он арестован — и появляется в середине романа.

В роду была тетка Ненила, ходила босиком, странная... Дочь Дуня тоже странная. Поет на клиросе. Вокруг нее — странный ореол. Стоя на клиросе, поет, глядя на изображение ангела (длинный, связка ключей, сзади дверь, это будет иметь большое значение). Она переглядывается с ним. Автор ищет разговора с ней, но не может найти к ней путей. Перед ним все кресты, кресты (кладбище!), мешают идти.

Тогда ищет встречи с мальчишкой, с бабушкой (бабушка: «В наше время Карла Маркса грешно к ангелам...»). Отец Матвей, Прасковья Андреевна, Толик,¹¹ Дуня.

У пономаря — громадный сын, страшного сложения, нос маленький — Никанор; будет играть огромную роль. Он угрожает автору — надо уйти. Он любимец у декана университета, видного ученого — Сатанинского,¹² который все опровергает... В романе четыре страницы его заслуг. Автор отправляется в у(ниверсите)т. Слышит разговор его с Никанором — странный, но весь этот разговор как будто специально предназначен для автора. Задаю вопрос: есть ли люди на Луне? Сатанинский — крупный, баптистского вида. Отвечает. Студенты имеют странные фамилии. Говорят, что на Луне — следы аминокислот и сероводорода. Созвездие: созвездие сидящего на корточках Геркулеса (значит, есть органические вещества — экономическое значение — значит, для нас интересно). Это ироническая система мышления. Он над всем смеется. Но он, по непонятным причинам, поручает именно Никанору рассказать все автору. Почему Никанор?

Оказывается, что с некоторых пор с Дуней происходят странные вещи: (она) способна видеть то, что не видят другие (парей-

доля),¹³ как у Леон(ардо) да Винчи. Очень чувствительна. Ста- ла испытывать странное ощущение: кто-то все время рядом. Ночью видит, что-то белеет; открывает свет — полотенце... Раз- говаривает ночью. Чувствовала знойную сферу вокруг себя: кто-то рядом. Однажды был странный факт: летом (кладбище не захороняется) слышат, на кладбище кто-то гуляет; видят, за батюшкой бегут парни с хворостиной — пошутить (не бьют!). Здесь Дуня упала, занемогла. Очнулась через два часа. Батюшка сапожничает. Дуня вяжет,¹⁴ Толя чинит примуса.¹⁵ Все его мыш- ление — раздумье за сапожным станком. Никанор дружен, бли- зок с Дуней. Предан за те тайны, которыми она владеет. Любви нет. Ее тайны трансформируются в романе через Никанора (он рассказывает автору) и через автора (он повествует в рома- не). Матери однажды удается проследить за Дуней (большая на- ходка, открыт новый мир!) — с нею ходит ангел — тот, что с ко- лонны.

Л. М. с волнением на клочке бумаги рисует кладбище — за ним: пустырь, свалка, потом камни: туда никто не ходит, из-под нее течет кристально чистая речка. Но пить нельзя! — ведь она из-под свалки. Л. М. с восхищением говорит о названии речки.¹⁶ Здесь на камнях и встречается Дуня с Никанором; положи ему го- лову на колени — рассказывает...

Однажды они идут ночью на лыжах: странная луна — Никан- ора вдруг уносит над Москвой, над Большим театром. Милицио- нер увидел летящего и отвернулся, чтобы не впасть в искуше- ние, не сомневаться.

Когда Никанор возвращается, рядом с Дуней ангел в демисе- зонном пальто. Через Дуню материализуется образ ангела — он мастеровой, наивный... Он был послан, чтобы раз в тысячелетие пройти вверх и вниз противостояние с Сатанинским. Он-то уве- рен, что он сам появился. Они все громадные: делит на руке про- странство... увидел клирос, Дуню. С Дуней происходят вещи ро- ковые. Делает одну ошибку...¹⁷

Когда ангел появляется, он ничего не умеет: он не видит ниче- го. Законы видит, но соединить с телами не может. Дуня просит не делать никаких чудес: «Время такое... ездите в трамвае...».

Но он обнаружил тайну.

Потом возвращается старший сын.

Будет интересная вещь. {...}

Будет поднята тема: (Чикилев),¹⁸ человек, который избавит че- ловечество от мысли...

Боюсь на этом сломаться. У меня нет философского мышле- ния; все только через образ.

Войдет в социальном разрезе тема блестинки (из фирсовской записной книжки).¹⁹ {...}

Вам, видимо, будет интересно: Сатанинский похож на Грацианского. Но как это вызрело в мозгу — непонятно. Как из этого реального вырос этот фантастический?

Все зависит от точки зрения. Мы мир обходим с разных точек зрения. В этом вся культура. Сейчас — ритмы, судороги, корчи. {...}

В романе свидание Сатанинского с ангелом непременно на квартире у бабушки.²⁰ Поэтому будет несколько глав посвящены тому, как дьявол прошел к священнику!

(21—22 февраля 1974 г.)

Мой новый роман никогда не появится. Я живу на земле, на ее поверхности — а к ним (героям) спускаюсь как в колодец, там жизнь, там интересно.

Я шлифую не только сверху, но и изнутри, где не видно...

Нам 1937 г. не простят. И его надо объяснить...

(21—22 февраля 1974 г.)

Никогда так не работал. Ночью... вдруг, как в лупу, вижу самое главное, истинное содержание строк в диалоге. Но надо расширить и вставить...

(22 мая 1975 г.)

Привел (читателя) к цитадели на горе. Там свет. Там есть Бог.

Что делать? Штурмовать надо. Надо идти в рост с распятым объятием. В детей не стреляют.

(22 мая 1975 г.)

Бог и я — несоизмеримое. Представление о Боге — показатель интеллекта автора. Бог нужен; это — единственное окно, через которое можно разглядеть большие масштабы.

(22 мая 1975 г.)

До сих пор такого охвата не было в моих книгах... Может быть, я сорвусь на этом деле...

(7 декабря 1977 г.)

Ангелы как люди — их не распознать...²¹

(7 декабря 1977 г.)

В романе будет много ущелий, куда можно заглянуть...

(7 декабря 1977 г.)

Достоевский боялся крушения Христа. Допускаю, что в истории была найдена единственно верная истина — христианство с его представлениями о справедливости, о правде... Но в романе священник не может защитить христианство, оно представляется ему обманом... Нужны другие догматы. Но времени уже нет, человечество идет к катастрофе...

(7 декабря 1977 г.)

Дымков дошел до полного ничтожества. И тогда его теориями я проверяю в романе: а был ли он ангел?

(7 декабря 1977 г.)

Стиль концентрированный. Сделал «защитные средства», чтобы не сказали, что не за свое дело взялся.

(7 декабря 1977 г.)

Вы знаете, как прозу делают? Как ковер набивают. На уткэ — как можно туже. Если я недоскажу чего-то, Вы добавите свое. Недосказать иногда полезно. Мне дорого, чтобы читатель добавил свое.

(7 декабря 1977 г.)

А. Блоку приписывают большее, чем он значит, чем он был... В новом романе будет упомянуто «Двенадцать».

(7 декабря 1977 г.)

Страна наша так обширна и пустынна, что личность здесь как пылинка... Ветер ее несет...

(7 декабря 1977 г.)

Дьявол оказался однажды на большой летучке ангелов. Падал на них луч света, и пели они «Осанну» («нули» — по округлости их губ). {...} Люцифер подумал, что если бы он был на месте Бога, то не создал бы таких «нулей». Как только подумал об этом, — все поверглось в прах, ангелы летели много тысячилетий. Летели, перемещались, сталкивались, расходились. Наконец

ударилась, спустя много-много парсеков... Ангел очнулся. Видимо, раз в тысячелетие (ангел и дьявол) должны оказаться один против другого, в противостоянии... И происходит это противостояние в доме священника.

Священник, маленький, верующий... пускает дьявола! в свой дом! Представляете, что должно происходить в душе верующего священника, если он открывает дверь дьяволу!

На этой встрече (здесь и «Мироздание по Дымкову») дьявол рассказывает ангелу историю своего грехопадения.

Есть карстовая пещера Постойна в Югославии²² — это то, что осталось от их падения: застыли в сталактитах.

(7 декабря 1977 г.)

Будет показано, что человечество превратится в грудку гниющего мяса. Это для того, чтобы показать Богу: вот на что ты хотел опереться — на людей, и к чему это привело. В конце романа: то же, что и лекция Вихрова, — диалог ангела со Сталиным. Сталин говорит и говорит непрерывно, а тот (ангел) произносит только одно слово.²³ Сюда войдет судьба священника, его семьи. Биографии будут просвечиваться и вперед.

(7 декабря 1977 г.)

Ангел приходит веселый — через Дуню. Дуня и внешность ему дает; похож на мастерового, птичий нос. Попадает в сложные, страшные коллизии, люди вокруг хваткие. Судьба трагическая — надо уходить, а он не успел всего сделать на земле. Ангел — нецерковного профиля.

Название романа — «Большой Ангел», а лет восемь тому назад — «Ангел». Лихо найдено, как Дуня уходит в прогулки. Но она — простенькая девушка — рассказывает Никанору, а тот рассказывает Леонову, т. е. все — через Никанора. Он так рассказывает сочно в главе «Погром науки». Все происходит в 1939—1940 гг. В это время все укладывается, а выходы идут в разные эпохи.

(28—29 мая 1980 г.)

Если великое произведение, то оно представляет собой всегда корень квадратный минус один. Если есть иррациональность, это и есть тайна. Всякую тайну надо держать художнику до известного предела. И в новом романе будет несколько тайн... Одна раскрыта в середине, другая — в конце, ярусом.

(28—29 мая 1980 г.)

В основе романа будет лежать один древний апокриф... На этой мелодии будет разворот другой, главной мелодии. Будет виться тема в теме...

(28—29 мая 1980 г.)

Татьяна Михайловна²⁴ обожала: сон Матвея. Уход ангела. Очень там трогательно.

(28—29 мая 1980 г.)

Тема началась с очертания мира, а закончилась штормом неба.

(18 мая 1984 г.)

12 млрд лет можно представить длиной в один год, в сто лет, <в> одну тысячную мгновения — тогда все вибрирует, материя исчезает... Посреди этого громадного пламени — листок. Это Млечный Путь...

(18 мая 1984 г.)

Бог на человечестве вырвался из божественного одиночества. Атеизм — это разведка оборонных систем неба.

(18 мая 1984 г.)

Зачем Бог сотворил людей? Этого даже богословие не касалось...

(14 декабря 1984 г.)

Некоторые вставки сжег летом. Это была попытка избавиться от них...

(14 декабря 1984 г.)

В первой редакции хотел по атеистам махнуть, а махнул по Богу. Вопрос о Матвея: «Может ли человек обвинять Бога?». Пытался дать ответ на этот вопрос. Так возникла вторая редакция.

(13 апреля 1986 г.)

Богов уничтожать нельзя... Христианство в основе русского самосознания. Язычество — это как молодость матери...

(13 апреля 1986 г.)

Татьяна Михайловна говорила, что роман был готов. Был готов в той редакции. Теперь назревает другая редакция, другая тема и другая идея. Первая редакция устарела. Всю бы ее вычеркнул... Каждую ночь дописываю... Было здание. Я снял три этажа, построил новый этаж и еще верхушку, которая все венчает... Вот что получилось с романом... Грацианский — это Сатанинский. Надо возвращаться к церкви.

(29 октября 1988 г.)

Жемчуг родится там, где была большая боль... Может, я не выболел чего-то в своем новом романе...

(29 октября 1988 г.)

Главный костяк романа был к 1962—1964 гг. Потом заметался, стал детали отрабатывать. Гулял с Болховитиновым,²⁵ встречался с Ландау,²⁶ (говорили) о скорости света.

Мы имеем только то, чем владеем... Нам не нужен километровой рубанок.

(21 ноября 1990 г.)

Ребенок входит в компьютерный зал неба.

(21 ноября 1990 г.)

Человек занимает скромное место в природе, мы этого не понимаем... Джуна... Эти вещи были с самого начала человечества тайной. Обходили это явление (как обходят дзот армии) и шли дальше... Нужно благоговение, и только...

(21 ноября 1990 г.)

Последние полтора года приходят новые и новые открытия. Но не вижу, не могу писать...

(13 мая 1992 г.)

Не слишком ли рогатое существо поселилось в моем столе? Все это выхлестывается в романе.

(5 апреля 1993 г.)

О художественном творчестве

Достоевский — безумно трагическая фигура. Над судьбой его можно только плакать. Он осчастливил страну, а ходит под шпанами до сих пор.

(26 сентября 1970 г.)

Пиетет перед Достоевским — огромный. Достоевский — шахта глубокая. Нам нет доступа к ней. Достоевский — художник алгебраический. Когда Достоевский лез в шахту, там все было сделано: Аввакум, Гоголь... Я лезу — шахта взорвана, там трубы... Достоевский — трагедия. Лежат осколки. Был ли народ, который описан у Достоевского? Народ-богоносец, Христа в душе носил...

(26 сентября 1970 г.)

Имена «Леонов и Достоевский» — несоизмеримые величины. Одно оправдывает их сопоставление: Достоевский был до, я — после. А быть после сложнее, трагичнее. В нашем литературном деле сегодня подвиг нужен еще больший... О коренных проблемах неустройства человека на земле Достоевский говорил до — боялся, я — после — констатирую с оглядкой... Все, что делается в России, всегда великое.

(26 сентября 1970 г.)

Работа писательская очень сложна. Произведение все должно состоять из связей. В работе очень часто бывает так, что какое-либо ответвление в сторону (от него, казалось бы, надо было избавиться) обязательно оказывается нужно и в конце концов замкнет цепь. Как будто кто-то руководит тобой...

(26 сентября 1970 г.)

Хорошо бы проследить в творчестве одну какую-либо тему, показать, как происходила отшлифовка, углубление темы. Например, тема разума.

(26 сентября 1970 г.)

Рассматривать творчество писателей после революции надо постоянно имея в виду, что за их плечами все время стоит надсмотрщик, надо делать скидку на накладки времени.

(26 сентября 1970 г.)

Каждая критическая статья — это соавторство писателя и критика, так как критик вкладывает свою личность; от личности критика зависит толкование произведения.

(26 сентября 1970 г.)

Дни счастья не вспоминаем. Блаженство не вспоминаем. Разочарование, отчаяние было причиной рождения крыльев. Блаженному крылья не нужны... Только страдание. В этом диалектика...

(26 сентября 1970 г.)

Белинский, Чернышевский — их будут пересматривать, жестокий будет разговор, когда человечество должно будет подтянуться, иначе будет каюк...²⁷

(26 сентября 1970 г.)

Каждый поэт живет «отмеренное» ему время: Пушкин успел раскрыться весь, Лермонтов — тоже... Трудно представить, что бы они делали, если бы остались живы...

(26 сентября 1970 г.)

Мы проходим под всеми арками, которые возведены до нас. Эти арки как магнитные линзы, они влияют на нас, производят изменения в нас, если обнаруживается концептуальное, конституциональное родство.

(26 сентября 1970 г.)

«Конец мелкого человека» — здесь стремление найти формулу событий; литература как мышление. В 1920-е годы хотелось, но я не умел, не учился. Понимал грандиозность происходящего. Начальные вещи — большая неумелость. Сейчас неумелость от того, что кривая доска в руках, толкают под локоть, песок под рубанок сыплют, работать не дают...

(26 сентября 1970 г.)

Л. М. вспоминает рассказ И. С. Остроухова²⁸ о том, как в 1910-х годах в Россию приезжал Матисс. В квартире Остроухова был устроен праздничный прием. Гутков произносил речь в честь Матисса. В это время сторож Семен (прообраз Семена в «Унтиловске») внес только что полученную из реставрации икону, поставил ее на окно. Матисс пристально стал смотреть на нее, потом взял ее себе на колени (все это во время произносимой речи).

Затем спросил: «Что это такое?». Ему ответили. Спросил, кто же этим занимается, много ли такого в стране. Сказали — что весь Север. И тогда он воскликнул — в унижение присутствующим: «У вас такие вещи, и вы ездите учиться к нам?». Это понял Матисс.²⁹ Но сейчас этого не понимают. Они не понимают корней. Не понимают того, что большая русская литература может происходить только из этих корней. В этом уравнении должны участвовать и Бог, и нация, и судьба, и вечность. Некоторые из этих величин запретны теперь.

(18—19 мая 1971 г.)

Чем больше писатель, тем он точнее записывает сейсмограмму чувств. Читатель же читает как бы общей, одной полосой, не захватывая всех остриев, кривых этой сейсмограммы. Сегодня — он читает одно, завтра — другое. Отсюда и недовольство читателя — у него всегда остается что-то непрочитанным...

(18—19 мая 1971 г.)

Разум был придуман природой для того, чтобы человек мог сделать себе подобных, защищаться от зверя, сделать шкуру... Сначала человек и жил по этим параметрам. Потом мозг овладел всем. В дальнейшем он будет забираться в дебри. Придет к «малопрогрессивным» величинам (кажется, что это так выглядит в современной терминологии). Большой разум должен презирать малый. Его должно раздражать, что другой не понимает истины, ставшей доступной для него самого. Интересно сопоставить: христианство и разум, как они уживаются...

(18—19 мая 1971 г.)

Нельзя искусством спасти людей. Стараемся насильно влить пилюли. В театре со сцены произносится цитата из Энгельса, и думают, что после этого человек прозрел... Искусство должно фокусировать свои shaftы и лучи не у рампы, а в душе зрителя, читателя. Надо раздвинуть горизонты гаммы чувств, свободный выбор блага. Благо и правда — высшее состояние человеческой души. Насильно заставлять человека принимать их нельзя.

Мы много нагрешили, как будто можно создать положительного героя, которому будут все подражать. У Шекспира нет «положительных героев», у него — они отрицательные. А сделали больше, чем Билль-Белоцерковский и Н. Островский. Надо разминать человеческие души, дать ему переживать ужас боли, падение греха... Я пытаюсь в своих книгах поднести лупу к явлению,

посмотреть, как происходит содрогание, соприкосновение человеческих душ.

(18—19 мая 1971 г.)

Мое желание было не кого-то убеждать — не курите, пейте молоко, любите отечество и т. п. Размять души показом ситуации, ракурсировкой, анатомированием — и вызвать жалость к человеку. Эпоха поступает жестоко, но ни одна из них не показала человека так, как это сделала революция. Выводов я не хочу делать. Не осуждаю революцию, она не водевиль.

(21—22 февраля 1974 г.)

Образ как схема: когда бьют лань стрелой, она красива, это большой иероглиф времени:

Как ей больно?

Кто ее бил?

Ее и его судьба?

И есть ли Бог, который смотрит на них?

(21—22 февраля 1974 г.)

Для меня страница — не только лестница, которая передает сведения, но и путь спуститься в этот материал. Не могу читать сейчас Гете, Барбье, Диккенса, стало трудно читать Бальзака — многое пропускаю. Слова во фразе все должны работать на тему по своей фактуре. Кривизна во фразе должна быть изогнута так (как изогнута фраза мелодическая), чтобы все слова били в фокус.

(21—22 февраля 1974 г.)

Говорят о традиции Ремизова, и будто Ремизов называл меня своим учеником. Но Ремизова я никогда не любил. Ковыряться в иконе никогда не любил.

(21—22 февраля 1974 г.)

Не много настоящих литераторов в русской литературе XIX века — пять-шесть имен, остальные — плазма. Эти пять-шесть — аномальные явления в нации, это болезненные явления; Бог наделил крестом. И Достоевский, и Толстой — они несчастны. Счастлив бываешь две-три недели, как закончишь вещь.

(21—22 февраля 1974 г.)

Жизнь не знает юмора, не знает жанров. Это автор выбирает: этот филей — юмор, а этот — трагедия... Интересно рассмотреть, как это делается, как выбирается.

Близость в том, что можно предмет описать через описание физических качеств, а можно через вычисление пространства...

(22 мая 1975 г.)

О современниках. «Столбцы» Заболоцкого, хороший поэт. Цитирует Ахматову: «От любви твоей загадочной...».³⁰ Любовь была в Средние века. Но это была истерия, как инквизиция. Любви нет. Феодализм на истерии. Нравятся многие стихи Сологуба, Ахматовой, Блока.

(22 мая 1975 г.)

Все, что делали, — нужен коэффициент. Давали «взятки». «Я свой», — кричал, чтобы не убили до конца. Нам было трудно. Надеюсь, что леоноведы будущего будут оглядываться на прошлое с чувством сострадания и отчаяния (это есть в одной моей статье). Разговор идет наполовину на коленях.

(30 марта 1978 г.)

Вы пришли, видите чернильницу... Но если падал свет... то блики. Если подарена Горьким, то это уже совсем другое...

(28—29 мая 1980 г.)

Есть такие яблони, деревья, которые начинают плодоносить во взрослом возрасте. У меня позднее плодоношение.

(28—29 мая 1980 г.)

Сталин: если не вышло убрать, то надо загонять в свой лагерь.

(28—29 мая 1980 г.)

Тютчев — хороший поэт, не все нравится. У него хорошие поэтические фильтры. Такое чистое слово идет.

Лесков — уютный. В нем посидишь, все уютно, все облюбовано. Все обдуманно, все хорошо, каждое слово. Это была трогательная (фигура).

(28—29 мая 1980 г.)

Мне Бог дал глаза... Вижу яму, но предупредить об этом не могу... Я сдаюсь: все хорошо. Но это очень страшно.

(28—29 мая 1980 г.)

В одной из ранних статей (было) «яркое пламя снежного ковра Блока и заунывные звоны нестеровских монастырей».³¹ Находился под влиянием Блока и Нестерова.

(28—29 мая 1980 г.)

Домашний архив Н. А. Грозновой.

¹ Леонов вспоминает известную идею о Москве — Третьем Риме, которая по-своему отразилась в «Пирамиде». О ней говорит Шатаницкий во время встречи с о. Матвеем: «...вглядитесь в историю болезни церкви своей с ее идеей православного империализма во главе. Имеется в виду Третий Рим с центром всехристианского мира в Московии...» (1, 601).

² Подразумевается герой романа «Пирамида», старший сын о. Матвея, Вадим. Однако речь идет о первой редакции романа, которая не опубликована и хранится в домашнем архиве Леонова.

³ Образ Самсона в «Пирамиде» всплывает в монологе дядюшки фининспектора Гаврилова, который грозит человечеству карой: «...всех (...) враз с макушкой захлестнет, обломками завалит наподобие небезызвестного в Библии Самсона» (1, 463).

⁴ В речи о Горьком в Кремлевском Дворце съездов (1968 г.) Леонов говорил: «Непомерная громадность страны (...) создавала в столичном центре некоторые специфические явления, между прочим — в виде структурного уплотнения и повышенной температуры: по-видимому, закон тяготения, удерживающий светила небесные от центробежного разлета, в полной мере приложим и к великим пространственным империям. Судьба литературы русской не потому ли так отличается от прочих литератур мировых! И, кто знает, может быть, это чрезвычайное, экспериментальное, нигде, кроме нас, не наблюдавшееся, да, пожалуй, и немислимое — санкт-петербургское — состояние человеческого вещества способствовало такому ее величию на всем протяжении прошлого века» (Соч., 10, 525). В «Пирамиде» этому понятию придается другой оттенок. Вадим в споре с Никанором заявляет: «Как бы ни порицали нас (...) заезжие и домашние гуманисты за образующееся в центре такой сверхдержавы геополитическое давление, снижающее отдельную личность до стадии печально воспетого в литературе русской санкт-петербургского состояния человеческого вещества, только абсолютная и, пошли Господь, разумная государственная власть способна удержать такую далеко не монолитную глыбу в понудительно-структурном единстве» (2, 137).

⁵ В дневнике жены писателя содержится ответ на вопрос, почему Леонов не сделал доклад о Достоевском на юбилее 1971 г. В 1973 г. она

записывает слова Леонова: «В свое время сказал кому надо, — если бы мне поручили сделать доклад о Достоевском, я бы говорил о нем как о национальном Боге. Ну и не дали» (Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 205).

⁶ Леонов говорит о первом варианте романа «Пирамида».

⁷ Близкую мысль высказывает в «Пирамиде» Егор Лоскутов: «...бывают чувства, которые удаляются вместе с сердцем... И такие операции, хотя бы во избежание смертных случаев, не следует отверткой совершать» (2, 47).

⁸ В опубликованном тексте романа Леонов говорит не о себе, а о потомках: «Редкие потомки с почернелыми лицами бродят по родной погорельщине, поднимают из-под ног обугленную ветошинку и, пепелок подсувши, гадают шепотком, чем это было раньше» (2, 128—129; ср. также с. 81).

⁹ В первой главе романа, опубликованной в 1989 г., была фраза, снятая в редакции 1994 г.: «Впрочем, события века столь непостижимы, что в художественной передаче, по отсутствию вещественных, уже истлевших улик, вся эпопея выглядит заведомой неправдой, хотя и не бесполезной в качестве оселка для развития острых умов в поисках истины» (Леонов Л. Главы из романа // Москва. 1989. № 5. С. 4).

¹⁰ Б. Ясенский (1901—1941) был в дружеских отношениях с Леоновым, почти на глазах последнего он был арестован в 1938 г. в Переделкине. Об их общем увлечении авиацией рассказывал в своих воспоминаниях Е. Лопухов: «Он (Леонов. — Т. В.) говорил, что, беседуя с редактором военного отдела „Правды“, задал вопрос: „Бывают ли ночные маневры?“. Получил ответ: „А зачем это надо вам знать?“. А ведь если писать об авиации, как и о другом, надо знать как можно больше, иначе писать невозможно. Надо знать моторы, материалы, топливо, конструкторов, понимать динамику крыла. Но все это потребовало бы большой расшифровки, а известно, как на одной из таких расшифровок пострадал Бруно Ясенский. Тема была закрытой» (Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 239).

¹¹ В опубликованном тексте романа мальчика зовут Егором.

¹² В опубликованном тексте романа фамилия «ученого» — Штатницкий.

¹³ В «Пирамиде» об этом явлении говорит доктор, осматривающий Дуню: «При толковании непонятого слова парейдолия он назвал им неслыханное тут имя некоего Леонардо, который советовал ученикам творчески вглядываться в плесень отсыревшей штукатурки, где, по признанию профессора, сам он неоднократно различал и битву гарпий с гигантскими улитками, и воспламененное шествие нищих Петра Амьенского в Святую землю, и вовсе экзотические находки, способные обогатить художника разнообразием таящихся там тематических мотивов» (1, 75).

¹⁴ В опубликованном тексте романа вяжет Прасковья Андреевна.

¹⁵ Примуса чинил Пчхов («Вор»), в «Пирамиде» Егор занимается радиотехникой и фотографией.

¹⁶ На полях рукописи указано название речки: Лихоманка. В опубликованном тексте «Пирамиды» речка названа Глухоманкой.

¹⁷ Леонов, по-видимому, имеет в виду желание Дуни продать тайну, связанную с появлением ангела, кинорежиссеру Сорокину.

¹⁸ Чикилев — герой романа «Вор», который утверждал: «Мысль — вот где главный источник страдания и всякого неравенства, личного и общественного. Я так полагаю в простоте, что того, кто ее истребит, проклятую, того превыше небес вознесет человечество в благодарной памяти своей!..» (Соч. 3, 322). Эта тема возникает в «Пирамиде» в разговоре Сталина с Дымковым.

¹⁹ В записной книжке Фирсова («Вор») выделены три пути овладения «блестинкой» наследия: «1. Погасить блеск в зрачке противника, чтобы не было разницы между зрачками. 2. Уничтожить условия, при которых он может возникнуть в чьем-либо зрачке. 3. Приобрести его самому... и тогда вырвавшийся вперед протуберанец вопреки своей воле возвращается в материнское лоно» (Соч., 3, 494).

²⁰ В опубликованном тексте романа на встрече Шатаницкого и о. Матвея ангел не присутствует.

²¹ Один из героев «Пирамиды» (Финогеич) рассуждает об ангелах: «По моему разумению, ангелы, как и бесы, почти те же люди: снаружи не отличишь, но хотя, несмотря на свою науку, в людском облике и действуют промеж нас, а непохожие... (...) Словом, совсем двойной, а вся прочая сноровка людская» (1, 14).

²² Леонов упоминает знаменитую пещеру близ югославского города Постойна. Она представляет собой сложную систему залов и галерей длиной около 23 км. Славится красотой гротов, сталактитов и сталагмитов. В «Пирамиде» Шатаницкий, рассказывая историю падения ангелов, вспоминает и эту пещеру: «Мне показалась уютной доставшаяся нам дыра, которая зовется теперь Постоевской ямой, близ Любляны. Раз в год я навещаю это место, чтобы, отбившись от толпы туристов, постучаться к иноку это еще не проснувшихся в его полупрозрачный саркофаг» (1, 132—133).

²³ Сталин, напомнив Дымкову о «прогрессирующей ущербности» его дара, спрашивает: «...благоразумие не повредит и ангелу, застрывшему на чужбине в такую непогоду, не так ли? — Да... — почти беззвучно отозвался ангел...» (2, 620).

²⁴ Т. М. Леонова (урожд. Сабашникова) — жена писателя, ее мнением очень дорожил Леонов: «Моя жена Татьяна Михайловна знала всегда все в моих планах до конца, я проверял на ней свои замыслы, иногда она влияла на замысел. В том же „Воре“ героиня первоначально должна была погибнуть на середине произведения. Татьяна Михайловна уговорила, убедила меня, что делать этого не надо» (Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 341).

²⁵ В. Н. Болховитинов — в то время главный редактор журнала «Наука и жизнь».

²⁶ Л. Д. Ландау — крупнейший физик-теоретик, академик АН СССР. Болховитинов вспоминал, как происходил разговор физика с писателем: «Лев Давидович быстро набросал формулы. Леонов их знал. Но ему хотелось другого: „мускульного“, реального, поэтического их выражения. Он добивался: так что же все-таки произойдет с телом, если оно подо-

шло к границе, очерченной эйнштейновским запретом? И он высыпал на голову Ландау формулы и Хаббула, и Леметра, и Доплера, и Фицджеральда...» (Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 386). См. об этом и беседу с академиком Б. Раушенбахом (Там же. С. 388—395).

²⁷ В романе вместо Белинского рядом с Чернышевским оказывается Горький. Родственник фининспектора Гаврилова в разговоре о России заявляет: «...то неусыпный Максим с покойным Чернышевским на пару обоюдной пилой ее попиливают» (1, 463).

²⁸ Леонов рассказывал об И. Остроухове: «Илья Семенович Остроухов был очень хороший художник и очень богатый человек — собиратель русской живописи. <...> Он ко мне относился <...> весьма почтительно, хорошие мне вещи говорил насчет будущего. <...> Я ему однажды, мне 25 лет было, прочел повесть («Унтиловск». — *Т. В.*). Он сказал: „Нельзя это печатать“. <...> Я от него уходил поздно ночью. Всю дорогу ревел от злости. <...> А вещь эту не напечатал до сих пор. Думаю, что правильно было это сделано» (Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 508; повесть была опубликована после смерти писателя, в 1999 г.).

²⁹ Эпизод с Матиссом воспроизведен В. Десятниковым с другими акцентами (см.: Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 314).

³⁰ Стихотворение «От любви твоей загадочной...» (1918) вошло в четвертый сборник А. Ахматовой «Подорожник» (1921).

³¹ В статье «Поэт Севера» об архангельском живописце С. Г. Писахове молодой Леонов писал: «Их немного — поэтов Севера, их немного — искренне верящих в еще не тронутое, и девственное, и святое. Их совсем немного, очищенных ярким пламенем снежного костра Блока и заунывными звонами нестеровских монастырей» (Сев. день. 1918. 3 мая).

А. И. Павловский

(Санкт-Петербург)

ЗНАК ИОВА*

Роман Леонова, как известно, покоится на широкой библейской основе, он пронизан явными и скрытыми цитатами, в основном из Ветхого Завета, намеками, многозначительными отсылками, аллюзиями, топонимами, библеизмами и различными мерцающими знаками, просвечивающими романый текст как некий палимпсест. В совокупности это своего рода библейский Хор. Но среди Хора, сопровождающего роман, выделяются два попеременно солирующих голоса, две наиболее крупные — знаковые — фигуры: они играют роль ключевых символов и наиболее, судя по всему, дороги автору. Недаром их библейскую историю, а больше таких случаев в романе нет, Леонов устами своих персонажей *пересказывает*. По-видимому, ему очень важно, чтобы читатель, подзабывший Библию или, что чаще, и вовсе незнакомый с ней, их узнал или вспомнил, во всяком случае, хорошо запомнил. Так он поступает с Енохом, упомянутым несколько раз: о нем, более или менее подробно, рассказывает Юлии режиссер Сорокин на ее прямой вопрос: «Кто такой Енох?».

А вторая фигура, столь же важная для понимания произведения, это Иов Многострадальный. Он тоже упоминается несколько раз, пока наконец в одной из глав о Матвей не пересказывает его историю горбуну Алеше.

«Некогда, — рассказывает он, — в древней стране Уц жил один зажиточный праведник с большим семейством...» (1, 404). И дальше идет устное переложение этой истории, кстати, очень любимой на Руси. Благополучный Иов, как известно, чуть ли не в одночасье лишился семи сыновей, трех дочерей, а сам покрылся проказой и был изгнан от людей в пустыню. Сидя на гноище, соскребал он с себя черепицею струпья и все вопрошал и вопрошал Бога: «За что?..».

С каждым днем страдания его все усиливались, а с ними росло недоумение и отчаяние:

«Опротивела душе моей жизнь моя; предамся печали моей; буду говорить в горести души моей.

* Обе работы А. И. Павловского печатаются в авторской редакции.

Скажу Богу: не обвиняй меня; объяви мне, за что Ты со мною борешься? Хорошо ли для Тебя, что Ты угнетаешь, что презираешь дело рук Твоих, а на совет нечестивых посылаешь свет?» (Иов. 10: 1—3).

Вопрошения Иова становились все настойчивее, и вот уже не о себе только он спрашивает Бога, но о судьбе человека, «божественной своей твари»: «Вспомни, что Ты, как глину, обделал меня, и в прах обращаешь меня?..» (Иов. 10: 9).

Иов — первый в истории автор так называемых «вечных вопросов»: «Для дерева есть надежда, что оно, если и будет срублено, снова оживет, и отрасли от него *выходить* не перестанут; если и устарел в земле корень его, и пень его замер в пыли, но, лишь почуяло воду, оно дает отпрыски и пускает ветви, как бы вновь посаженное. А человек умирает и распадается; отошел, и где он?» (Иов. 14: 7—10).

И дальше еще резче:

«Один умирает в самой полноте сил своих, совершенно спокойный и мирный {...}. А другой умирает с душою огорченною, не вкусив добра. И они вместе будут лежать во прахе, и червь кроет их» (Иов. 21: 23, 25—26).

В известном смысле Иов значит для романа, его нравственной философии и даже метафизики, может быть, больше, чем Енох. Его многочисленные вопрошения пронизывают весь роман, то выходя наружу, как в эпизоде с Алешей во время беседы его с о. Матвеем, то скрываясь и разветвляясь в глубине.

От начала и до последней строки проходит по роману этот скорбно-вопрошающий мотив, заданный Иовом.

Подобно затекстовому колокольному звону, он оплакивает человечество, и каждый удар словно спрашивает: «За что?..», «Почему?..», «Во имя чего, Боже?..».

«...откуда и куда мы теперь...», — спрашивает сам Автор, открывая свой роман (1, 20). И затем — снова, уже по поводу «каверзного вопроса Всевышнему — для чего затевалась игра в человека?» (1, 28). И — опять: как «примирить ум с горестной неизбежностью скорбей на земле» (1, 44); «Слышат ли там, на небесах, что творится на святой Руси...» (1, 57).

Это все фразы, произнесенные устами разных героев, но словно повторенные за Иовом, вслед за его интонацией и совершенно точно по смыслу.

И — дальше: «Откуда взялась такая разноликая, пополам с издевкой, скорбь земная?..» (1, 62); «Откуда взялась боль на земле, — спрашивает Алексей, — почему горя и радости роздано людям не поровну?..» (1, 399). Или вот фраза, из которой четко вырисовывается силуэт Иова: «...и, на поверку, сидит человек по-прежнему на голых песках заправской пустыни, под небом

глухим. И поздно, и страшно, уму невмещаемо... и поневоле ропот на Бога шевелится в сердце: пошто не вступился?..» (1, 318).

Такими мотивами озвучен, переполнен весь роман «Пирамида».

«Основная проблема, которая рассматривается в Книге Иова, — пишет современный исследователь, — это, бесспорно, проблема теодицеи — оправдания бога».¹

Но, по сути, и «Пирамида», с ее кипящими и разветвленными философско-теологическими спорами, сосредоточена на этой мысли. Оправданы ли и возместимы ли страдания — вот что волнует едва ли не всех персонажей леоновской книги.

Эпикуру приписывается знаменитая характеристика самого существа этой проблемы: «Бог или хочет устранить зло и не может, или может, но не хочет, или не может и не хочет, или хочет и может. Если Он хочет и не может, то Он бессилен, что несовместимо с Богом. Если может, но не хочет, Он зол, что также чуждо Богу. Если не может и не хочет, то Он бессилен и зол, а значит, и не Бог. Если хочет и может, что единственное подобает Богу, откуда тогда зло? Или — почему Бог его не устраняет?».

Так или иначе, но все эти грани одного основного вопроса — о том, что есть Бог и каково Его отношение к человеку, — варьируются в романе «Пирамида», то расщепляясь по разным персонажам, то мучительно и взрывоопасно сосредоточиваясь в одной измученной душе.

Из этого лабиринта Леонов ищет выход и, надо сказать, находит его почти в такой же форме и, безусловно, в такой же спасительной степени, как и Иов.

Иногда автор, возможно понимая всю сложность своего создания, переполненного шифрами, кодами и косвенными философскими рефлексиями, дает своему читателю облегчающие подсказки. Он кладет ключи, можно сказать, на открытом месте. С этой целью, конечно, упомянуты им два Псалма: 138-й и 151-й.

Псалом 138 исподволь касается онтологических и метафизических проблем романа, т. е. чуть ли не всей совокупности «вечных вопросов» и их сердцевины — проблемы теодицеи. Он полностью соотносится с Книгой Иова. Псалом, по преданию, написан Давидом. Он преисполнен горячей веры и благоговейной преданности Богу, что соответствует итоговому смыслу романа:

«1. Господи! Ты испытал меня и знаешь.

2. Ты знаешь, когда я сажусь и когда встаю; Ты разумеешь помышления мои издали.

3. Иду ли я, отдыхаю ли, Ты окружаешь меня, и все пути мои известны Тебе.

¹ Рижский М. И. Книга Иова: Из истории библейского текста. Новосибирск, 1991. С. 146.

4. Еще нет слова на языке моем, Ты, Господи, уже знаешь его совершенно.

5. Сзади и спереди Ты объемлешь меня, и полагаешь на мне руку Твою.

6. Дивно для меня ведение (Твое), — высоко, не могу постигнуть его!

7. Куда пойду от духа Твоего, и от лица Твоего куда убегу?

8. Взойду ли на небо — Ты там; сойду ли в преисподнюю — и там Ты.

9. Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря, —

10. и там рука Твоя поведет меня, и удержит меня десница Твоя.

11. Скажу ли: может быть, тьма сокроет меня, и свет вокруг меня *сделается* ночью;

12. но и тьма не затмит от Тебя, и ночь светла, как день; как тьма, так и свет.

13. Ибо Ты устроил внутренности мои и соткал меня во чреве матери моей.

14. Славлю Тебя, потому что я дивно устроен. Дивны дела Твои, и душа моя вполне сознает это.

15. Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем был в тайне, образуем был во глубине утробы.

16. Зародыш мой видели очи Твои; в Твоей книге записаны все дни, для меня назначенные, когда ни одного из них еще не было.

17. Как возвышенны для меня помышления Твои, Боже, и как велико число их!

18. Стану ли исчислять их, но они многочисленнее песка; когда я пробуждаюсь, я все еще с Тобою.

19. О, если бы Ты, Боже, поразил нечестивого! Удалитесь от меня, кровожадные!

20. Они говорят против Тебя нечестиво; суетное замышляют враги Твои.

21. Мне ли не возненавидеть ненавидящих Тебя, Господи, и не возгнущаться возстающими на Тебя?

22. Полною ненавистью ненавижу их, враги они мне.

23. Испытай меня, Боже, и узнай сердце мое; испытай меня и узнай помышления мои;

24. и зри, не на опасном ли я пути, и направь меня на путь вечный».

Особенно тесно соотносится Псалом 138 с финальной частью Книги Иова, где происходит катарсис, так что небо, казавшееся жестоким, приближается к человеку своим милосердием и лаской. В финале Книги Иова к трем друзьям страдальца присоединяется молодой человек, доселе им незнакомый, по имени Илиуй. Именно он окончательно убеждает Иова примириться Богом.

Его доводы очень просты и легко соотносимы с финальной же частью «Пирамиды». Все явленное в мире — от былинки до звезды — настолько непостижимо и прекрасно, что не может быть бессмысленным. Смысл жизни человека настолько велик и одновременно скрыт от наших несовершенных глаз, что он попросту не всегда может открыться на протяжении слишком краткого человеческого индивидуального существования. Нельзя не вспомнить здесь «кошачью лапку», появляющуюся в конце романа, а до того желтых цыплят и обреченную березовую рощицу — все эти малые приметы чудесного мира, существующие равнозначно с «пылающей тайной мира», запечатленной на звездном небе.

В романе есть фраза — ее произносит Никанор: о «возвращении на колени Бога» (2, 316). Эта фраза напечатана Леоновым вразрядку, то есть как самая важная, подытоживающая все повествование.

Иов в библейском тексте вернулся на колени Бога — после того как убедился в правоте Илиуя о непостижимости смысла и глубине всепроникающей красоты мира.

Мысль о глубинном смысле бытия и всем доступной явленности красоты мира проходит через весь роман. Псалом 138, говорящий о том же, лишь укрепляет эту философскую посылку Леонова.

По знакам красоты мы можем читать смысл жизни как раскрытую и — при желании и внимательности — всем понятную книгу. Может быть, полагает Леонов, надо уметь смотреть на мир, на природу почти детскими очами. «Непременно надо, — пишет он, — для здоровья нации, чтобы кто-то детскими очами, просто так, безотрывно смотрел на небо» (1, 343). Это пришло в роман от Евангелия, от Христа, сказавшего: «будьте, как дети».

Благодарение жизни пронизывает всю Книгу Иова, достигая патетической силы в ее конце. Так же происходит и в «Пирамиде».

Наиболее близок Иову — по своей судьбе и испытаниям веры — о. Матвей. А в одну, наиболее тяжкую, пору своей жизни он весьма своеобразно соприкоснулся с ним. Дело в том, что в пору гонения на церковь — в 1920—1930-е гг. — он как бы спустился по исторической вертикали к временам великих патриархов, когда, вскоре после Моисея, по предположению библеистов, жил Иов. Тогда, как известно, не было разделения между обязанностями главы семьи и служением священника, левита. О. Матвей потерял право открыто священствовать. И он поневоле перенес свое священство в лоно семьи и, таким образом, сам того не сознавая, оказался как бы во временах патриархов. На этой исторической вертикали, в парадоксальной ситуации того времени (в 1930-е гг.), о. Матвей и Иов Многострадальный являются ближайшими современниками. Не один раз повторяет он в романе свое любимое изречение, что сказка должна быть страшной, нож острым, а вера

детской. При всем том, что о. Матвей не раз задает недоуменные вопросы самому Небу — те же, кстати, что задавал Иов, — он никогда в своей вере не поколебался, не оступился и не распял себя на кресте мнимого безверия, как несчастный дьякон Аблаев — одна из самых трагических фигур в романе.

В известной мере можно допустить, что метафизический смысл «Пирамиды» спроецирован на беседу Иова с друзьями и на Псалом 138.

Можно заметить также, что все фигуры, окружающие Иова, а отчасти и сам Иов, достаточно условны. Четверо собеседников, а с ними и Иов, представляют собою не что иное, как расщепленное на части сознание главного героя Книги. Это не голоса конкретных друзей, а, скорее, голоса внутри души многострадального мученика. Скорее всего, голоса ему чудятся или были ниспосланы с Неба — ведь к прокаженным не приближались, и даже жена Иова кричала ему свои увещевания издали. Вряд ли собеседники провели несколько дней на гноище рядом с Иовом. Это он в своем воображении и памяти призывал их и слушал мнящиеся ему речи. Но это, конечно, догадки: в самой Библии друзья сидят рядом и ведут беседы с Иовом отнюдь не издали. Все же можно предположить, исходя хотя бы из того, что все фигуры очень условны, что это сам Иов прислушивается к тому, что творится у него в недрах потрясенного сознания, и задает свои испуленные вопросы. Ответить убедительно ему не удастся до тех пор, пока он не понял, что муки даны ему не за отдельные грехи, которых действительно не было, ибо он вел жизнь праведную, а за грехи человечества: он был избран для покаяния и вразумления всех заблудших. В какой-то момент ему, возможно, и пригрезился юноша Илиуй, которого и библеисты считают вставной фигурой, а, впрочем, может быть, и был такой, и он понял, что он, Иов, не только житель земли Уц, а житель великого Божьего мира. Ему ниспосланы не муки, а, скорее, Божья благодать, ибо именно он был избран среди многих и многих для испытания и примера. Только поднявшись на эту высоту, он и получил понимание и прощение за ропот. В житейском смысле ему были возвращены дети, жилища, стада, пастбища и даровано исключительное долголетие.

Как известно, в Ветхом Завете уже просвечивают идеи распятого и воскресенного Христа. Иов был на своем гноище распят. И он же, силою своей веры, был воскресен.

Условность фигур Книги Иова, как ни странно, в чем-то близка стилистике «Пирамиды», в частности, если иметь в виду почти безраздельное господство авторского голоса. Почти все, иногда очень пространные и сложные по построению, монологи о. Матвея или еще более распространенные и синтаксически изощренные речи Шатаницкого, а также Никанора, Вадима, Сорокина и

многих других, исключая, может быть, слегка индивидуализированную речь Дюрсо и поневоле лаконичную, почти бессвязную ангела Дымкова, — все говорят в стилистике типичной леоновской речевой культуры. Иногда складывается впечатление, что все происходящее в романе на самом деле есть работа авторской философской мысли, многократно рассредоточенной по многим и разным персонажам. Не случайно, передавая монолог какого-нибудь героя, Леонов подчас заключает его подытоживающими словами: «Он, конечно, говорил проще...». Эта фраза есть как бы авторская подпись, которая сразу же дистанцирует Леонова от персонажа, а заодно и подтверждает известную условность фигур. Трудно, например, представить, чтобы не слишком образованный, скорее, в пределах курса провинциальной семинарии, о. Матвей, по протекции оказавшийся в Москве, но оставшийся глубоко провинциальным человеком, явно не вкусившим отвлеченной богословской схоластики, чтобы он мог свободно изъясняться с помощью сложнейших риторических периодов, играть нюансами давно отзвучавших религиозно-философских споров. Это за него рассуждает и блистательно строит многосоставные монологи сам Леонов. Впрочем, это известный литературный прием, не сводимый, конечно, лишь к стилистике Книги Иова, — он широко применялся Т. Манном («Доктор Фаустус»), Г. Гессе («Игра в бисер») и многими другими писателями, включая и Леонова в его прежних романах («Русский лес», «Дорога на Океан»).

Относительно «Пирамиды» и Книги Иова можно еще указать на Письмо о. Матвея другу. Его можно было бы назвать Надгробным рыданием по Руси, по Отечеству.

В патетическом Письме о. Матвея Русь предстает в виду огромных пространств, присыпанных пеплом и покрытых головешками от великого кострища, сотворенного людьми из некогда живой, красивой и богатой страны.

Россия представляется автору Надгробного рыдания и, конечно же, его создателю Леонову распростертой, как Иов на пепелище, на гноище, она изъедена проказою атеизма. Одна из сильнейших сцен романа — разрушение Собора, но к ней примыкают и другие печальные картины — обезглавленные церкви, гонимые пастыри, редущая паства. Страна не только обезбожена, она впала в язычество — сооружаются идолы, уходящие за небеса, превосходящие саму Хеопсову пирамиду. В Надгробном рыдании по святой Руси слышны интонации Иова.

Можно сказать, что в многолосии «Пирамиды» эта интонация никогда не исчезает: она — лейтмотив, то уходящий вглубь, почти пропадающий, то поднимающийся до патетического звучания.

Мотив этот окрашен в личностные, индивидуальные, автобиографические тона, в нем вибрирует индивидуальная боль. Не-

смотря на то что голос автора расщеплен на множество расходящихся, сходящихся и спорящих мотивов, «Пирамида» заметно автобиографична: это исповедь, прощание с миром земных людей и напутствие им.

В этом отношении упоминание Леоновым Псалма 151 весьма характерно.

Если Псалом 138 по своему содержанию и музыке непосредственно приближает нас к Иову, не дает забыть о нем, то Псалом 151, очень краткий и сжатый и, кстати сказать, неканонический, что всегда ценилось Леоновым в древних текстах, представляет собою взгляд старого и, может быть, уже умирающего Давида на всю свою прошедшую жизнь:²

«Я был меньший между братьями моими и юнейший в доме отца моего; пас овец отца моего.

2. Руки мои сделали орган, персты мои настраивали псалтирь.

3. И кто возвестил бы Господу моему? — Сам Господь, Сам услышал меня.

4. Он послал вестника Своего и взял меня от овец отца моего и помазал меня елеем помазания Своего.

5. Братья мои прекрасны и велики, но Господь не благоволил избрать из них.

6. Я вышел навстречу иноплеменнику, и он проклял меня идолами своими.

7. Но я, исторгнув у него меч, обезглавил его и избавил сынов Израилевых от поношения».

Псалом 151 — итог жизни, во многом отданной Давидом-псалмопевцем искусству, но таким же итогом является и «Пирамида», автор которой тоже отдал свою жизнь искусству.

Сопоставление «Пирамиды» и Книги Иова, по-видимому, не раз займет внимание исследователей. Сейчас же, в самом начале этих возможных в будущем изысканий, можно еще раз напомнить, что если Книга Иова вся пронизана «вечными вопросами», то ведь и «Пирамида» — от начала до конца — проникнута ими же.

Леонов так же испуленно, яростно, чуть ли не на грани отчаяния и едва ли не впадая в ересь, задает свои — *наши* — вопросы Небу.

У автора «Пирамиды» все сводится к тому, к чему приходит и Иов: смысл и оправдание жизни в красоте. Красота спасет мир, ибо она — гармония, добро, чудесное равновесие и совершенство.

Эта мысль, когда-то пришедшая к Достоевскому, возможно, тоже от Иова, одухотворила, как известно, всю русскую классику, а в романе Леонова она вновь явила свою нетленность.

² Авторство Псалма не установлено, но речь в нем идет от лица Давида.

ПОЭМА НАЧАЛА И РОМАН КОНЦА

(«Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой)

В русской литературе середины и второй половины XX в. заметно возвышаются — над общим литературным рельефом — два крупнейших произведения: в поэзии «Поэма без героя» А. Ахматовой, в прозе «Пирамида» Л. Леонова.

При всей вполне понятной и совершенно очевидной разнице, не говоря уже о том, что у одной стихи, у другого проза, нельзя не увидеть между ними и глубинного, подпочвенного сходства. В обоих религиозное и бытийное начало выходит на первый план. Это произведения экзистенциальные и эсхатологические по своей внутренней сути, а суть, как известно, не может не определять — в той или иной степени — каких-то важных особенностей художественной структуры, в данном случае явного превалирования условности, тяги к символизации, кодировке знаковых смыслов, множества перемежающихся зеркально опрокинутых планов, что едва ли не равной мере свойственно и Поэме, и Роману. Гипертрофированная символика чисел, снов, перемежающихся несопадений и разминовений, которые все же оказываются стянутыми в одну испепеляющую точку в запредельном мире, — все это вполне мистические и inferнальные признаки видны и в Поэме, и в Романе. Каким-то нездешним светом пронизаны и то и другое произведения. Ангельское и дьявольское ведут в них, казалось бы, потешную, маскарадную игру, но на самом деле ледяной мрак трагедии в них подлинный.

Леоновский роман густо пронизан отчетливыми и вполне живыми нитями, связывающими его с эстетической, философской и, разумеется, психологической атмосферой первых десятилетий XX столетия, т. е. с «серебряным веком». Тогдашняя литература, как и вообще все искусство, включая живопись, театр, музыку и философско-религиозные искания, были проникнуты болезненно острейшим ощущением приближавшейся катастрофы. Этому способствовала и сама рубежность времени, отмеченного сдвига-

ми в социальной и нравственной почве. Ахматова вспоминала впоследствии, что она не переставала слышать в те годы некий «подземный гул». Потрясенность ахматовской лирики передавала — опосредованно, через сюжеты личных драм, но вполне адекватно — этот грозный «шум времени» (О. Мандельштам), сопровождавший быстрое скольжение в пропасть всего привычного мира. Ощущение крайней непрочности так навсегда и осталось в сознании, стихе и поведении Ахматовой — многие отмечали ее ставшую знаменитой неуверенную походку, так контрастировавшую с почти акробатической гибкостью «красавицы тринадцатого года». Пошатнувшийся в ее юности и ранней молодости мир вызвал в ее стихе и определенную образность, почти всегда трагедийную, а в «Поэме без героя» — гротескно-карнавальную, маскарадную, зловеще-карусельную, подсвеченную inferнальными бликами и озвученную то погребальной мелодией, то явственным скрипом уключин в руках Харона.

К своей «исторической, — как сейчас выражаются, — родине», т. е. к «серебряному веку», Ахматова вернулась, памятью и словом, почти через три десятилетия, чтобы по-новому, с высоты иного времени и уже панорамно, воссоздать его как Свидетель и Судия.

Леонов был младше Ахматовой на десять лет, но эпоха «серебряного века» со все еще живыми в его юности «действующими лицами» была ему хорошо знакома, понятна, и, по-видимому, внутренне близка. Во всяком случае они оба, столь далекие друг от друга и чужие, соприкоснули свои поздние произведения, Поэму и Роман, с обретениями того времени. По их произведениям видно, что связи оказались не оборванными и достаточно жизнестойкими. В. М. Жирмунский даже полагал, не без преувеличения, что «Поэма без героя» — это «сбывшаяся мечта символистов».¹

Все же вернее было бы говорить, что огромный предшествующий опыт, и, может быть, в первую очередь символистский, переплавился у обоих художников в некую новую субстанцию.

¹ Его слова, сказанные в 1960 г. в Комарове, Ахматова привела в своих Заметках «Проза о поэме»: «В. М. Жирмунский очень интересно говорил о поэме. Он сказал, что это исполнение мечты символистов, т. е. это то, что они проповедовали в теории, но никогда не осуществляли в своих произведениях (магия ритма, волшебство видения), что в их поэмах ничего этого нет...» (см: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 221). В этой ахматовской записи несколько смущает категоричность высказывания Жирмунского. Все же «магия ритма» и «волшебство видения» у них были. Но у них и впрямь не было того, чего достигла Ахматова в «Поэме без героя» и о чем они «мечтали», — эпичности. К эпике прорвался и (через магию ритма) автор «Двенадцати», а также — неоднократно — А. Белый в романах-симфониях и «Петербурге».

В романе «Пирамида» весь видимый, чувственный, предметный — людской и пейзажный — мир заметно деформирован и постоянно балансирует на грани условности — фантазмагории и гротеска. Только в такой форме, заметно отдаленной от традиционного реалистического письма, писателю удается более или менее адекватно запечатлеть зыблющийся образ мира, обреченно подходящего к концу тысячелетия и как бы уже повисающего над пропастью, лишь по привычке и близорукости именуемой Будущим. Если современный уходящий мир ирреален, то так называемое будущее ирреально, по Леонову, в абсолютной степени, ибо его нет. Бытие и небытие постоянно перемежаются в «Пирамиде» и создают особую атмосферу полуяви-полуреальности.

Леонов начал свой роман тогда же, когда пыталась — в очередной раз — закончить свою Поэму Ахматова,² т. е. в середине столетия, когда до «конца», казалось, было еще далеко, однако тень от приближавшейся отвесной, роковой, смертной грани уже отбрасывалась из Будущего и была для зоркого художнического взгляда очень плотной, осязаемой, словно тяжелый занавес перед последним актом трагедии. Писателя в высшей степени интриговала и притягивала именно эта тень, брошенная на вселенную, в том числе и на домашний мир людей как бы заходящим солнцем. Она поистине порой казалась тяжелым занавесом, уже подрагивавшим по указанию незримого режиссера, прежде чем открыть несведущим зрителям совершенно пустую сцену.

Надо вместе с тем помнить, что Ахматова, в отличие от Леонова, писавшего свой роман-апокалипсис в предвидении приближавшейся катастрофы, сходный душевный катаклизм уже переживала — и как частный человек, свидетель века, и как художник. В своей Поэме она отдернула занавес и глазам читателей-зрителей предстал синклит мертвецов, собравшихся возле разрытых могил, как когда-то собирались они в «Бродячей собаке» или «Приюте комедиантов». Не случайно она постоянно «сбивается» на театр: ее произведение, вне зависимости от леоновского романа, превращается порою в маскарадное действие, искажающее привычную перспективу и придающее фигурам игровой облик. Как ни странно, но в основе этой ненастоящести, буффонадности и карнавальности была реальная жизнь определенной — надломленной, обреченной — эпохи. Маски, ряженые и разная атрибутика маскарадности были в моде. Даже быт в интеллектуально-артистической и богемно-рафинированной среде был в высшей степени театрализован. Сама жизнь обладала, как ни парадоксально, многими признаками того, что В. Бахтин называл мениппеей.

² Одна из последних редакций относится к 1962 г.

Надо ли говорить, как много сходного между ахматовским творением, исполненным магии и колдовской чары, и «Пирамидой», названной в подзаголовке «романом-наваждением».

Естественно, что, выведя на сцену едва ли не весь символистский пантеон, или, точнее, характерные и знакомые ей фигуры, Ахматова прибегла к приемам и языку, привычным каждому из действующих лиц эпохи. Она описывает эпоху на ее языке. Парадоксальность, однако, заключается в том, что этот язык не вполне принадлежит Автору, который заметно отстранен от призрачного кладбищенского соборища и который вполне мог бы оказаться в леоновском Старо-Федосееве. Известно, впрочем, что Ахматова любила отделять себя от символизма, говоря, уже в старости (и демонстративно), что она акмеистка. И действительно, четкий штрих и твердая предметность хорошо видны в текучей, мерцающей и, казалось бы, вполне символистской сфере Поэмы.

В «Пирамиде» словесно-интонационная магия и постоянное балансирование на кромке реальности сочетаются с вещной и прочной, вполне осязаемой, «акмеистской» материальностью.

«Поэма без героя» проникнута предощущением Конца, явными эсхатологическими мотивами. Впрочем, то же можно сказать и о стихах Ахматовой 1910-х г., составивших «Вечер», «Четки», «Белую стаю». Другое дело, что Ахматова среди лиц, ее окружавших, обладала незаурядной волей и мужеством, подмеченными у нее еще В. Недоброво в его знаменитой статье 1915 г., а также В. М. Жирмунским в не менее известной работе «Преодолевшие символизм».

Известная часть литературно-художественной интеллигенции начала века ощущала и осмысляла свое время как безусловно катастрофическое. Такое ощущение полностью вошло в поэзию Ахматовой той поры, а затем, через три десятилетия, воскресло в «Поэме без героя», но уже ретроспективно, с углубившимся пониманием исторического смысла прошедшей эпохи.

И эта эпоха оказалась, однако, судя по Поэме и другим вещам, в особенности поэме-панихиде «Путем всея земли», «Реквиему», «Черепкам» и поздней лирике, не изжитой ни психологически, ни художественно. В творческом смысле, т. е. в образе, в слове, в интонации, Ахматова, по-видимому, не могла не слышать «потусторонних» голосов, казалось бы, давно «преодоленного символизма».

«Пирамида» тоже насквозь эсхатологична. В этом отношении Роман весьма сходен с Поэмой. Разница заключается в том, что Ахматова и ее современники по 1910-м гг. видели «конец света» уже в своем тогдашнем времени, и как бы предсмертная дрожь пробегала по многим и многим произведениям той поры. «Карнавальность» была защитным стремлением закрыть глаза, чтобы не

видеть разверзающейся пропасти. Приблизившаяся, а затем и разразившаяся мировая война, перешедшая в две революции, как бы окончательно подтверждала давно жившее ощущение катастрофы.

Ахматова писала Поэму в середине столетия и потому могла подойти к прежней эпохе аналитически. Теперь она выступает подобно свидетелю на некоем суде истории и памяти. По верному замечанию К. И. Чуковского, в ее Поэме появляются элементы «исторической живописи», что подразумевает известную объективность и своего рода эпическую уравновешенность. Свидетельства Ахматовой, однако, далеки от спокойствия летописца прошедших времен. Она не только свидетельствует, но и судит. Именно эта сторона Поэмы, т. е. осуждение Эпохи и своих былых современников, вызвала резкое неприятие ее оставшимися в живых ровесниками «серебряного века». Меньше обращали внимания, что Ахматова одновременно с разоблачением современников судит и себя вместе с ними.

Длинная косая тень, что была отброшена началом века на все столетие, пролегает и через Поэму. В «Решке» и «Эпilogue» Ахматова оказывается не только свидетельницей и судьей, но и трагической жертвой настоящего, берущего свое начало в первых десятилетиях века. В какой-то мере это искупительная жертва. Смертью мужа, тюрьмой сына и собственным унижением она была выкуплена, вынесена вонне былой принадлежности к «прямой» и «маскарадной» эпохе.

Между Поэмой и Романом, при всех совпадениях, обусловленных явлениями, так сказать, «возрастного символизма» и ощущением апокалиптичности бытия, есть и существенные различия. Дело в том, что в Поэме идея катастрофичности и исчерпанности бытия накладывается в основном лишь на прошедшую эпоху и в гораздо меньшей степени, лишь отраженно касается дальнейшего «бега времени». В ранней лирике и отчасти в Поэме под катастрофой подразумевалось крушение целого социального мира, уносящего с собой всю прежнюю Россию. И все же эта катастрофа была хоть и огромной, а для ее свидетелей как бы всеобъемлющей, оставалась, на поздний взгляд, относительно локальной: она не затрагивала бытия всего человечества. Вот почему Ахматова судит ее как бы «локально», находясь явно уже в другом историческом измерении, не менее гибельном, но от той, прежней, пропасти все же отдаленной на целые десятилетия.

Леонов, будучи в своем суде над временем и человечеством не менее саркастичным, прибегая, как и она, к буффонаде и трагическому гротеску, вершит суд не над локальной социальной территорией, а над всем человечеством. Он говорит в своем Романе не о конце определенной эпохи и даже не о России только, а о бытии

вообще. Его трагизм и апокалиптичность приобретают всеобъемлющий и даже абсолютный характер. Искра надежды настолько ничтожна, что речь может идти, как сказано в Романае, лишь об отсрочке на два-три столетия.

И все же в самом конце жизни, что видно из ее записных книжек и воспоминаний о ней, Ахматова все больше и больше приближалась к тому пониманию окончательной гибельности мира, которое уже сформировалось у Леонова и воплотилось в «Пирамиде».

В этом смысле характерен неоднократно рассказанный ею Сон, который она считала вещим, — он, можно сказать, потряс ее душу и воображение. Если учесть, что Ахматова всегда писала, по ее словам, словно «под диктовку», т. е. как бы вспоминала уже бывшее в ее сознании, то этот сон вполне может быть отнесен к тому, что у обычных писателей называется черновиками или предварительными набросками, а применительно к Ахматовой может быть названо палимпсестом («я на чужом пишу черновике»). У нее, к несчастью, уже не оставалось жизни, чтобы воплотить это видение, перенести этот черновик (не «чужой», а свой, но не материальный, а сновидческий) на бумагу — в текст Поэмы или какого-либо другого произведения. Но можно предположить, что такой текст был бы, по-видимому, родствен «Пирамиде».

Итак, Сон — в пересказе Ахматовой: «Мой сон накануне превосходил все, — рассказывала она, — что в этом роде было со мной в жизни. Я видела планету Землю, какой она была через некоторое время (какое?) после ее окончательного уничтожения. Кажется, я все бы отдала, чтобы забыть этот сон» (запись от 31 августа 1964 г.). Хотя запись сделана в августе 1964 г., но, судя по воспоминанию А. Наймана, он приснился ей 1 октября 1963 г. А. Найман так пересказал, со слов Ахматовой, это сновидение: «Мой сон я видела в ночь на 1 октября. После мировой катастрофы я, одна-одинешенька, стою на земле, на слякоти, скольжу, не могу удержаться на ногах, почву размывает. И откуда-то сверху, расширяясь по мере приближенья и поэтому все более мне угрожая, низвергается поток, в который соединились все великие реки мира: Нил, Ганг, Волга, Миссисипи... Только этого не хватало».³

Это апокалиптическое видение полностью соответствует духу и смыслу «Пирамиды».

Исследователи полагают, что вещий смысл Сновидения мог озвучить своим пророческим гулом прежде всего «Пролог, или Сон во сне», над которым Ахматова работала в последнее время своей жизни. Это вполне возможно, но правомерно также считать, что в «Поэме без героя» шум второго всемирного Потопа,

³ Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 5.

образовавшегося от слияния всех великих рек мира, уже отчетливо слышен в подтекстах этого произведения. Не исключена и возможность, что Ахматова, столько раз возвращавшаяся к уже, казалось бы, окончательно завершенной Поэме, вновь — после вешего Сна — вернулась бы к ней.

Леонов в «Пирамиде», поскольку судьба отвела ему мафусаилов век, пошел в понимании катастрофы дальше Ахматовой. Она когда-то, в ранней лирике, говорила: «Как будто мира наступил конец...». Можно сказать, что в этой ахматовской фразе Леонов полностью снял бы слова «как будто». Никакой приблизительности для него уже не существовало, никаких сослагательных ходов.

В художественном отношении одно из важнейших сходств между авторами: главенство игрового начала. У Ахматовой в центре Поэмы — карнавал, маскарад, где перемешаны живые и мертвые, а на авансцене — актриса, плясунья, сама похожая на марионетку — Путаница-Психея. Но ведь и в центре романа Леонова — сцена, даже арена: цирк, игра, кинематограф, а главное лицо на сцене — маг Дымков, иллюзионист Дюрсо, режиссер Сорокин, потенциальная актриса Юлия.

И Роман, и Поэма пронизаны игровым началом.

Но главнейшее сходство между Романом и Поэмой заключается в совпадении основного мотива — мотива приближающегося мирового обвала.

Поэма пронизана этим предчувствием. Роман пошел еще дальше: в нем мотив предчувствия преобразился в неотвратимость развязки в самое ближайшее время.

Роман остался незаконченным.

Последнее, после Поэмы, произведение Ахматовой «Пролог, или Сон во сне», где второй Потоп должен был обрести — на основе Сна-черновика — реально апокалиптические черты, также остался незаконченным. Завершенность «Поэмы без героя» также весьма и весьма относительна.

В незавершенности всех этих пророческих произведений можно увидеть определенный символический смысл: оба художника подошли к порогу, за которым — абсолютная неизвестность и столь же абсолютная неподвластность индивидуальным художническим усилиям.

При всей явной и вполне понятной разнице между художественным мышлением Леонова и Ахматовой, а также между их текстами (романная проза и поэма), нельзя не признать главного: оба художника воспринимали мир и человеческую судьбу в этом мире глубоко трагедийно. Это два великих трагика-пророка в нашей литературе.

А. А. Дырдин
(Ульяновск)

ВЕРОСОЗНАНИЕ И МИФОЛОГИЯ В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

(Версия мифа о «падших ангелах»)

Русь бредит Богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...

Н. Гумилев.

Публикация итоговой книги Леонова совпала с завершением его жизненного пути. Это неизбежное обстоятельство усиливает пророческий смысл романа, в котором сфокусированы основные идеи писателя, опосредованные емкими художественно-философскими образами. Леонов ставит фундаментальные вопросы кануна третьего тысячелетия. Среди них — диалектика отношений между человеком и историей, христианством и культурой, верой и разумом. В романе — и это еще предстоит осмыслить — отразилась смена ориентиров национального самосознания: от почти полного разрыва с православной традицией до понимания ее культуросозидающей силы.

«Грехопадения кто разумеет, от тайных моих очисти меня» (Пс. 18:13), — гласит стих славянской Псалтыри. Приведенная библейская строка могла бы стать эпиграфом к «Пирамиде». Пафос романа тесно связан с проблемой испытания человека соблазнами и страданиями, коренной для христианской антропологии, для древней и новой отечественной литературы. Двадцатое столетие предстает временем мятежа индивидуумов, попытавшихся стать «как боги». Разрушение единства мира и личности характеризуется поэтом и мыслителем «серебряного века» так: «...человек, соблазненный помыслом чудесного полета, низвергается в небытие».¹ Леонов раздвигает тему грехопадения до вселенского масштаба. Она выросла у него «размером в небо и емкостью эпилога к Апокалипсису» (1, 11).

По жанру произведение Леонова вполне соответствует своему подзаголовку. Перед нами видение настоящих и грядущих событий героями и автором, каким он выведен в романе. Интенсивность их духовно-эмоциональных переживаний создает смысловое напряжение текста. Само же «наваждение» (обман чувств,

¹ Иванов В. И. Старая или новая вера? // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 356.

морока, мираж), охватившее всех персонажей, включая автора, вызывается стремлением заглянуть за «горизонт зримости» (1, 7), «за черту логической видимости» (1, 394). Перевод понятия «наваждение» из ранга жанрового знака в смысловой план приводит к видению ему всего повествования. От феномена наваждения зависят «стилизация, фразеология, плоть и дух слова Л. Леонова».²

«Пирамида» — подлинное откровение о конечных судьбах человека и мироздания. Отсюда близость романа библейской апокалиптике. Кроме того, наследуя риторическую традицию, роман одновременно содержит в себе черты полемического трактата, философско-богословского диспута. С точки зрения теории эпических жанров леоновское произведение может быть названо романом испытания. Именно так понимал природу романов Ф. Достоевского М. Бахтин. По его словам, единство разнородного материала у великого реалиста обуславливается тем, что он «был непосредственно связан с житийной литературой и христианской легендой на православной почве, с их специфической идеей испытания».³ Автор «Братьев Карамазовых», как известно, связывал грехопадение и покаяние с глубинными свойствами русской души — потребностью страдания, стремлением «дойти до последней черты» и самоспасением (очерк «Влас»).

Концепция утраты человеком первоначального совершенства, его уклона ко злу занимает в идейном комплексе романа ведущее место. Естественно поэтому, что Леонов стремится показать, «...из каких именно качеств слагается содержание восторжествовавшей идеи гордого человека, уже на нашей памяти испытавшего столько девальваций» (2, 108). Библейский мотив порчи мира и людей стал стержнем произведения и закрепился в системе образов и символов.

В художественном мышлении Леонова сплавляются умозрительное и образно-пластическое начала. Как и в культуре древнего христианства, к которой он тяготеет и в эстетике, и в плане восприятия философско-религиозного материала (о чем ниже), многозначный символический образ у него отражает картину мира. Тайны мироздания писатель разгадывает, опираясь именно на символический тип образности, используя в художественно-познавательных целях миф — конкретную форму символического образа.

Символизм ведет на этом пути к раскрытию иррациональных бытийных глубин. «При очевидном неумении ума постичь загад-

² Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Рус. лит. 1998. № 3. С. 263.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 203.

ку, снова на помощь призывается иероглиф образа, в нем ключ к непосильному, с уймой неизвестных, уравнению...» (2, 80), — скажет об этом способе художественного философствования автор «Пирамиды». При этом апокриф и миф понимаются как издревле существующие повествовательные формы, как воплощенные типа мышления, замещающего рациональную, логизированную мысль.⁴

Ту же установку мы видим во внутреннем построении образов главных персонажей. Им важно найти первооснову миропорядка, но смущают «явления, внешне как бы порочащие логику Божьего промысла, что, однако, — по суждению о. Матвея, — не означает крушения веры, а лишь подчеркивает несовершенство наших знаний о Боге» (1, 44). Каждый герой, изображенный Леоновым как личность, соотнесен (и биографически, и психологически) с библейскими образами. Так, о. Матвей повторил своей судьбой историю праведного Иова. В ситуации борьбы за духовное первородство показаны его сыновья Вадим и Егор. Леонов уподобляет взаимоотношения братьев соперничеству Исава с Иаковом, а также Голиафа с Давидом (2, 70). Мотивы «кроткой души», «непорочности» и «благодати» характеризуют облик их сестры Дуни. При всей символичности этих образов, они не утрачивают своей пластичности.

Леонов возводит символическую лестницу человеческого духа, «пирамиду» состояний души со всеми ее взлетами и срывами. Поэтому его роман это еще и поиски ответа «на обуревающие нас сомнения, на несправедливость, царящую в мире, на нужду, нищету, на глубину нравственного падения человека...».⁵

Пять вариантов, пять форм веросознания нашли отражение в системе образов-персонажей романа: от патриархально-бытовой его разновидности, олицетворяемой матушкой Прасковьей, до его абсолютных проявлений у Дуни Лоскутовой.⁶ Первым в этом ряду Леонов ставит дьякона Никона Аблаева, который угадает после публичного отречения от веры. Он повторяет судьбу

⁴ Миф представляет собой специфическую форму человеческого духовного опыта и систему мышления. В этом понимании мифология — создание писателем собственного мифа, а мифологема — сюжетно-смысловая единица текста. Понятие «мифическое» в таком случае используется не в привычном значении («нереальное»), а для обозначения идей и отношений, принадлежащих мифу. Обзор мифологических теорий см. в кн.: *Хьюбнер К.* Истина мифа. М., 1996. С. 40—83.

⁵ *Арсеньев Н. С.* Духовные силы в жизни русского народа // Русские философы (конец XIX—середина XX века): Антология. М., 1993. Вып. 1. С. 39.

⁶ Егор — младший сын Лоскутовых — выпадает из этого ряда ввиду присущего ему религиозного индифференцизма.

мученика, принимающего смерть во имя ближних. Иную сторону религиозного чувства представляет о. Матвей. Испытание его религиозного сознания ересью легло в основу вероисповедной линии романа. Такое шаткое духовное сознание, как это показывает история России, неотъемлемо от «порыва отрицания и саморазрушения»,⁷ также идущего от народных корней. Оно нуждается в постоянной подпитке чудом и духовным авторитетом.

Вадим, «стремившийся сроднить социализм с христианством» (2, 226), — блудный сын лоскутовского «святого семейства». Его взгляды резко меняются по ходу событий. На краю лагерной бездны, после отказа от социалистической утопии, он осознает справедливость отцовского завета: «...не бросайся опрометью в пылающую тайну во избежание смертельного ожога...» (2, 500).

Наконец, последняя (по порядку, но не по значению) ипостась религиозного духа — Дуня. Она — единственная носительница чистой, благодатной, «детской» веры. Не случайно к ней по-своему благосклонен автор-повествователь. Отведя героине не так много места в романе, он делает этот образ (Евдокия — благоволение (*греч.*)) его духовно-мистической сердцевиной. Ее видения, прогулки с ангелом в иное пространственно-временное измерение наполнили «Пирамиду» апокалиптическим содержанием. Она и есть тот леоновский «тайнозритель», который соединяет обе реальности: эмпирическую и трансцендентную.

Добро и зло даются на страницах романа не только символически. Они принадлежат к числу действующих лиц. Их столкновением предрешается исход драмы, вобравшей в себя непосредственную реальность и едва различимое будущее. Леоновское произведение идет рука об руку с жизнью, вмещающая узнаваемые мифологические мотивы. За чувственными факторами скрываются явления потустороннего мира. Таким художественным решением писатель-мыслитель возобновляет богословский спор о природе и функциях сверхъестественных существ. Ангелоид Дымков и его антипод Шатаницкий — рефлексивно-мифологическая реализация постоянной темы христианской письменности и народной религиозной фантазии. В последнем образе-кентавре одновременно олицетворяется Сатанаил из славянских апокрифов и карамазовский черт. Правда, в отличие от созданного Достоевским призрачного образа, дьявол у Леонова меняет обличье не в силу расщепления сознания героя, но по своей оборотнической сути. Эти химерические превращения тщетны: он все тот же отвергнутый небом Денница. «Сатана принимает лик Люцифера, гностического учителя, который сулит знание на пути холодного

⁷ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 г. (V. Влас) // Полн. собр. соч. Л., 1980. Т. 21. С. 35.

развития и укрепления своего „его”»,⁸ — еще одна метаморфоза, объясняющая происхождение леоновского «князя тьмы». С ним в роман вошла враждебная человеку, вызванная его принадлежностью к падшей природе, злая сила.

Уже в первых главах «Пирамиды» излагается миф о проникновении зла в мир, переведенный Шатаницким в плоскость незамысловатой байки, анекдота. Для того чтобы убедить студента Никанора в своем демоническом могуществе, «полномочный резидент» «хозяина Зла» (1, 319) Шатаницкий «угощает» его «экзотическим Еноховым мифом о предвечной ссоре небесного начальства возле покамест глиняного первочеловека или еще более несурзным библейским анекдотом о его же, чуть позже и в райском саду, грехопаденье при содействии супруги...» (1, 140). В текст вводится исходный для метафизики романа миф ангельского падения. Он предваряет ошибки и заблуждения леоновских мыслящих героев: о Матвея, Вадима Лоскутова и Евгения Сорокина, равно как и почти пародийный акт плотского греха последнего и Юлии Бамбалски.

Роль центрального персонажа «Пирамиды», «на судьбе которого и построен ключевой миф о нынешней верховной смуте» (1, 51), отдается Матвеем Лоскутову, искушаемому еретическими мыслями. Однако та начальная инициатива, что толкает бывшего священника на опасное мудрование, принадлежит персонифицированному злу. По библейскому преданию, первыми нарушили договор (завет) с Всевышним ангел бездны и увлеченные им «служебные духи». Об этом говорит догматическое богословие. Вл. Лосский писал: «Прежде чем войти по воле Адама в мир земной, зло „началось” в мире духовном».⁹ По его убеждению, грех порождается волей ангелов, «навек определившихся в ненависти к Богу».¹⁰ Такое представление доминирует у раннехристианских писателей: Иустина Философа, Татиана, Афинагора, Оригена и Тертуллиана. На их авторитет будет ссылаться в «Пирамиде» участник «небесного раскола» — «старый опальный ангел» (1, 629).

Миф о «расколе на небесах» имеет и апокрифическое толкование.¹¹ Апокрифы повествуют о древней «обиде» Люцифера на

⁸ Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 273.

⁹ Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 179.

¹⁰ Там же.

¹¹ Апокрифическая мифология и ее роль в творчестве Леонова на материале ранней прозы и трех фрагментов романа — «Мирозданье по Дымкову», «Последняя прогулка» и «Спираль» — рассмотрены А. Г. Лысовым (см.: Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Рус. лит. 1989. № 3. С. 53—68).

Творца, отдавшего управление землей в удел человеку.¹² «Роковая фраза», произнесенная «маршалом сил небесных» над телом первочеловека, как рассказал об этом празднословный бес, в корне изменила изначальное положение вещей. «Небесное сожигие» нарушено. Те самые слова, что дошли «к нам сюда в известном апокрифе Еноха: как мог Ты созданный из огня подчинить созданиям из глины?» (1, 131)¹³ — являются причиной опалы, повлекшей за собой низвержение бывшего фаворита на землю.

Из двух качеств бытия — начальной сотворенности и конечности — именно второй онтологический горизонт представляется религиозному сознанию через мифологему падения — первородного греха. В догматике она сопрягается с трагическим разрывом человека с Божеством. Священная история изображает картину рая, первозданного единства Творца и твари, когда выбор между двумя жизненными модусами еще не закрыт. В то же время принадлежность человека к испорченному грехом существованию дается в библейском дискурсе как падение Адама и его изгнание в конечный, смертный мир. На идее грехопадения, начало которому положило восстание нечестивых ангелов, сосредоточивается древнехристианская мысль.¹⁴

Татиан, написавший знаменитую «Речь против эллинов», изобразил в ней бунт «первородного ангела» и части ангельских сил как событие, предшествующее человеческому грехопадению. «Бесовская рать» дает людям повод к отступничеству, когда первая злоупотребляет свободной волей.¹⁵

Ангелология Афинагора Афинянина, имя которого получил леоновский «параллельный персонаж» (1, 89), тоже основывается на тезисе, что зло проникло в мир вместе с гордыней ангельских

¹² См. об этом: *Андрей Кураев, диакон. Заповеди Эдема // Альфа и Омега. 1995. № 2 (5). С. 41—42.*

¹³ Эта фраза — порождение авторского вымысла. По крайней мере, в славянской «Книге Еноха Праведного», где «темнозрачные» ангелы отторгнуты на второе небо и просят Еноха помолиться за них перед Господом, дерзкий вопрос князя-сатаны вообще трудно представим (см.: *Соколов М. И. Славянская книга Еноха Праведного: Тексты, лат. пер. и исслед. / Посмертный труд автора пригот. к изд. М. Сперанский. М., 1910 // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1910. Кн. 4. С. 5—6, 10—11, 84—87, а также: Памятники отреченной русской литературы / Собр. и изд. Н. Тихомировым. СПб., 1863. Т. 1. С. 19—22).*

¹⁴ Мы опираемся далее на достаточно подробное изложение содержания христианских памятников в кн.: *Сидоров А. Курс патрологии: Возникновение церковной письменности. М., 1996.*

¹⁵ См.: Там же. С. 221—222.

чинов, отвергнувших покровительство Творца («Прощение за христиан», гл. 24—25). Они пошли за «начальником материи», ставшим «лукавым и нерадивым». «От ангелов, совокупившихся с девами, родились гиганты; „упав с небес“, эти ангелы теперь обитают в воздухе и на земле, будучи не в силах властвовать над „надмирными сферами“». ¹⁶ Характерно, что у писателей-первохристиан грехопадение рисуется в образах, почерпнутых из гностической мифологии. Главным же источником их символики и мифопредставлений является «Книга Еноха». В христианской древности она считалась богодухновенной. Как указывает А. Сидоров, из этого иудео-христианского апокрифа прямо заимствованы мнения, что «души гигантов стали бесами» и теперь не могут вернуться на небо, а также ряд других ярких черт демонологии церковных писателей доникейского периода. ¹⁷

Как видим, интерес Леонова к первохристианским источникам несомненен. Среди них популярный у первохристиан «Пастырь» Ерма, представляющий собой описание откровений, которые получил апостольский муж от ангела, явившегося к нему в виде пастуха (Пастыря). В одном из пяти его видений ангелы строят башню на древнем камне с высеченной в нем дверью. Другой важной деталью памятника, мимо которой, по нашей гипотезе, не мог пройти автор «Пирамиды», было учение о «двух ангелах», опекающих человека: нежный и стыдливый ангел Правды противостоит жестокому «ангелу лукавства». ¹⁸

Ориентация на первохристианские источники прослеживается и в том, как Леонов выстраивает в монологе Шатаницкого полемику церковных ортодоксов с еретиками по поводу реальности духовных существ (1, 155—157). Представление Оригена, находящего внешнюю причину мирового развития в грехопадении, ¹⁹ ложится в основу характеристики героя-Искусителя. Шатаницкий не упускает случая, чтобы противопоставить христианским воззрениям свою фантазмагорическую «мифологию» и выдать ее за истину. Многословие и философское шутовство наставника не так безобидны, как это поначалу представляется его ученику Шамину. В насыщенных фактографией речах «резидента преисподней на святой Руси» (1, 19) очевидно присутствие не столько легкой бравады, сколько элементов еретической двусмысленности. Выдавая постулаты церковных апологетов за собственные мысли и, наоборот, скрывая за ними святотатство, он намекает на равноначалие

¹⁶ Там же. С. 222.

¹⁷ См.: Там же. С. 223.

¹⁸ Там же. С. 127.

¹⁹ См.: *Ориген. О началах*. Кн. II, гл. 9, § 2. Казань, 1899. С. 139. (Ре-
принт: Самара, 1993).

добра и зла. «В обширном полусвидетельском монологе Шатаницкого, — читаем мы в «Пирамиде», — проступает логика божественной разломки, давшей толчок мирозданию» (1, 629). Здесь ощутимо влияние гностической концепции сотворения мира и человека с участием космических посредников-архонтов²⁰ и падением души (Софии), пронизывающее оригеновскую мифологию. Не случайно именем Оригена открывается список мыслителей, на чьи суждения опирается Шатаницкий в доказательстве «физической природы ангелов» (1, 155). Леоновский «корифей всех наук» (1, 19) склоняет своего подопечного в «прелесть», к признанию вещественной реальности светлых духов и демонов, которое противоречит христианским догматам.

Оставим пока в стороне те фальсифицированные мысли и заимствованные основания, что приводятся бывшим Люцифером в пользу религиозного натурализма. Шатаницкий, как истинный обольститель, пытается доказать положительный смысл ангельского грехопадения. Свои доводы он черпает из «ряда неканонических книг под общим названием Псевдо-Еноха...» (1, 156). Так, он объясняет Шамину, что «от того стихийного, так сказать с налету, брачного сожительства даже народились исполины, ставшие родоначальниками полезных ремесел — гончарного, кузнечного, мореходного и других, этой основы малой цивилизации, поднявшей с интеллектуальных четверенок род людской...» (там же).

На первый взгляд, сконструированная Леоновым мифологема ангельского падения немногим отличается от мифа, популярного в христианстве первых столетий. Действительно, он воссоздан с опорой на гностическое мышление и натуралистическое фантазирование. Но, отсылая читателей и критиков к «переданному в апокрифе Еноха дерзкому поведению будущего сатаны» (1, 65), автор «Пирамиды» не перечеркивает святоотеческих установлений. Леонов ввел данный литературно обработанный мотив, сообразуясь с задачей изображения кающегося грешника — о. Матвея. Делается это для того, чтобы проиллюстрировать отступление старо-федосеевского батюшки от священных заветов.

Факты «небесного раскола» присутствуют в библейских комментариях, патериках, в писаниях аскетов, исихастских сочинениях. Сцена начального появления зла встречается, к примеру, в гомилиях Григория Паламы: «Так, начальник зла, возжелав быть не ниже ни одного из Ангелов, но в превосходстве быть равным Самому Творцу, первый в мире, без того, чтобы кто-нибудь предшествовал ему, испытал ужасное падение, затем, одержимый

²⁰ См. картину создания тварного бытия в гностическом апокрифе Иоанна // Апокрифы древних христиан: Исслед., тексты, коммент. М., 1989. С. 197—217.

завистью и нападая обманом, он и Адама стащил в адскую глубину...».²¹ Леонов дополняет эту картину за счет народно-религиозных представлений и логики собственного воображения. К тому же тема первородного греха осложняется у него, как у преемника национальной духовно-культурной традиции, включением идеи совести — сокрушения сердца и жажды покаяния: «Голые приходим в мир, голые уходим без ничего, кроме того светильничка, что зажигается нами при жизни» (2, 267—268). Сам эпизод «небесной ссоры» дан по аналогии с библейскими ангелоявлениями: на грани очевидного и невозможного. В конце пятой главы первой части романа Леонов возвращает нас к ортодоксальному взгляду на природу духовных существ: «Впрочем, никаких ангельских мятежей не было, да и не могло быть, — говорит на этот раз сам автор-повествователь, — потому что как могли призраки пронзать друг друга копьями, рубить саблями, оставаясь бессмертными?» (1, 65). Тем самым подчеркивается объяснительное, связующее образ и мысль значение мифа о падших ангелах.

Так, в соответствии с законами мифотворчества, создается мифологический роман со всеми его атрибутами: преобладание вымысла над объективным показом действительности, тяга к типологизму, опора на архетипы. Однако в процессе творческого осмысления библейских образов и апокрифических схем сохранено их сущностное содержание. Миф выступает в «Пирамиде» как «иероглиф бытия» и «логический чертеж» художественно-познающей авторской мысли. Вместе с тем, корректируя мифологическое мировидение, Леонов создал собственную философию вины и покаяния, переведенную в сферу образного слова.

Шатаницкому, выступающему в качестве «князя бесовского», удастся увлечь и повести за собой персонажей. Это происходит как будто самопроизвольно, и они не ощущают его назойливой опеки. Новоявленный сатана взял на вооружение классические приемы обольщения: ложь, искушение власти, поражение личности завистью и тщеславием. Но найти средство компрометации Всевышнего зло не может. Герои «Пирамиды», прежде всего обитатели Старо-Федосеева, медленно и трудно осознают глубину падения. Идейный мир романа прирастает в сложной динамике традиционных христианских смыслов, которые пробивают себе дорогу сквозь научные космологические построения и стереотипы языческого мышления.

Поскольку движение сюжета определяется идеей самораспада земной цивилизации, оно высвечивает приметы грядущего «апо-

²¹ Беседы (омилии) иже во святых отца нашего святителя Григория архиепископа Фессалоникийского Паламы. Монреаль, 1984. Ч. 3. С. 181 (Беседа 58). (Репринт: М., 1993).

феоза гниющей пирамиды в конце» (1, 629). Портретную галерею свидетелей планетарной катастрофы возглавили вольнодумцы и оступившиеся персонажи. Они либо прямо обвиняют Создателя в несовершенстве Его творения, либо впадают в соблазн ложной мудрости, подобно древним философам. Вот почему в «Пирамиде» так часто цитируются авторы поздней античности. Это необходимо для показа старо-федосеевского «ересиарха» — о. Матвея.

Для выяснения генезиса леоновской концепции греха важно иметь в виду сугубо религиозный (он нами едва намечен) и духовно-познавательный аспекты проблемы. Удивительно точно выразил феноменологию «греховной бездны» С. Л. Франк: «Если в библейском предании о „грехопадении“ Адама и с ним или в нем — всего человечества и всей твари видеть лишь мифологическое изображение в форме временного „события“ и если отвлечься пока от вопроса, *кто, собственно*, несет ответственность за это — „Адам“ ли, или все человечество, или дух-искуситель, или сам Бог, допустивший возможность этого, — то „грехопадение“ мира будет не богословским догматом и не метафизической „теорией“ или „гипотезой“, с помощью которой „объясняется“ „возникновение“ зла, а простым констатированием или феноменологическим описанием состояния мирового бытия, — писал религиозный философ. — Мир фактически не таков, каков он есть в своей глубинной первооснове...».²²

В контексте приведенного суждения проясняется сходство содержательной стороны леоновской мифологии с опытом русской философии. Тема «первородного греха» у Леонова не стала простой констатацией факта, что «весь мир лежит во зле» (1 Ин. 5 : 19). Леонов превращает религиозно-мифологический символ в мыслительный концепт, который не требует дополнительной философской обработки. В таком случае мы обнаруживаем в произведении то, что А. Ф. Лосевым определяется как «момент мыслительно-философской структуры мироздания, взятого в полноте мифа, а не просто мифолого-поэтическая образность».²³

Выдвигая систему художественно-умозрительных проблем и решений в ее ориентированности на мифомышление, Леонов обращается к собственному творческому опыту. Миф о «падших ангелах» и сама тема грехопадения появляются у него на раннем этапе творчества.²⁴ Общие контуры данного мотива присутство-

²² Франк С. Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии // Соч. М., 1990. С. 538—539.

²³ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 254.

²⁴ См. об этом: Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем). С. 60—66.

вали в неопубликованной юношеской поэме «Земля» (1917)), где сатана вынашивал «бесплодный замысел против сотворенного мира». ²⁵ «Демонология» Леонова развивается в рассказе «Деяния Азлазивона» (1921). ²⁶ Сюжет «первородного греха» был опробован писателем в «Воре» (1927) для создания выразительного образа человеческой памяти. «Не одни мы создаем наши навыки и богатство... И в этом смысле христианская басня о первородном грехе не представляется мне безнадежно глупой, — говорит Фирсов Дмитрию Векшину. — Прошлое неотступно следует за нами по пятам, уйти от него еще трудней, чем улететь с планеты, вырваться из власти образующего нас вещества» (Соч., 3, 127). Еще раз в том же романе Леонов упоминает об изгнании прародителей из рая, когда Пчов будет пересказывать притчу отшельника Агафодора. Теперь миф предстал в религиозно-фольклорной форме со сказочными обертонами и фантастикой. После случившейся «промашки с яблочком» соблазнитель поведет Адама и Еву в райский сад «окольной дорожкой», а за ними и все «неисчислимое потомство» (Соч., 3, 151—152). Далее параллель с отверженным ангелом используется для характеристики главного героя: «Черному-то Ангелу, как провинился он в начале дней, тоже все мнилось, что вперед и вверх летел, а это он башкой вниз падал...» (Соч., 3, 152).

В итоге антитеза света и тьмы вылилась в формулу противостояния, переданную словами старообрядческой легенды из записной книжки Фирсова: «Нонче в мире промеж собою борются Люципир и Бользызуб, а третьего ровно бы и нету. Как поборет один другого, тотчас пополам победитель раздробляется и начинают грызться половинки» (Соч., 3, 490). Это смысловая инверсия дуалистической пары славянской мифологии: Белобога и Чернобога.

Миф ангельского грехопадения бытует с дохристианских времен. Предпосылкой его возникновения послужило неверное истолкование библейского эпизода о сожительстве Сынов Божьих с дочерьми человеческими (Быт. 6 : 2) Этот загадочный стих Библии по-разному интерпретируется в литературе. Древние творцы «низовой» словесности соединили сцену падения духов с мотивами теомахии, борьбы уранидов с кронидами в греческой мифологии. Отголоски языческого мифа проникают в раннехристианскую письменность с ее народным синкретизмом. Сыны Божьи Ветхого завета отождествляются с демонами — ангелами, которые ниспали с неба. Эту версию поддерживали многие писатели

²⁵ Цит. по: *Ковалев В. А.* В ответе за будущее: Леонид Леонов: Исслед. и материалы. М., 1989. С. 24.

²⁶ Наше наследие. 2001. № 58. С. 84—95.

первых веков христианства. В IV в. н. э. образам Священного Писания был возвращен изначальный смысл. У христианских экзегетов (Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст) «это место понимается как брак адамитов с женщинами из колена Каина, т. е. смешение сифитов с кайнитами».²⁷ Идея падения ангелов понята каппадокийскими мыслителями иначе, чем в апокрифе Еноха, послужившем архетипом для многих раннехристианских произведений. Таким образом, с помощью переосмысления был разрушен языческий миф. Как показал в своей работе А. Кураев, такая переадресовка значений ветхозаветных образов позволяет разграничить собственно мифологическое и библейское типологизирующее мышление.

Данный экскурс в область библейской герменевтики был необходим для того, чтобы уяснить, как относится Леонов к древнему мифу, взятому им в качестве основной мифологемы. Постоянное возвращение к нему (в «Пирамиде» этот миф повторен несколько раз и в различных вариациях) высвечивает связь преступления ангелов, которые воспользовались свободой во вред себе, с усугубившим совершенное ими зло человеческим выбором.

Читателям предлагается достаточно распространенная версия грехопадения, но не без попытки реконструировать мифологию отреченных сочинений и религиозного фольклора. В ней содержатся такие идеи, которые граничат со сферой античной философии и гностицизма.

Остановимся вкратце на характере восприятия и трактовки Леоновым Священной истории. Он склонен к символическому прочтению тех мест Библии и небиблейских произведений, где речь идет об ангелах и демонах. Космогония и порабощение мира злом показываются через мифологизирующее изображение персонажей «Пирамиды». Для них нынешнее положение вещей есть следствие распада «небесного» порядка, «порученного разногласиями при создании Адама» (1, 697). Шатаницкий в качестве «ангела ада» оправдывает наличие зла. Канонический взгляд на мироустройство им целенаправленно искажается. По его провокационному заявлению, сам человек и природа сотворены при участии равнозначной Создателю темной силы. Эта дуалистическая, признающая два равновеликих начала мира ересь имеет корни в манихействе. Гностических убеждений придерживается и Никанор Шамин, полагая «будто не одно-единственное, а целых два равноправных и взаимополярных начала своим вращеньем вокруг третьего надмирного и лишь математически помышляемого суперобъекта балансируют и обеспечивают гармонию

²⁷ Андрей Кураев, диакон. Полемичность Шестоднева // Альфа и Омега. 1997. № 1 (12). С. 279.

вселенной» (1, 62—63). Однако в обобщающей картине мирового движения Леонов исходит из православных представлений, отказывается от крайностей гностической концепции. Об этом свидетельствует образ главного героя, прозревающего в очистительном огне собственной совести. Отвергая риторический «оксиморон» Шатаницкого — формулу отречения от Божества, он произносит неперменное для изгнания бесов: «Изыди» (1, 618). Этим поступком о. Матвей избавляется от дьявольских козней, от подчинения греху. Теперь испытавшему «ужас бесконечного падения» (1, 393) центральному леоновскому персонажу открыт непостижимый бытийный план как свидетельство о вневременной истине: «Господь утолил досыта мои необузданные мечтания, и вот я лежу, сожалею о случившемся, и оно солнышко светит мне вполне накали (...). И вся видимость сущего становится мне прозрачной насквозь для кругового обозрения...» (2, 500—501).

Истолковывая конфликты в человеческой душе, вызванные сознанием греха, как воссозданную Леоновым духовную реальность, надо иметь в виду ее многомерность. Следует различать само представление о грехопадении, факты, на которые оно опирается, и их предметно-конкретное воплощение. Специфика леоновского подхода к теме «суда над злом» состоит в том, что он стремится вызвать у читателя определенную реакцию. Ему важно возбудить такое же отношение к символам и реалиям зла, какое он сам может признать самодовлеющим. При этом писатель часто исходит не из богословской, но из народной экзегезы. Все это позволило ему осуществить выбор средств, способных выразить живую, а также религиозно-мистическую действительность на языке художественно-философских символов. Миф и апокриф используются Леоновым в качестве «литературной оболочки» вечных истин. Состояние человека и мира представляется писателю хотя и удручающим, но не безнадежным. Возможность преодоления мировых оппозиций достигается в таком случае сверхъестественным образом: реализацией чуда. Не в смысле выдуманной запредельной реальности, а в смысле откровения. В сознании ведущих персонажей «Пирамиды», силящихся понять бытие в его сокровенной сущности и разрешить загадку страдания, возникает связь здешнего бытия с непостижимым всеобщим замыслом.

В любом случае нельзя отрицать здесь определенное воздействие Оригена, его мифолого-философского мировидения, мистических (духовных) толкований загадок Библии.²⁸ Философия греха леоновского героя совпадает с оригеновским признанием

²⁸ Об экзегезе Оригена см., например: *Саврей В.* Философские основы истолкования Священного Писания у Оригена // *Вопр. философии.* 1998. № 6. С. 120—132. См. также выше, с. 49—50.

«ошибки Бога» причиной мировой трагедии. Старо-федосеевский мыслитель далеко зашел в догадках о причине «горестной неизбежности скорбей на земле» (1, 44). Он «под предлогом защиты Всевышнего косвенно обвинил его в прямой потачке торжествующему Злу» (1, 320). И все же роль платонико-гностической линии в романе ничтожно мала. Она сводится к демонстрации языческого учения о происхождении мира и изначальности греха, которое опровергается разоблачением могущества зла. Захватывая верхний слой умонастроений личности, безысходный дуализм не умеет проникнуть в их сердцевину. Поэтому не следует преувеличивать его роль в леоновской картине мира. Точно так же рискованно приближать Леонова к кругу идей Скота Эриугены, который объединял творение и грехопадение. И то и другое не отвечает духу философско-религиозной позиции Леонова. Утверждения подобного рода малоубедительны, даже когда они делаются литературоведами, обладающими знанием философского контекста эпохи.²⁹ Если, по гностическим представлениям, человек генетически прикован ко злу, то в христианской антропологии Бог «немного (...) унизил его пред Ангелами» (Евр. 2 : 7). Христианская доктрина утверждает восстановление первичной целостности человека в искупительной жертве Христа.

Очевидны и следы влияния на стиль романа патристической экзегетической традиции. Так, восточные богословы IV—V вв. объясняли падение ангелов тем, что они, не испытывая более преданности Творцу, прониклись завистью к человеку. «Таково свойство злобы: не может она равнодушно переносить счастье других»,³⁰ — разъясняет Иоанн Златоуст. Обращается Леонов и к разработанному Иоанном Златоустом принципу «снисхождения», когда богословские постулаты переводятся на язык персонажей. На этом пути важно не переступить ту опасную черту, которую не заметил о. Матвей. В поисках буквального смысла сакральных образов он превращает их в «заурядный миф библейской древности» (1, 399). Вознамерившись «последовательно, догмат за догматом, разъяснить весь Филаретов катехизис на уровне, доступном даже для сельского населения» (1, 63), Матвей Петрович явно упростил его символическую сторону.

Символические образы Спасителя и ангелов служат для формирования ортодоксальных установлений христианства. Даже

²⁹ Под знаком гностицизма и пантеистических идей Эриугены роман Леонова прочитывает С. Слободнюк (см.: *Слободнюк С. Л. Сумерки мира: Роман Л. Леонова «Пирамида» // Слободнюк С. Л. «Идущий путями зла...»: Древний гностицизм и русская литература 1880—1930 гг.* СПб., 1998. С. 341—352.

³⁰ *Иоанн Златоуст. Творения.* СПб., 1898. Т. 4. С. 188.

после того, как в Писании были выделены наряду с исторической сферой мифа и поэзии, разграничены факты и жанровые формы повествования (историческая хроника, притча, философский трактат, поэма-диспут, пророческое видение), проблема передачи священного смысла осталась открытой. Вопреки всем проектам демифологизации, большинство верующих представляют Вселенную трехуровневой (небо — земля — ад), а Бога помещают где-то в околоземном пространстве. Антропоморфизм и мифологическая картина мира так или иначе отражены в народно-религиозном сознании. В сложившейся на базе библейского канона христианской мифологии и, главным образом, в ее «низовой» ветви — легендах и апокрифах, действительные и квазиисторические события кристаллизовались в архетипы человеческого поведения.

Леонов еще в своих ранних произведениях переводил реальность на почву мифологии. Отзвуки архаических мотивов, языческую и христианскую символику можно обнаружить в «Бурьге», «Уходе Хама», «Гибели Егорушки» и других произведениях писателя 1920-х гг.

В «Пирамиде» избрана более сложная, хотя и не исключаящая возврата к народно-поэтической, линия мифологизации. Она предполагает осмысление и пересоздание жизненного материала в символах и топосах христианской мифологии, в том числе мифогенных образах преданий, апокрифических легенд и аскетической письменности. Для этого способа художественной мифологизации важен синтез формально-логического и образно-символического мышления. Это новая диалектика художественного познания. Миф входит в творчество Леонова на правах его культурной «текстуры».

Ангельский бунт — начало роковой цепи событий, вызванных отпадением от всеединства. За ним последуют сцены, которые отражены в Библии: появление змея-искусителя, проступок Адама и Евы, не удержавших равновесие между духовным и чувственным, их изгнание из рая. Леоновская интерпретация этих событий позволяет увидеть многие скрепы его мифомышления. Вокруг этого стержня располагаются образы, контрапунктирующие теме греха и спасения. Судьбы героев романа осмысливаются через психологически многозначное понятие падения. Едва ли не все леоновские герои, оказавшись «над бездной», с «тошнотворным ощущением паденья» (2, 266), в бесконечном поединке сознания с чувствами и волей отодвигаются от нее: «Неправда это, будто закроются земные очи, тотчас иные открываются взамен, но дозволяется посидеть на берегу, пока не уймется сердцебиенье. Ноги свисают туда, коленкам холоднее, ладонь произвольно нашаривает на краю запомнившуюся травинку. (...) О, здесь надо

держаться покрепче, так и всасывает тяга в глубину...» (2, 266). В такие обстоятельства один за другим попадают все действующие лица романа. Здесь и Вадим Лоскутов, с его быстрым политическим взлетом и таким же стремительным падением с достигнутой высоты; Юлия, Тимофей Скуднов и даже ангел Дымков, теряющий на время способность чудотворения. Испытывает это ощущение сам автор-свидетель после «очередного поражения ремесла» (1, 7). И лишь Дуня — наиболее трогательное существо в леоновской эпопее грехопадений — избежит общей участи. Но даже и она чуть не поддалась сорокинским обещаниям. Следовательно, идея глубины греха перерастает в «Пирамиде» в символ испытания, предполагающего нравственное усилие личности на пути к различению добра и зла. Понятие «грехопадение» остается важнейшей категорией религиозно-философской рефлексии автора.

Леонов раскрывает по ходу повествования принципы своего философствования. Близоруко было бы считать, что он просто перевел систему христианских установлений в символы и образы, возникающие на пересечении художественного воображения с апокрифическим преданием. Сложный организм романа требует переложения его основных концептов на «мирской», доступный язык «родных осин». В качестве комментирующей формулы избирается миф, низведенный до средства смыслополагания. Леоновский мифологизм конструктивен и философичен. Заинтересованность писателя в мифе — это внимание к его логике и символической густоте образов. Поэтому значимо не то, что изображается, а то, какое место занимает религиозно-символический образ в ряду основополагающих представлений Леонова о человеке и мире.

«Пирамида» принадлежит к типу художественных текстов, в которых пересекаются два подхода к мифу: «пассивный» и «активный». В первом случае используется «мнемоническая» функция мифологии, связанная с памятью о начале времен. Во втором — происходит редукция архетипического материала, переосмысление содержащихся в нем мотивов и создание на их основе новой художественной структуры. К числу таких универсальных схем относится сюжет грехопадения, развернутый в романе.

На вопрос, где искать инстанцию, породившую зло, автор «Пирамиды» дает ответ не сразу и не прямо, а имплицитно: через поступки героев, через их личное постижение зла. Миф о «начатке греха» вложен в монологи трех разных лиц — Шатаницкого, студента Шамина и режиссера Сорокина, творца советской кино-мифологии. Если в первых главах рассказ о «предвечной ссоре» ведет на правах очевидца «резидент преисподней на святой Руси»

(1, 19), то в последующем это делают другие персонажи. Шатанский представлен одновременно серьезно реалистически и гротескно. Это всего лишь авторский сколок образа Велиала — «возможного эквивалента сатаны»,³¹ того, кто, по замечанию Оригена, «был некогда светом и только потом совершил измену и ниспал в это место, и слава его обращена в прах, как это свойственно вообще всем нечестивым». ³² Его изображение подробное, изобилующее живописными частностями, но явно самооправдательное, а потому не заслуживает доверия. Версии Шамина и Сорокина информативны. Они только дополняют «первоисточник» — каждая в своем духе. Причем последний рассказчик останавливается на деталях любовных приключений исполинов. Лишь Матвей Лоскутов, многократно упоминая о последствиях «небесной катастрофы», способен раскрыть ее объективный смысл, ибо в его сознании понятие греха связано с голгофским подвигом Спасителя. Тем самым восстанавливаются все узловые моменты истории отпадения: коллизия выбора, само грехопадение и боговоплощение, вернувшее человека на путь к начальному синтезу. Правда, о Матвей пытается найти здесь «ошибку Бога» (см. выше). И все же, испытав себя «на весах Иова», он принимает мир со всеми его противоречиями. Грех понимается им как проявление гордыни и нарушение высшего закона. Его падение было неполным. Оно обусловлено, вместе с внутренними факторами, внешними причинами — вмешательством незримой темной силы, превратившей возможность греха в актуальное своеволие человеческого «я».

В решении проблемы добра и зла Леонов отправляется от предпосылок христианской этики. Он нашел в приеме мифологизации некий «механизм» обнаружения глубинных жизненных закономерностей. На этом пути миф замещает общие представления о природе греха, скрытые под внешней тканью текста. Таково основное свойство леоновского символического реализма. Почвой ему служит способность мифа и символа лаконично передавать и гармонию мироздания, и его саморазрушение. Склонность к экономии художественного пространства выливается в умение изображать действительность по аналогии со звеньями Священной истории: сотворение первочеловека, его отпадение от первоблага и искупление, ведущее к восстановлению утраченного рая. За этой особенностью мифопоэтики Леонова видится развитие одного из его стиливых правил: «И дело художника — уложить событие в объем зерна, чтобы, брошенное однажды в живую че-

³¹ *Аверинцев С. С.* Велиал // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М., 1997. Т. 1. С. 228.

³² *Ориген.* О началах. Кн. 1, гл. 5, § 5. С. 76.

ловеческую душу, оно распустилось в прежнее, пленившее его однажды чудо...» (Соч., 8, 177). Так устами Пикеринга, героя своей повести «Evgenia Ivanovna» (1938, 1963), формулирует Леонов эстетическую задачу и цель своего писательского труда. Леоновская мысль сводит сакральное событие к некоей точке, в которой заключаются все его содержательные компоненты. Подобные символы-иероглифы с богатой философской подоплекой несут в себе объективно-исторический смысл. Он выражен живым образным языком, хорошо известным народному сознанию. Миф воспринимается на данном уровне мышления как достоверная форма передачи духовных идей. Это и есть проявление эстетической адаптации — еще одного закона леоновского художественного метода.

С. Н. Булгаков ставил миф в один ряд с откровением, поясняя: «...откровение трансцендентного, высшего мира всегда совершается непосредственно в *мифе*, он и есть те письма, которыми этот мир начертывается в имманентном сознании, его проекция в образах».³³ Окончательный поворот главного героя романа к вере подготавливается в живой реальности. Старо-федосеевский «еретик» пережил отпадение от благодати, столкнувшись с социальной несправедливостью, которую символизирует у Леонова образ пирамиды.³⁴ Покаянные мысли пришли к нему как результат преодоления богооставленности, в напряжении совестливого чувства.

Вместе с тем велика в этой духовной контроверзе роль внерационального постижения бытийных истин. Это постижение дается о. Матвею рано: еще в детстве ему «была показана бездна» — «вечное, с мистическим оттенком, вертикальное падение» (2, 263). В конце первой части романа описан символический сон бывшего священника, знаменующий собой новое откровение. Именно тогда он понимает, насколько радикально изменилось отношение человека к Божеству. Нынешнее представление об этой связи подчиняется той онтологической схеме, с помощью которой о. Матвей рассматривает мир. В интерпретации леоновского героя, Бог «в силу чрезмерной щедрости вчистую роздал себя лю-

³³ Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умунастроения. С. 57.

³⁴ Л. Якимова соотносит образ пирамиды с образом котлована. По ее мнению, в романе даны два инверсивных символа: пирамиды — «предельного социального неравенства», и котлована — конечного социалистического равноправия (см.: Якимова Л. П. Мотив «вывернутой наизнанку» в романе Л. Леонова «Пирамида» // От сюжета к мотиву: Материалы к «Словарию сюжетов и мотивов русской литературы» / Сб. науч. трудов. Новосибирск, 1996. С. 167).

дям» (1, 416), «растворился в идее человеческой» (1, 417).³⁵ Такой исход инициируется не Творцом, а творением. Поэтому про-тагониста Леонова охватывает «стыд за род людской». Жалость к бывшему «хозяину Вселенной», а теперь одинокому страннику, словно сошедшему «с фрески В о з н е с е н и е» (1, 416), соседствует с тайным удовлетворением. Наконец-то достигнуто «равенство с падшим государем» (1, 417). Последнее обстоятельство в очередной раз показало, как далеко уклонился о. Матвей от православной идеи, прежде чем «внутренний» человек победил в нем «внешнего». Аналогичные рассуждения мы слышим от Вадима Лоскутова в пору его недолгого увлечения общественной идеей. И вот, несколько месяцев спустя, отец делится с сыном опытом изживания греховной слабости: «С Богом не мудри, памятуя, что сказка должна быть страшная, сабля вострая, дружба прочная, вера детская» (2, 500).

Символизация идей — важнейшее свойство леоновской эстетики. Ему соподчинены принцип адаптации и лаконизма. «Логарифмирующее» мышление писателя-мифолога использует формы мифа (сон, видение, греза, ангелоявление) в качестве строительных блоков идейной структуры романа. В образах с религиозно-символической подосновой открывается глубина авторских представлений о миропорядке. Выражена она при посредстве не абстрактного, логизированного слова, но ярких мифопоэтических картин. Так, идея греха и необходимости борьбы с ним передается Леоновым в виде откровения, данного в проекции мифа.

Помимо выяснения функции ключевых мифопоэтических мотивов возникает вопрос об истоках главного мифа. Исследователи пришли к соглашению по поводу основного источника «Пирамиды». Предпочтение отдается «Книге Еноха» — эссеиско-кумранскому памятнику II в. до н. э.³⁶ Между тем, что следует из сравнения с ним леоновской версии, это далеко не так. Писатель, скорее всего, не мог пользоваться полным текстом апокрифа.³⁷ Миф Еноха у Леонова является реконструкцией архаического

³⁵ Мысль Леонова в сходном контексте совпадает со словами А. Платонова о Боге, который «разделился среди всего», «рассеялся в людях» (см.: *Платонов А.* Из неопубликованного: Рассказ; Сценарий; Наброски; Записи // *Новый мир.* 1991. № 1. С. 153).

³⁶ См.: *Павловский А. И.* Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида». С. 266—270.

³⁷ Наиболее полно кумранский текст представлен в кн.: *Milik J. M.* The books of Enoch: Aramaic Fragments of Qumran Cave 4 / Ed. by T. Milik with the collaboration of M. Black. Oxford, 1976. В России кумранские рукописи впервые прокомментировал И. Д. Амусин (см.: *Амусин И. Д.* 1) *Рукописи Мертвого моря.* М., 1960; 2) *Кумранская община.* М., 1983 и др.).

сказания. Предлагая свой вариант предания о взятом живым на небо первом пророке, писатель сплавляет множество источников, создает своеобразный палимпсест. То, что заимствовано Леоновым (имя сатаны, география места «приземления» низвергнутых ангелов), в значительной мере совпадает со славянским переводом, а также местами повторяет пересказ апокрифа у раннехристианских писателей. Впрочем, это не помешало ему вступить в спор с христианскими апологетами. Тертуллиан, к примеру, ссылается на Еноха как на грозного судью, который будет возвращен на землю в конце времен. Леонов не скрывает своего знакомства с сочинениями гностицизирующего христианского философа (1, 533). Но он прошел мимо ярких деталей, какими расцвечено Пятикнижие Еноха в арамейском манускрипте (зооморфные образы обитателей небес, иерархия падших ангелов, характеристика Еноха как мудреца и наставника человеческого рода).

Все это заставляет нас не связывать напрямую леоновский миф с указанным апокрифом. Как мы видим, сюжет грехопадения мог иметь и совершенно другие корни. С нашей точки зрения, не столь важно знать, какой из текстов повлиял на зарождение замысла «Пирамиды». Основное в данном вопросе — те содержательные послылки, из которых исходит писатель в своих построениях. Выше уже было сказано о мифическом образе «черного ангела», выросшем из дуалистической старообрядческой легенды и патериков.

Нельзя обойти и опыт изображения зла, накопленный мировой литературой. Ближайшим литературным источником «ангельской» темы мог послужить толстовский рассказ «Чем люди живы» (1881). Интересен в этом смысле мотив сердоболия в одном из вариантов рассказа — «Ангел на земле», в основу которого была положена легенда «Архангел», возникшая под влиянием «Пролога».³⁸

История грехопадения, показанная у Леонова, подтверждает тезис о неоднородности мотивов, которые он перерабатывал. В изучении конфликта света и тьмы писатель пытается объединить скудные сведения об антагонисте Всевышнего, имеющиеся в целом ряде текстов. Используя их, он создает собственную версию этиологического мифа. Миф отпадения от Всевышнего Люцифера и его окружения — поливариантная структура. С христианской мифологией он жестко связан лишь в своей основе (грех как религиозная и космическая катастрофа). В «Пирамиде» видно, как остов ветхозаветного рассказа о «первородном грехе» обрастает образами, приближенными к дуалистическим сказаниям

³⁸ См.: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 10. С. 522 (коммент. Л. Д. Опульской).

о Сатанаиле и позднеиудейской литературе. У Леонова нетрудно найти элементы прамифа, но ряд эпизодов он конструирует самостоятельно. Этим классическая структура мифа превращается в неомифологическую. Старая форма «еноховского» предания подчинена новому содержанию. Миф как реальность епифании, или свидетельства о праисторических временах, замещается мифом рефлексивного плана. Леонов сознательно разрушает древнюю мифологию, включая в архаический сюжет моменты философского дискурса.

Миф, не являющийся истиной по существу, представляет собой форму образной манифестации философско-религиозных представлений автора. Леонов, будучи наделен даром «творить стройный и емкий миф по отпечаткам стихии на вещах вокруг себя» (2, 344), ориентируется на его логику, и в этом видит способ снятия, разрешения противоречий между бесконечным миром идей и конечным человеческим бытием. В «Пирамиде» представлено переплетение разнородных традиций. Библейская повесть перебивается апокрифическим фантазированием и корректируется замыслом художника. Создавая собственный миф грехопадения, Леонов собирает по древним церковным текстам и литературным произведениям слабые отражения религиозной легенды-мифа, «подобно тому, как археолог мастерит античную вазу из черепков, руководствуясь сходством разлома, логикой рисунка, идеей назначения» (там же). Мифическая логика подводит его к самой границе, отделяющей от ереси. Тогда тень апокрифического Еноха, затемняя реальные контуры мира, создает атмосферу наваждения. Повествование выводится на уровень сказки, христианской мистерии. В этом смысле можно говорить о религиозно-мифологическом пафосе романа.

Для Леонова характерно свободное перемещение в пространстве научных концепций, идеологий и мировоззрений героев. Так же свободно он входит во внутренний мир человека. Почти у всех его персонажей равновесие рассудка, инстинкта и воображения нарушено. В условиях тоталитарного контроля над умами со стороны власти «последним, недоступным для изъятия сокровищем человека остается мысль, которая творит себе неразличимую игрушку — миф» (2, 181—182). Торжество инстинкта над здравым смыслом достигает апогея, когда предметом психологических наблюдений становится «тщета души, полная сладостных корчей, странных снов и миражных откровений» (2, 80).

Грехопадение мира и человека у Леонова — это факт веросознания, за которым стоят жизненный выбор, ответ соблазну променять мудрость «к р о т к и х сердцем» (2, 212) на «блага цивилизации без одухотворяющей идеи, равновесной калорийному харчу и материальному могуществу» (2, 213). На этом рубеже проявля-

ется принципиальное для Леонова различие между верой и религиозностью в широком значении. Последняя уже очищена от веры как таковой и вырастает либо из оккультных знаний, либо из «чередующихся, всякий раз с еретическим перехватом, супротивных крайностей — от староверского затворничества и сектантского богоискательства с ножовым, по живому мясу, отсечением плотских радостей до маньякальной решимости вывести род людской напролом, сквозь любую пылающую неизбежность, из ямы социальных грехов и грязи в лоно вечного благоденствия...» (2, 120). И здесь Леонов свободен от всякого демонизма, гностических и иных перехлестов мысли своих «мудрствующих» героев. Отрешается он и от еретических попыток доказать необходимость зла — признать необратимыми «вытеснение совершенства духовного чисто плотским радованием, изгнание Бога из мира» (2, 35). Это убеждение полностью уличает тех, кто помыслом (о. Матвей) или делами (все персонажи второго ряда) сами себя ввергают в такие воззрения.

Старофедосеевцы, вынужденные противостоять царящей лжи, исподволь превращаются в искателей высшей правды. Тогда они, попадая в ситуацию абсурда, подобно библейскому Иову, устремляются к Творцу, понятому как «источник света, добра и красоты» (2, 30). В системе художественно-философской мысли писателя искушение о. Матвея мнимой нецелесообразностью творения, как и в случае с праведником из земли Уц, которого он выставляет перед горбуном Алексеем образцом покорности, оказывается «путем к вере, позволяющей непосредственно обратиться к Богу с требованием объяснить смысл происходящего с ним». Это «не бунт против Бога, а обращение к Нему как единственной оставшейся опоре».³⁹ Парадоксальная и антиномичная логика христианства ассимилируется авторским сознанием. Переходя в «Пирамиде» в способ разговора об абсурдной реальности, она становится защитой от бессмысленности экзистенциального прозябания на «задворках» Вселенной.

По мере проникновения в смысл леоновского романа замечаешь, что в нем говорится «о Боге не в мистическом его, обсуждению не подлежащем аспекте, а в чисто утилитарном преломлении» (2, 33), т. е. на уровне мыслеобразов, опосредующих высшие ценности. Трудно вести речь о константах церковной истины, догматах веры вне образно-символического, художественно завершенного слова. Они представлены своими «снятыми» смыслами, заключенными в суждениях, состояниях души, прояснениях сознания героев. Леонов показывает, что борющиеся

³⁹ *Мухелишвили Н. Л., Шрейдер Ю. А.* Понимаю, ибо абсурдно: К эвристике абсурда // *Человек.* 1998. № 6. С. 32.

со злом внутри себя герои не способны объективно воспринять основные аспекты христианского учения, поскольку находятся «на стыке фанатической веры и благочестивого вольномыслия» (1, 63). Так, излагая представление о постоянстве процесса творения, начатого Создателем, он не дает его как аксиому, но погружает главного героя в противоречивые раздумья: «По его теории, вселенная обязана своим созданием не чьему-либо, даже высшему, произволу, но явилась следствием абсолютного плана, чем и обеспечивается бесперебойная работа машины с автоматической заменой наиболее трущихся частей, то есть сохранность от случайностей. Но весьма сомнительным выглядело бы чудесное творение, неспособное существовать без постоянных, с помощью куда же, поправок извне» (2, 524). Это как раз та самая субъективная сторона взглядов о Матвея, которую не может не замечать внимательный читатель.

Леонов по ходу повествования подчеркивает наличие в человеческой истории двух ликов — трагического и промыслительно-спасительного. «История — сразу и трагедия и мистерия, — пишет Г. Флоровский, — трагедия богоборческого протivления и мистерия благодатного обожения».⁴⁰ Автор апокалиптического романа видит человека оставшимся со злом один на один. Поэтому он усилил первую тему.

По справедливому замечанию исследователя, Леонов опасается «торжества исключительно негативного опыта, чудовищного исторического „синкриза“ всех „дорог зла“ — путей слепой вражды, пирамидальных устроений и обезличенных людских сообществ, способных разминуться в грядущем с моральной традицией предшествовавшей жизни».⁴¹ Чтобы предупредить эту угрозу, Леонов прибегает к иносказанию: истолковывает древний миф о сотворении в духе аллегорического метода писателей-первохристиан. Фантастический эпизод ангельского низвержения с небес на землю изображается как параллель к судьбам России и всего человечества. Автор «Пирамиды» вводит в текст атрибут христианского сознания — мифологему грехопадения. Тем самым он указывает на радикальность акта, последствия которого изменили природу человека. Отсюда следует, что в своем последнем произведении Леонов не столько «пересоздает сюжет об исходном „расколе сущего на Добро и Зло“ в ракурсе, близком к моделям морального миростроения в системе учений *абсолютного* дуализма — манихейство, гностицизм, болгарское богомилство, неко-

⁴⁰ Флоровский Г. Метафизические предпосылки утопизма // Путь. 1929. № 4. С. 38. (Репринт: М., 1992).

⁴¹ Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем). С. 57.

торые русские ереси, „апокрифические сказания” и др.»,⁴² сколько обращает внимание на контроверсивность такого взгляда православно-христианскому. Все перечисленные в цитате учения зачисляются им в разряд суеверий, в источники старо-федосеевского «подпольного богословия» (2, 664).

Научный разум и вырастающая на его фундаменте цивилизация обращают к реальности вопрос «почему», пытаются управлять ею, исследуя законы материи. Леонов задается краеугольным для христианства вопросом «зачем», со всей накаленностью встающим ныне перед человеческим сообществом. Леоновым разрабатывается идея о смысле мироздания. В «Пирамиде» он устанавливает прямую зависимость между природой (веществом, космосом) и человеком: все, что происходит вокруг, оборачивается уроком для личности, для всех людей, а они, в свою очередь, несут ответственность за существующее в несовершенном мире зло. Вот почему в романе тесно переплетаются философия мироустройства и философия души. Здесь актуализирован опыт христианской антропологии в познании человеческих пороков и добродетелей, заблуждений и озарений.

Новозаветный принцип духовного совершенствования («возрастания») человека входит в патристическое учение, где человек понят «как сочетание противоположных начал — свободной воли и естественных склонностей, а его жизнь — как преодоление власти греха над человеком и возвращение к исходному состоянию богоподобия».⁴³ Пафосный словесный оборот — «возвращение на колени Бога» (2, 316) — не содержит у Леонова никакой иронии, обычной для его стиля, но несет в себе основную авторскую интенцию.

«А по фео зу раз ума» (2, 331), пытающемуся «вырвать веру предков из сердец людских, вложив туда, в еще дымящуюся середку, некий более действенный стимулятор социального прогресса...» (2, 60), действию силы, низводящей человека «на уровень заурядной твари, точнее гончарных черепков» (2, 330), у Леонова противопоставляется возможность побороть злосчастное наваждение. Здесь торжествует логика укоренения в бытии, когда каждый человек, осмысляя свое место на земле, мог бы сказать по-леоновски прикровенно: «...здесь с моей болью обитал я» (1, 11). Опираясь на метод типологических соответствий, он превращает миф о «падших ангелах» в контексте христианской мысли, для того чтобы обосновать «роковое отличие обычного жи-

⁴² Там же. С. 60.

⁴³ Миллер Т. Византийская экзегеза 4: Христианское учение о природе и человеке («Шестоднев» свт. Василия Великого и «Беседы» преп. Макария Египетского) // Альфа и Омега. 1995. № 2 (5). С. 75.

тейского нарушения заповеди от первородной, изгнанием из рая наказанной греховности Адамовой» (1, 399). Тем самым мифология грехопадения подчиняется задачам ценностного мироопределения, подвигающего человека к духовному совершенству, к жизни «по духу». Всем внутренним строем своего романа-завещания Леонов внушает надежду на то, что «по разбегу из глубины падения и сможет человечество вымахнуть на вершину спасительного покаянья» (2, 35).

СУД НАД ТВОРЦОМ

(Роман «Пирамида» в свете христианства)

Обливаясь глупыми слезами своими, они сознаются наконец, что создавший их бунтовщиком, без сомнения, хотел посмеяться над ними. Скажут это они в отчаянии, и сказанное ими будет богохульством, от которого они станут еще несчастнее.

Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы».

Нету тебе моего прощения, Иисус Христос.

И. Бабель. «Иисусов грех».

Цель настоящей работы — исследовать характер религиозно-философской концепции, воплощенной в романе «Пирамида», и соотнести ее с христианской картиной мира.

В большинстве литературно-критических откликов, появившихся вскоре после опубликования последней книги Леонова, можно встретить упоминания о ее «еретических» идеях. Оценки критиков были смягченными, извинительно-оправдательными: книга Леонова «не свободна от следов еретического мышления», «не вполне согласуется с православным богословием», «сам писатель чувствует еретичность некоторых размышлений своего героя»¹ и т. п. Это не мешало причислять Матвея даже к «элите внутри своего сословия»: Матвей, как и вся его семья, несет «лучшие черты русского характера — готовность к подвигу во имя высокой идеи, стремление к духовности, правдоискательство (...) жизнь по христианским заповедям».²

Симптоматично, что категория *ереси* нередко связывалась с категорией *правды*. Матвей предстал как «носитель русской правды»,³ его дом — как «обитель земного правдоискательства». А. Казинцев воспел Матвею настоящий гимн: «не разглагольствуя об истине, священник носит ее в душе», он «остается верен заветам веры и национальной истории. Не изменяет ни разу», «всегда остается с Христом».⁴ Конечно, для секулярного созна-

¹ Курсив в цитатах здесь и далее мой. — А. Л.

² *Овчаренко О.* «Ума и рук не хватает обнять Россию...»: Роман Леонова «Пирамида» и русская идея // Москва. 1994. № 9. С. 148.

³ *Крылов В. П.* О Леониде Леонове на фоне «Пирамиды» // Север. 1995. № 8. С. 128.

⁴ *Казинцев А.* Свидетель // Наш современник. 1994. № 6. С. 188—189.

ния ересь традиционно была признаком высокого интеллектуального развития, мощи и свободы человеческого разума, однако в оценках леоновского романа отчетливо проступили и новые тенденции: ересь, во-первых, вопреки самому определению, вводится в сферу православного вероучения, во-вторых, мыслится как неотъемлемая часть *национальных святынь*. Еретик становится носителем национальных русских черт, «элитой» священнического сословия. Такая позиция типична для так называемой «патриотической» критики (критика «либеральная» о романе молчала).

Были, правда, исключения. Детально проанализирован религиозный мир «Пирамиды» в статье А. Варламова, который прямо сказал о ее главной идее: люди преданы Богом, «Бог отрекся от человека». Книга, демонстрирующая «поражение христианства», рассматривается Варламовым как плод духовного соблазна писателя. Создавая свой роман, Леонов находился в состоянии «завороженности» и впал в духовную «прелесть». Этим последним словом, в его церковнославянском смысле, охарактеризован и весь роман.⁵

Сегодня, спустя десять лет после выхода романа в свет, в академическом литературоведении можно встретить две противоположные трактовки религиозных аспектов «Пирамиды». Некоторые исследователи пришли к выводу о том, что воплощенное в ней миропонимание кардинально расходится с христианством.

В. Хрулев: «„Пирамида“ — роман еретический по сути. Дерзость его в том, что писатель поставил под сомнение перспективность замысла Творца: создание человека и признание его богоподобным. <...> Автор, наделенный божественным даром слова, использует свой талант для опротестования воли Творца...».⁶

С. Слободнюк: в леоновском мироздании «зло обретает онтологическое основание <...> христианский Абсолют предстает силой, враждебной человеку»; «только Бог и никто другой несет ответственность за боль человеческую».⁷

Л. П. Якимова: «вера в Бога предстает здесь не в ортодоксальном ее выражении, а в еретическом».⁸

«Герои романа и сам автор высказывают идеи, которые добропорядочно-ортодоксальному христианину представляются кощун-

⁵ Варламов А. Наваждение Леонида Леонова // Москва. 1997. № 4. С. 144—146, 148—149.

⁶ Хрулев В. И. Леонид Леонов: Магия художника. Уфа, 1999. С. 198—199.

⁷ Слободнюк С. Л. Соловьиный ад. СПб., 2002. С. 304, 320, 334.

⁸ Якимова Л. П. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и русский космизм // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 274—275.

ственными», — замечает Л. Муравинская,⁹ а М. Дунаев, анализируя роман именно с православных конфессиональных позиций, приходит к выводу, что ряд постулируемых в нем положений есть «хула на Духа».¹⁰

Вместе с тем в некоторых работах проводится мысль о «Пирамиде» как о *православной книге* и говорится о *православной позиции* ее автора. Для всех этих работ характерны отсутствие опоры на текст романа, нежелание вступать в открытую полемику по существу вопроса, более или менее выраженная агрессивность по отношению к «инакомыслящим»: любые попытки обнаружить в книге разногласия с христианством рассматриваются как намерение *обвинить и осудить* художника.

Литературоведческим курьезом останется статья В. Федорова «По мудрым заветам предков», из которой можно узнать, что Леонов «твердо призывает стоять на страже религии, церкви (...) православия». Поскольку Матвей и все его семейство, по словам В. Федорова, — закоренелые еретики, «дети ада», то «последнее средство оздоровить мир — это предать его огню».¹¹ Пожарище в финале романа — и есть реализация этого «средства». Вот, оказывается, как Леонов — достойный последователь Савонаролы — призывает ревновать о чистоте веры!

Главная особенность посвященной «Пирамиде» книги А. Дырдина «В мире мысли и мифа»¹² — попытка соединить несоединимое: каноническое христианство и отреченные воззрения. Подобно В. Федорову, А. Дырдин обильно цитирует Писание, святых отцов, богословов, приводит бесспорные христианские постулаты. И вслед за тем без внятных доказательств пристыковывает к ним «Пирамиду» по принципу «и у Леонова так же». Отсюда возникают нелепости и натяжки в трактовке романа (например, утверждения о «покаянии» Матвея и его возвращении к истинной вере, на что и намека нет в тексте), откровенные подтасовки цитат.

Любопытна эволюция научно-исследовательской мысли О. Овчаренко: если в предисловии к первому изданию романа она говорила о «еретичности» мышления Леонова и его персонажа,¹³

⁹ *Муравинская Л.* Апокалипсис по Леониду Леонову // *Размысл.* 1999. № 1. С. 234.

¹⁰ *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. М., 2000. Ч. 6. С. 790, 792.

¹¹ *Федоров В. С.* По мудрым заветам предков: Религиозно-философский феномен романа Л. Леонова «Пирамида» // *Рус. лит.* 2000. № 4. С. 55, 57.

¹² *Дырдин А. А.* В мире мысли и мифа: Роман Л. Леонова «Пирамида» и христианский символизм. Ульяновск, 2001.

¹³ *Овчаренко О.* О романе Леонида Леонова «Пирамида» // *Леонов Л. М.* Пирамида. М., 1994. Кн. 1. С. 5.

то спустя семь лет пишет уже о «так называемой „ереси“ Матвея, из-за которой (...) некоторые критики обвиняли его чуть ли не в отпадении от христианства». ¹⁴ Ни о каком, значит, отпадении и речи быть не может. Весьма характерно обиженное: «обвиняли»!

Главным аргументом ревнителей «православности» Леонова стал тезис: нельзя отождествлять автора и героев, религиозное мировоззрение реального Леонова решительно расходится с картиной мира, нарисованной в романе. Правда, почему-то при этом вместо высказываний самого писателя цитируют слова Достоевского о верности Христу и т. п. Кто же спорит с тем, что нельзя отождествлять. Но можно и должно выяснить *степень близости* идей героев к идеям автора, его отношение к их воззрениям.

Ниже мы рассмотрим философско-богословские аспекты книги, но прежде остановимся на некоторых духовных и биографических источниках романа.

У истоков «Пирамиды»

Если рассмотреть «Пирамиду» в контексте предшествующего творчества, станет ясно, что главнейшие ее идейные и эмоциональные составляющие присутствовали в творческом мире писателя с самого начала его литературной деятельности.

Секретарь Леонова О. Овчаренко приводит такой факт. В девятилетнем возрасте Леонову приснился сон: «...он увидел Господа, начавшего было творить над его головой крестное знамение, но по какой-то причине его не завершившего. Разгадку этой незавершенности Леонид Максимович ищет до сих пор. Не исключено, что она связана с некоторой „еретичностью“ его мышления...». ¹⁵

Действительно, уже в юношеских стихотворениях присутствуют самосознание еретика («Я скорее мятежник, чем Креститель второй»), образы «гневных небес» и «издевающегося солнца», бесприютного беса, тоскующего по Библии, и т. п. Эти мотивы спустя много десятилетий стали смысловым центром «Пирамиды». ¹⁶

О. Овчаренко показывает, что основная тема будущей «Пирамиды» — «мысль о небезошибочности избираемых Богом путей,

¹⁴ Овчаренко О. А. Магический реализм: (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида») // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. С. 232.

¹⁵ Овчаренко О. Сказка должна быть страшная... // Леонов Л. Пирамида. М., 1994. Вып. 1. С. 4. (Прил. к журн. «Наш современник»).

¹⁶ «И змеятся мысли темною спиралью, громоздятся в столетиях у моих дверей...»: Ранние стихи Л. Леонова (1915—1918) // Вступ. статья и публ. Т. М. Вахитовой // Новый журнал. СПб., 1997. № 1. С. 51—59.

волновала Леонова с давних пор». Работая над «Уходом Хама» (1922), начинающий писатель однажды спросил М. О. Гершензона: «Как мог Бог вначале сотворить любимое племя, а потом проклясть его?». Ответ философа: «*Ошибочка вышла*», — видимо, настолько запомнился юноше, что спустя много лет лег в основу религиозно-философской концепции «Пирамиды». Овчаренко напоминает о том, что «обращение к теме Сатанаила возникло у Леонова еще в 20-е годы. Начиная с 1924 года он сделал четыре изображения нечистой силы в дереве».¹⁷

Важнейшей в религиозно-философских раздумьях автора была мысль об ошибке Бога, в его творчестве варьировалась мысль о «размолвке Начал», равновеликости добра и зла, Божества и его антипода, происходило «передвижение канонической основы в апокриф, в идеологические формулы ересей»; писатель усваивал учения «абсолютного дуализма — манихейство, гностицизм, болгарское богомилство...».¹⁸

Ю. Оклянский пишет о мировоззрении Леонова, сформировавшемся задолго до того, как вышли из печати фрагменты романа, и определяет его как «пантеизм, сочетающий религию и науку, элементы язычества и сектантства». Ссылаясь на факты литературной биографии писателя, критик утверждает, что на протяжении десятилетий тема космических судеб человечества «его преследовала и не давала покоя. В ней он видел, говоря собственными словами, „заболевание некоей идеей“, „задание неба“». Главный урок леоновской судьбы видится Оклянскому в невозможности уклониться от этого «задания» «даже тогда, когда ради самоспасения он бы этого очень хотел».¹⁹

Наконец, неоспоримым доказательством того, что автор доверил героям свои собственные, давно выношенные идеи, может послужить сопоставление их с непосредственными высказываниями писателя в письмах, беседах, интервью. И сейчас таких доказательств достаточно. Сомнения Леонова (реального, а не «рассказчика») в Божественной любви к роду людскому приводит Т. Земскова.²⁰ Писатель не принимал идеи Страшного суда, высказывал мысли об ответственности Творца перед творе-

¹⁷ Овчаренко О. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и мировая литература // Наш современник. 1994. № 7. С. 186, 189.

¹⁸ Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Рус. лит. 1989. № 4. С. 60—61.

¹⁹ Оклянский Ю. Космос Леонида Леонова // Высшее образование в России. 1995. № 4. С. 196, 109.

²⁰ Земскова Т. С. Мысли вслух, или Прогулки по минному полю // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. С. 370.

нием.²¹ В записях бесед Леонова с Н. А. Грозновой (1970—1993) обнаруживаются многие концептуальные идеи «Пирамиды», среди которых важнейшая — об исторической исчерпанности христианства: «Путь к христианству — это в старое время. Сейчас идти некуда, христианство „закрыто на переучет“»; «...в романе священник не может защитить христианство, оно представляется ему обманом... Нужны другие догматы».²² По свидетельству лиц, близко знавших Леонова, он искренне верил в распрядьявола с Богом при сотворении человека «и так же искренне размышлял о возможности их примирения», в романе хотел «поделиться с читателями своими визионерскими откровениями, благодаря которым сам Леонов сравнивал себя со святым Серафимом Саровским».²³

Работа над «Пирамидой» действительно ощущалась Леоновым как наваждение, которое мучило писателя большую часть жизни и от которого он не в силах был освободиться: «В земном мире Леонов существовал в замкнутом пространстве своей квартиры. Давно не гулял по улицам Москвы, даже на балкон боялся выходить: там страшно, там чужое, а в том мире, в котором он действительно жил, ему мало было планеты Земля. Тянуло в космос. Он говорил, что у него маниакальное заболевание непосильной темой. Эта тема — судьба человечества, конец света».²⁴ Некой мистической тайной веет от признаний художника о работе над романом, записанных Н. А. Грозновой: «Я живу на земле, на ее поверхности — а к ним (героям) спускаюсь как в колодец, там жизнь, там интересно»; «Не слишком ли рогатое существо поселилось в моем столе? Все это выхлестывается в романе».²⁵ А. Г. Лысов приводит такое высказывание Леонова: «Самому мне порой кажется, что я — просто пишущая машинка, на которой кто-то печатает».²⁶

Хотя работа над книгой началась еще до знакомства с болгарской ворожеей Вангой, многолетнее общение с ней оказало несо-

²¹ Лысов А. Г. Последний автограф: (О романе Л. М. Леонова «Пирамида») // Литература: Науч. труды. Вильнюс, 2001. Т. 41—43(2). С. 23.

²² См.: наст. изд., с. 7, 15 (записи от 26 сентября 1970 г. и 7 декабря 1977 г.).

²³ Овчаренко О. А. Магический реализм: (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида»). С. 231, 241.

²⁴ Алексин П. Мой Леонид Леонов // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 585.

²⁵ См.: наст. изд., с. 14, 18 (записи от 21—22 февраля 1974 г. и 5 апреля 1993 г.).

²⁶ Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем). С. 54.

мненное влияние на подготовку романа. Леонов задавал ей вопросы о своем будущем, о будущем романа. Ванга сообщала, что «роману предстоит долгая жизнь, большой успех, что он *повлияет на судьбу человечества*».²⁷

Поручение

Как видим, Леонов отчетливо ощущал источники посещающего его вдохновения, свою плененность некоей таинственной силой — жуткой и притягательной одновременно. Все это с предельной искренностью оказалось запечатлено в первых же главах романа, которые можно считать художественной исповедью Леонова. Сначала автор-рассказчик (автобиографический персонаж) забредает в храм, где холодно-отстраненным взглядом созерцает богослужение. Все, что происходит в церкви, воспринимается как отжившее, ветхое, как ситуация «перед уходом Божества». Храм Божий для автора — часть «обители мертвых». Взволновавшая его «тайна» совсем иного рода, чем церковные таинства. Фигура странного ангела, запертая кованая дверь на фреске — вот клад, который бросает посетителя то в «озноб открытья», то в «бесноватое пламя».

Добиваясь разгадки этой тайны, он отправляется на встречу с Шатаницким, который и вручает ему «лоскутовский клад», внушая задание, от которого писатель не может освободиться, пока не выполнит его. С этого момента «каверзная (...) тема, вода по бумаге моим пером (...) раскроет логический финал человеческого мифа» (1, 20). Перо художника понадобилось владыке ада, чтобы «поставить публично (...) каверзный вопрос Всевышнему — для чего затевалась игра в человека?» (1, 28). Автор осознает, что он — орудие Шатаницкого, признаваясь, как что-то «водило его пером долгие десятилетия», как «бесноватое пламя» охватывало его в момент, когда зарождалась идея. «Наваждение» стало лейтмотивом авторского самоощущения («меняющие огоньки наважденья», «колдовская одурь» и т. п.) и вошло в подзаголовок романа. Роман — «наваждение» еще и потому, что автор не мог отделаться от него иначе, как представив свой труд миллионам читателей.

В неодолимом желании «добыть самую запретную тайну» явно прочитывается параллель с вкушением запретного плода. Мотив *посвящения* — важнейший в романе. «Посвящением в сокровенную и жгучую тайну» являются беседы Шатаницкого с Никанором Шаминам; Дымков открывает Дуне надмирные субстанции, картины грядущего; Матвею Лоскутову Шамина предлагает

²⁷ Алешкин П. Мой Леонид Леонов. С. 591.

встретиться с врагом рода человеческого «не для того, чтобы душу продавать, а для того, чтобы с его помощью взглянуть на истину с обратной стороны» (1, 28), и в этой лукавой мысли отчетливо слышится отголосок речей ветхозаветного змея, предлагавшего людям не прямую измену Творцу, а возможность стать «как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5).

Ученик Шатаницкого, Никанор убеждает автора стать «соглядатаем грядущего» (1, 175) и осуществить «публикацию новой схемы небесного раскола», чтобы «лоскутовская эпопея вывела бы читателя на простор закосмических обобщений» (1, 178). Суть внушения, или задания, или наваждения, захватившего писателя, — «публикация» новой картины мира, которая должна заменить собой предыдущие.

Эта задача и обусловила особенности поэтики романа. «Весь роман воспринимается как один сплошной монолог», — справедливо отмечает М. Лобанов.²⁸ Он лишен полифоничности, свойственной, например, произведениям Достоевского, где ведется острейшая борьба *pro et contra*, где истина рождается в спорах, сомнениях и прозрениях людей. Персонажи «Пирамиды» статичны, они словно созданы для того, чтобы многогранно, с разных сторон разъяснить *одну* философскую концепцию, стать ее рупорами-персонификациями. Наиболее существенные, узловые пункты этой философии повторяются, подчас дословно, в развернутых монологах и Шамина, и Шатаницкого, и Дымкова, и Матвея, и Сорокина, и Дюрсо, и Сталина, и Филуметьева, и Вадима, и провокатора Морощкина. Отметим пока лишь психологическую составляющую этой философии: все герои «Пирамиды» *недовольны Богом*. Автор побудил даже Дуню и пьянчужку Финогенча высказать самое заветное — упрек Богу в несовершенстве людей и в его отстраненной беспощадности к человечеству.

Автор не стремится к отображению реальной жизни, воссозданию полнокровных героев, индивидуальных характеров. Повышенный интеллектуализм романа имеет своим следствием то, что действуют и говорят в нем в большей степени «умы», чем «сердца». Вспомним формулу Достоевского из «Братьев Карамазовых», как нельзя лучше характеризующую то, что происходит в его художественном мире: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей».²⁹ Но вот этой сердечной муки, этой происходящей внутри человека духовной брани как раз и не наблю-

²⁸ Лобанов М. Время «Пирамиды» // Молодая гвардия. 1994. № 9. С. 248.

²⁹ Достоевский Ф. М. // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 100.

дается у Леонова в ходе стратегических игр двух вселенских ведомств.³⁰

С этой особенностью связана и другая: действующие лица не являются теми, кем они названы. На наш взгляд совершенно очевидно, что «Сталин» — не Сталин, «священник» — никакой не священник, «ангел» — вовсе не ангел и т. п.³¹ Но кто же они — странные персонажи «Пирамиды»? А. И. Павловский пишет: Леонов «не только впускает бесов (и мелких, и покрупнее), но и всех делает бесами — не только Матвея Лоскутова, но <...> и самого себя».³² Это не литературоведческая метафора, а самое реальное и точное определение существа книги, призванной, по мнению Павловского, загнипнотизировать читателя, обессилить его, произвести суггестивный эффект: «Весь этот довольно зловещий цирк, подсвеченный inferнальными огнями <...> все эти философствования то ли людей, то ли не-людей, то ли марионеток и даже сами неживые небеса <...> — все приноровлено к тому, чтобы уловить человеческую душу в Западню».³³

Природа иронии в «Пирамиде» inferнальна по своему источнику. Так сатана смеется надо всем вокруг, ибо ненавидит Божий

³⁰ Часто положения, высказываемые персонажами или рассказчиком, осложнены авторскими комментариями, оговорками, которые создают видимость компрометации, отрицания этих идей. Но мы разделяем мнение тех исследователей, которые видят в этом приеме своеобразную маскировку, игру с читателем, но отнюдь не реальную полемику противоположных позиций. Детально исследовавший поэтику «Пирамиды» В. Хрулев показывает: демонстративное дистанцирование от эпизодов несогласия и сомнения автора в суждениях героев — «художественный прием, с помощью которого автор получает право сказать то, что считает необходимым, и одновременно защитить себя от упреков тех, кто готов обвинить его» (Хрулев В. И. Леонид Леонов: Магия художника. С. 74). Для понимания книги и авторской позиции важен основной смысл, а не затуманивающие его ложные «оговорки» или «маскирующие» повороты мысли.

³¹ Если требуются доказательства этого очевидного, на наш взгляд, тезиса, то наиболее наглядным будет «функциональное» несоответствие романых и общепринятых в действительности определений. Например, Матвей не является священником потому, что у него совершенно отсутствует опыт реального общения с Божеством, знакомый каждому христианину. «Игумен Афинагор», как выясняется по ходу романа, не игумен в самом деле, а замаскированный соглядатай из иного мира. Дымков не ангел хотя бы потому, что лишен главного свойства ангелов — Божественной любви, о которой он не имеет ни малейшего понятия, и т. д.

³² Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Рус. лит. 1998. № 3. С. 264.

³³ Там же. С. 262.

мир и Божие творение во всех его проявлениях. Это он искони глумится над Создателем и Его созданием. В этом смехе нет и не может быть любви. Леонову-художнику удалось блестяще передать стиль речей Шатаницкого, многословных «импровизаций корифея». Но произошло примечательное явление: вместе с содержанием, глобальной философской идеей, автор получил от Шатаницкого и форму для ее выражения, в которую и облеклась в конце концов «Пирамида». Насмешка, ерничество, двусмысленность наполняют ее от начала и до конца.³⁴

Во что верит Матвей Лоскутов

Каково мировоззрение Матвея Лоскутова, центрального персонажа книги? Отвечая на вопрос, что же привело его к вере и побудило стать священником, Матвей говорит, что «ему была показана бездна». По всем признакам — адская, с ней ассоциируется мысль о вечном вертикальном падении. «С той поры бездна стала мучить мальчика Матвея» — в снах он постоянно срывался в эту пропасть, туда, где «кромешная мгла», «непроглядная пустота» (2, 265, 266). Но этот ужас не стал побудительным толчком к поискам избавления от вечной гибели. Матвей озабочился не столько поисками спасения от бездны, сколько размышлениями о ней — чем-то она его притягивала и манила. Это видение стало «забавкой» Матвея на всю жизнь, с которой он, по собственному признанию, «играет в мыслях» (2, 267). Очевидно, в конце концов эти «глубины» поглотили Матвея еще при жизни и сформировали его веру, его «новое богословие».

Важнейшая составляющая веры Матвея — разьединенность неба и земли, Творца и творения. Образ пустых небес, откуда нет отклика, — лейтмотив произведения. Любая молитва к таким небесам — бессильна. Автор прямо говорит о том, что же обозначалось словом «вера» у Матвея. Это, ввиду невозможности «непосредственного общения человека с Божеством», готовность «пролежать песчинкой на безвестной вселенской тропке в ожидании — когда однажды, при обходе звездных владений, Господь коснется его своей пречистою стопой» (1, 53). Это, конечно, вера

³⁴ «В предшествующей прозе ирония сдерживалась верой писателя, — отмечает В. И. Хрулев. — Здесь она становится всеобъемлющей и безжалостной (...) пронизывает образность, повествование, язык (...) доминирующее положение в ней занимают „жесткие“ варианты (от язвительной и желчной до беспощадно-холодной). Укрупняется и предмет иронии. Им становится человеческая история. (...) Сокрушительная ирония Леонова распространена здесь (...) на святыни, которые он никогда ранее не подвергал сомнению» (Хрулев В. И. Бесстрашие мысли писателя // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1989. С. 41, 47).

не христианская, центром которой является евхаристия, где человек самым теснейшим образом не только общается, но и соединяется с Богом.

Матвей воспринимал нечистую силу «немножко <...> в плане отвлеченной философской категории» (1, 586), но очевидно, что и силу добрую, т. е. Бога, он воспринимает совершенно так же, как далекую и чуждую земле, возможно даже безличную, сущность. Сам Бог для Матвея — не христианский Бог Живой, которого верующий ощущает в своем сердце и душе, но холодный Демиург, создавший «мировую машинку» (2, 287), в работу которой он предпочитает не вмешиваться. Матвей «вместо цитат из Филаретова катехизиса <...> прибегал к чисто техническим доводам своего изобретения»: Вселенная подчинена абсолютному плану и работает как машина (2, 524).

Напомним: катехизис, составленный святым Филаретом, митрополитом Московским, и отвергаемый Матвеем, есть собрание вероучительных истин христианства. В нем, в частности, перечислены свойства Божии, почерпнутые из Божественного откровения: «Бог есть Дух, вечный, всеблагий, всеведущий, всеправедный, всемогущий, вездесущий, неизменяемый, вседовольный, всеблаженный».³⁵ В религиозной системе «Пирамиды» отрицаются все эти атрибуты.

В основе богословия Матвея Лоскутова лежит один мотив, по своим истокам очень земной и простой, — обида на Бога. Матвей долго не может простить Всевышнему детской обиды (1, 363), размышляет и говорит о Боге, создавшем человека как игрушку себе и бросившем неудачное творение на произвол стихий. Сочувствуя героям, и автор пишет о «небесах», премного провинившихся перед лоскутовским семейством (2, 630).

Мотив обиды — одно из психологических оснований концепции «вины Бога».

Мы подошли к религиозно-философскому ядру «Пирамиды». Это — обвинительный акт Богу-Творцу.

Суд над Творцом

Суть взаимоотношений Творца и человечества такова: люди — игрушки Господа (мысль Матвея; 2, 524). Боги придумали человечество «для рассмотренья самих себя», и «генеральная боль земная <...> уже недоступна их разумению» (слова Сорокина; 2, 465, 466). У них отсутствует «ощущенья допустимых норм как боли, так и блага» (слова Никанора; 2, 135). Они отличаются замедленной реакцией на беды земные, не способны откликнуться-

³⁵ Пространный христианский Катехизис. М., 1911. С. 18.

ся «на призыв страждущей малютки {...} мы для них мошкара вселенская» (слова Шатаницкого; 1, 129).

Приведенные цитаты принадлежат разным персонажам, но выражают одну идею. Леонов так описал эволюцию своей творческой работы над романом: «Тема началась с очертания мира, а кончилась штурмом неба»; «В первой редакции хотел по атеистам махнуть, а махнул по Богу. Вопрос о. Матвея: „Может ли человек обвинять Бога?“ Пытался дать ответ на этот вопрос. Так возникла вторая редакция».³⁶ Ответ, как нетрудно убедиться, «Пирамида» дает положительный.

Доказательство вины Бога — безусловно центральная философская задача романа. Это его лейтмотив. Он выливается в форму суда над Богом с использованием судебно-юридических формулировок. Бесконечно далеким и чуждым человеческому миру небесам предъявляется обвинение в равнодушии, в бессилии, похожем «на прямое попущение заведомому злодейству» (1, 44), говорится о «многолетней деятельности с человеческими жертвами» (1, 390) (именно так назван план Божественного домостроительства), раздается упрек Всевышнему: зачем людей сделал? (1, 64). В качестве свидетелей Божественной ошибки предъявлено «обилие несчастных, увечных и обездоленных», их «инженерно-генетическое несовершенство» (1, 609).

Но помимо преступления совершенного Богу приписывается злодеяние будущее — уничтожение человечества как ненужного свидетеля. Матвей не просто предполагает, но *давно уверен* в непременном примирении Бога и сатаны (1, 607). И об этом же несколько раз говорит Дымков, которому открыто будущее.

Не Бог судит человека, а человек судит Бога. «Пирамида» — это суд над Творцом.

Известно давнее и постоянное внимание Леонова к идейно-философскому миру Достоевского. Полемический диалог-размышление с автором «Братьев Карамазовых» продолжен и в итоговом произведении Леонова. Очевидна прямая перекличка романа с идеями Ивана Федоровича Карамазова, который «мира Божьего не принимал» по тем же причинам. Именно он рассуждал о страданиях человечества (лейтмотив «Пирамиды» — «генеральная боль земная»), о «неискупленных слезках» дитяти, замученного на глазах у матери, — и этот образ перешел в леоновский роман, где уликой Божественной ошибки предстают матери с простреленными младенцами на руках (2, 134).

Обвинения, выдвинутые Великим инквизитором, вновь предъявлены в «Пирамиде»: зачем Бог сделал людей такими, что

³⁶ См.: наст. изд., с. 17 (записи от 18 мая 1984 г. и 13 апреля 1986 г.).

они вынуждены мучиться и страдать, зачем Спаситель призвал к идеалам, которые не осуществимы. «Конструктивно не оправдавшие себя создания» (2, 356) — так характеризуются люди в «Пирамиде». «Недоделанные пробные существа, созданные в на-смешку» — так названы они в «Легенде».

Желая земного всемирного счастья для людей, Инквизитор учит, что «не свободное решение сердец их важно и не любовь, а тайна, которой они повиноваться должны слепо, даже мимо их совести». «Пирамида» — словно порождение мира, в котором уже начинают осуществляться эти проекты. Она построена не на любви и живой жизни, а на гнозисе — тайном знании. Ее создатель — *посвященный*, которому ведома *тайна*. Здесь можно вспомнить, в чем же усматривал тайну своего персонажа Достоевский: «Мы не с Тобой, а с *ним*, вот наша тайна!»³⁷ — говорит Инквизитор Христу.

«Догматические вольности»

В беседе со следователем Алешей Матвей пытается ответить на вопросы о смысле искупления, о наличии зла в мире, о человеческих страданиях. Но канонические ответы на эти вопросы явно не устраивают не только следователя, но и самого Матвея.

Догмат о первородном грехе и искуплении излагается им с каким-то болезненным ерничаньем, напоминающим порой атеистические пасквили 1920-х гг.: «таскать бы ⟨...⟩ нам ⟨...⟩ гнев *проклятыца* Божьего», «затем и посылал *сынка*, чтобы страданьем своим выкупить из вечного ада душеньки человеческие» (1, 391). В размышлениях о «досадной промашке Бога своего» (там же) так и слышится гершензоновское: «Ошибочка вышла!». Только теперь место ироничного философа занимает «отец Матвей», а место юноши Леонова — следователь Алеша.

Высказывая через силу «официальные» постулаты христианства, которым сам не верит, Матвей мучается иными вопросами: по какой юридической логике силы небесные «шьют дельце» еще не родившимся поколениям, у кого искупал род людской Спаситель и т. п. Все формулировки как Матвея, так и Алеши пропитывает юридизм, они пытаются постигнуть догматы падшим человеческим разумом, но не верой и благодатью откровения.

Догмат искупления непосредственно связан в православной трактовке с делом освящения человека: «На вопрос, кому или чему служила жертва, остается ответ: делу спасения нашего».³⁸

³⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 238, 234.

³⁸ Помазанский Михаил, протопресвитер. Православное догматическое богословие. Новосибирск; Рига, 1993. С. 129.

Матвей же придает голгофской жертве смысл, соответствующий идее «вины Бога». Послужив причиной, источником зла и страданий людей, лишив их райского блаженства, Бог впоследствии осознал «свою причастность к обстоятельствам». Посылая Сына на казнь, Бог искупал *свой собственный грех*. Бог оказывается греховен. Сам Матвей явно понимает, что «отрекся от коренного догмата веры» (1, 45). Эту «догадку об истинной сути искупления» разделяет и Дуня (1, 635).

Естественно, что если во всем виноват Творец, то принципиально отвергается взгляд на страдания и зло в мире как на следствие грехов самих людей. Вся беседа с Алешей идет под аккомпанемент неотвязной мысли о «плохой работе» Сына Божьего — «по совокупности скопившихся несчастий» на земле после Его крестного подвига. Матвея преследуют мысли о необратимости земных печалей, о несправедливости Бога, который уродство горбуна не причислит к подвижничеству, а, напротив, «и с него, вчистую обделенного, причитается нечто небесам за счастье существования». В свою очередь горбун Алеша «как бы прощает Богу» свое уродство «и прочие недоделки» и т. п. Закономерный итог этих размышлений: пора «обветшалому христианству уходить на покой». Наряду с чудесами Господа — хождением по воде, претворением воды в вино, такие великие таинства, как Рождение от Девы и Воскресение, низводятся рассудочным умом Матвея (или автора) в разряд «благословенной мишуры чисто земного поклонения», устарелого «агитпропа» (1, 395—396). Для Матвея очевидна историческая и нравственная исчерпанность *христианской веры*. Но не веры как таковой.

Предтеча

Обратимся к семье Матвея и посмотрим, подлинно ли ее отличает «стремление к духовности и жизнь по христианским заповедям», как представляется ряду критиков?

Бог не является для старофедосеевцев Живым Богом, единой опорой и надеждой. Он становится чисто умственным объектом для предъявления постоянных упреков и претензий. Всех их отличает фамильярность по отношению к самому священному для христианина — имени Божьему, и в то же время сознание своего права требовать что-либо от Него. Егор цинично замечает, что «у Бога найдется совести довести <...> служителя своего» до землянки (1, 328), Прасковья Андреевна с раздражением восклицает: «Да я по нынешним временам с Господа Бога моего документ требую!» (1, 187).

Если Бог перестает восприниматься как *Друг*, то и сатана перестает восприниматься как *враг*. Лоскутовы с легкостью го-

товы довериться силам зла: «матушка» Прасковья Андреевна «согласилась бы в дом пустить *рай* и *ад*, кабы посулили исполнить одно ее заветное желаньице» (там же). Так она и поступает. С врага рода человеческого она не только не «требуется документ», но бросается целовать его руки (!), умоляя о спасении сына.

Нет ничего удивительного, что после многочисленных доказательств *вины Бога* оправданным становится его *предательство*. Имея *такого* Бога, такое мироздание, такую жуткую действительность, которая далекому Божеству неведома, человек имеет право не только преступить Его заповеди, но и отвернуться от Него. Матвей сразу и без колебаний благословляет дьякона на публичное отречение от веры (ради детей), жену — на самоубийство (опять же ради детей) (1, 340), сына — на разбой.³⁹ Родители «заранее соглашались» отправить Дуню на путь бесчестья (к могущественному правителю, для спасения Вадима) (2, 526). И под все эти смертные грехи подводится идеологическое обоснование: «А Бога не бойся, он свой, войдет в твое положение, простит» (там же); «Отговаривать дьякона от задуманного было так же неуместно, как воспрещать ему принести себя в жертву ближним, тем паче малюткам, защита которых сама собой подразумевается в христианской морали». А далее — откровенно иезуитские слова: «Сам Иисус будет стоять рядом с ним на помосте и совместно пригубит чашу горечи его» (1, 44, 45).

Это идея Смердякова. В главе «Контроверза» книги третьей «Братьев Карамазовых» ведется речь о попавшем в плен русском солдате, который не согласился отречься от христианской веры, и, претерпев ужасные пытки, умер, славя Христа. Смердяков комментирует: «Никакого (...) не было бы греха и в том, если б и отказать при этой случайности от Христова, примерно, имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь *для добрых дел*, коими в течение лет и искупить малодушие». И далее — почти словами Матвея: «Ничего там за это не будет-с, да и не должно быть такого, если *по всей справедливости*».⁴⁰ Леонова привлекает именно такого рода «мученичество», хотя он, конечно, не может не знать о миллионах новомучеников и исповедников российских, которые не отреклись и пошли на

³⁹ Отсутствующие в цитируемом издании «Пирамиды» строки: «...дай Егорке материнское благословеньице на разбой, на тех, кто пожирнее. Он тебе наутрие куш денег принесет...» — есть в редакции романа, опубликованной в качестве приложения к журналу «Наш современник» (Вып. 1. С. 171).

⁴⁰ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 117, 118.

крест.⁴¹ Но в книге, внушенной Шатаницким, преследуются иные цели. Еще в раю тот же вдохновитель, ратуя за «справедливость», побудил людей нарушить Божию заповедь.

Матвея, собирающегося принять у себя в доме самого сатану, одолевает любопытство — взглянуть на Господнего соперника, и его матушке тоже западает в душу «крупича недозволенного интереса». Беседа Матвея с духом злобы — философско-богословский диспут двух интеллектуалов, находящихся удовольствие в том, чтобы отыскивать друг у друга логические неувязки. По сути же Матвей с его новой верой уже давно стал *его* служителем, а боязливые оговорки перед беседой, как бы не послужить антихристу, — лукавое самооправдание. Так же как и его бессильные (и какие-то театральные) потуги изгнать им же принятого гостя только сильнее затягивают узлы сатанинской сети, в которую он давно и добровольно попал.⁴² И впоследствии он даже гордится тем, что его дом оказался предназначен для столь авторитетной встречи (2, 631). После нее Матвей все больше уподобляется бесу: его начинает словно жечь лик в красном углу, ему становится трудно произносить имя Божие (заменяемое местоимением «он») (2, 268), и совершаемый в заключительной части романа перечеркивающий жест по направлению к святой иконе (отречение от Христа) (2, 521) подтверждает духовную гибель Матвея.

Разочаровавшись в Спасителе, Матвей ожидает «Христу на смену грядущего пророка, который привнесет в мир несколько иное толкованье добра и света», который отменит молитву как «безуспешную панацею от низменной печали». По мысли героя, ныне, когда создается новый «всемирный храм», можно примириться «с неизбежным сносом запустелых церковных строений». Эти ожидания вдохновлены характерным лозунгом-восклицанием: «О, лишь бы во всеобщую пользу!» (1, 396).

Согласно церковному преданию, «зло и лжерелигии достигнут своего апогея во время владычества антихриста, мирового владыки, который, обещая принести мир на смятенную землю и имитируя пришествие Христа, будет управлять всем миром из во-

⁴¹ Лукавая идея богоотступничества как «жертвы», оправдание символа предательства — Иуды имеют давнюю традицию в художественной литературе Нового времени (от А. Франса, Л. Андреева, М. Булгакова — до Стругацких и рок-оперы «Иисус Христос — Суперзвезда»). Предание Иудой Сына Божия на крест представляется то как его (Иуды) жертва, то как подвиг, то как выполнение Божественной миссии, то как проявление высшего смирения.

⁴² Характерен самообман некоторых критиков, которые вопреки тексту романа пишут, что Матвей «выставляет посланца преисподней» (И. Стрелкова), «изгоняет Шатаницкого из своего дома» (О. Овчаренко).

зобновленного храма в Иерусалиме». ⁴³ Совершенно откровенно и недвусмысленно Матвей призывает *антихриста*. (Как замечает Н. Корниенко, «рядом с о. Матвеем антихрист в романе „Псалом“ Ф. Горенштейна кажется просто приготовишкой».) ⁴⁴

Этот мотив очень важен в идейной канве романа. Не только Матвей ждет «великого духовного обновителя» (2, 35). Номенклатурные владыки неба и земли, развивают эту мысль Никанор, нечувствительны к земной боли людской. «Нынче нужны нам не крылатые генералы света и тьмы, а некто, способный просто пожалеть находящееся на исходе человечество, и еще неизвестно, чем обернулось бы дело, кабы нашелся третий...» (2, 135). ⁴⁵ Как же предполагается его пожалеть?

«Чудо, тайна, авторитет»

Еще одна уловка, еще одна «западня» романа — тема «чуда».

Христианство рассматривает всякое чудо (проявление внеприродных сил) как действие воли либо Божией, либо демонической. Но в художественном мире «Пирамиды» отсутствует это сознание. Если рассмотреть чудеса, совершаемые или мыслимые в романе, то станет ясно: все они имеют inferнальную природу (будь то «шутки» Шатаницкого или «фальшаки» Дымкова и др.). Чудотворность христианских святынь — креста, икон, святой воды — принципиально и иронически отрицается (2, 34, 276, 631). Поскольку — и это самое главное — *Бог чудес не творит*, не отзывается на «моление о чуде» (2, 524), чтобы не разрушилась отлаженная машина мироздания.

Дуня мечтает, используя чудотворные способности Дымкова, делать людям «добрые дела», дарить им «внезапное счастье». Эти благодеяния предполагается проводить во всемирном масштабе. Осуществлять их нужно «под контролем {...} сведущего руководителя», на роль которого предназначается обманутый небесами Матвей Лоскутов. Матвей, с детства приобретший привычку

⁴³ *Серафим (Роуз), иеромонах. Будущее России и конец мира: Православное мировоззрение.* Л., 1991. С. 11.

⁴⁴ *Корниенко Н. «...Расстояние до истины в целую жизнь» // Лит. обозрение.* 1995. № 6. С. 48.

⁴⁵ А. Варламов высказывает предположение, что Никанор Шамин «...и есть продукт замирения Добра и Зла, он-то и есть {...} настоящий антихрист». Заметим только, что идеи о примирении добра и зла, о поисках третьего, о совершенном Богом «человекопредательствс» не принадлежат исключительно Никанору, но разделяются всеми героями, и сам критик согласен с тем, что «прочертить границу между автором и его персонажем очень трудно» (*Варламов А. Наваждение Леонида Леонова.* С. 146).

«взором блуждать по небу в чаянии каких-то необыкновенностей», но так и не дождавшийся их, размышляет о спасительной своевременности чудес для мира (1, 183—186). Схожие рассуждения звучат чуть ниже в монологах Дюрсо, перетекающих в сентенции самого автора (чудо нужно людям как надежда в житейской мгле; «Чудо нужно людям как хлеб и воздух» (1, 212)).

Итак, свои упования персонажи связывают с неким существом из космоса, по-видимому «добрым» и «хорошим», которое будет вдохновлять человечество чудесами (но «не досыта», чтобы не привыкли), будет оказывать всяческие благодеяния людям, при этом его советником и даже руководителем выступит человек, ожидающий прихода «некоего третьего», кто бы пожалел человечество. С позиции христианского мировоззрения все это является давно предсказанным этапом на пути принятия миром антихриста, который тоже будет творить чудеса, «добрые дела» и «предложит человечеству устройство высшего земного благосостояния и благоденствия»,⁴⁶ но только ценой отречения от правды Евангелия.

Подобное управление человечеством с помощью чуда материализовано в одной из футурологических картин, показанных Дуне. Некие «хранители устоев», жрецы святилища, правят миром с помощью яйцеобразного агрегата, заключающего в себе все тайны и знания. Это «яйцо» охарактеризовано как «подлинное чудо, до кротости доверчивое и беззащитное», а его уничтожение «крутолобыми ребятами», увидевшими в нем «колдовскую игрушку», описано с нескрываемой болью (2, 335—337). Была ли идея управления человечеством группой избранных «мудрецов» близка самому писателю? По свидетельству К. Смирнова, Леонов считал, что «планете нынче очень нужен какой-то всечеловеческий высший совет — мыслителей, пророков, праотцев. Мудрых, имеющих мужество додумать все до конца».⁴⁷

Вновь и вновь художественный мир «Пирамиды» возвращает читателя к идеям «Легенды о Великом инквизиторе». И понятие чуда перешло оттуда на страницы романа в том же самом, что и в рассуждениях Инквизитора, религиозно-философском значении. Напомним их: Христос «не захотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной». По мнению Инквизитора, надежда, что «человек останется с Богом, не нуждаясь в чуде», неосуществима. И «человек ищет не столько Бога, сколько чудес». Поэтому реальная забота о всемирном счастье людей должна быть основана на «чуде, тайне и авторитете».⁴⁸ Очевидно,

⁴⁶ Игнатий (Брянчанинов), *святитель*. О чудесах и знамениях. СПб., 1990. С. 5—6.

⁴⁷ Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. С. 576.

⁴⁸ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 233, 234.

что идеология персонажей «Пирамиды», в которой звучат явные цитаты из «Легенды» (ср.: «А без тайны и чуда не может жить человек» (1, 212)), выстроена по той же самой логике.

Дуня, а вслед за ней Матвей желают осчастливить человечество именно по рецептам Великого инквизитора. Заметим, что Дунина избраннык, Никанор Шамин, рассматривает «равное для всех регламентированное счастье» как более достойное человечества (1, 179). Думая о «добрых делах», они ничуть не заботятся о спасении людей в вечности или приобщении к вере. Стремясь осчастливить людей и накормить их хлебами, они принимают искушение, отвергнутое в пустыне Христом, и забывают Его завет: «Не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4: 4).

Ответом на богоборчество Ивана Карамазова и сатанинскую идеологию Инквизитора явился, по словам Достоевского, весь его роман, утверждающий, что пути Создателя постигаются не «эвклидовым рассудком», но верой и откровением. В отличие от «Братьев Карамазовых» художественный мир «Пирамиды» не опровергает апостасийную диалектику. Рассуждениям персонажей, развивающим мысли Инквизитора, никто и ничто уже не противостоит. Как пишет А. Варламов, «Пирамида» стала книгой «не только об историческом, но и о метаисторическом поражении христианства, о всеобщем поражении и на земле, и на Небе».⁴⁹

Ангелоид

Кто такой Дымков? Если бы художественный мир романа приближался к христианскому, то по всем признакам подобное существо классически вписывалось бы в разряд демонов-обольстителей, а Дуню, Никанора, Юлию и всех, кто общался с ним, можно было бы считать впавшими в бесовское искушение, называемое «прелесть». С церковной точки зрения только так можно трактовать общение человека с каким-то иноземным существом, показывающим некие картины-видения, производящим магические фокусы, творящим бесцельные чудеса вроде сокровищницы для похотливой кинозвезды. Следующие выводы православного священника как нельзя более точно характеризуют историю знакомства Дуни с Дымковым. Демоны отбирают в качестве медиумов людей, наиболее подходящих по нервно-телесному складу, мистически не защищенных. Часто они наделяют их особыми экстрасенсорными способностями (например, видеть или предсказывать будущее). Они «стараются прельстить человека, явившись ему в образе ангела света, вземного мудрого учителя и настав-

⁴⁹ Варламов А. Наваждение Леонида Леонова. С. 148.

ника, предлагают ему различные гностические и философско-мистические системы, носящие отпечаток мудрости, но не Божественной, а плотской, человеческой, и в конце концов приводящие (...) к общению с сатаной».⁵⁰

В контекст такой трактовки Дымкова вполне вписывается и его отзыв о человечестве: «Бога *своего* не пощадили» (2, 554), уместный, конечно, для демона, а не для служителя Божия. Однажды он назван «пришельцем из ближнего поднебесья» (1, 635) — здесь совершенно точно указано местопребывание демонов, «духов злобы поднебесных» (Ефес. 6:12). И его увязание в стене очень напоминает сцену из повести Гоголя «Вий», когда бесовская нечисть застревает в церковных окнах, спасаясь бегством от Божьего заклатья. Если согласиться с А. Павловским, что все персонажи романа есть по сути бесы, явные или замаскированные, то и противостояние между ними оказывается мнимым. Разговор Шатаницкого с застрявшим Дымковым напоминает встречу двух коллег (именно так называет Шатаницкий собеседника), один из которых подтрунивает над младшим по чину, но считает его своей «родней» и сообщает, что оба они «одинаково на чужбине» (2, 377).

Но в конце концов нет смысла гадать, кто же такой Дымков — робот-зонд, бес, англоид, хранитель Времени? Важнее понять, для чего введен в роман этот персонаж. Приписанный к «небесному ведомству» (что и дает основания некоторым критикам называть его «представителем сил добра»), Дымков нужен, чтобы продемонстрировать непонимание «богами» природы человека, их духовную осклопленность. Именно отсюда и ирония по поводу его оземления, его житейской неприспособленности, неспособности справиться с данным ему телом — «глиной земной», понять элементарные человеческие страсти и чувства.

В картинах земных приключений Дымкова слышится откровенное злорадство: каково им, небожителям, побывать в земной телесной шкуре! Тема тела звучит отталкивающе-натуралистично: она связывается с «запахом солдатского купе», с «немытостью» и т. п. «Врастание ангела Дымкова в отпущенное ему тело происходило вполне планомерно, со свойственными всему живому превращениями из невинных малюток в гнусных старцев — в силу вытеснения земною сущностью прежнего небесного естества» (1, 266).

В сюжетной линии, связанной с этим персонажем, навязчиво повторяется один мотив — невозможность его вступать в интимные отношения, акцентируется его постоянно усиливающийся

⁵⁰ *Родион, священник*. Люди и демоны: Образы искушения современного человека падшими духами. СПб., 1991. С. 90.

нездорово-пристрастный интерес к этой сфере. Для Дымкова это «загадка», которую он мучительно разгадывает. Леонов описывает его пробуждающееся эротическое влечение, вплоть до подсматривания за половым актом в купе и т. п. Тема импотенции ангелов повторяется, варьируется, оставляя ощущение чего-то отталкивающего для нормального нравственного и эстетического чувства, и достигает кульминации в сцене, когда бородатого забитого мужчину (бывшего ангела) жена колотит шумовкой за его бессилие (2, 418). Вот, мол, во что превращаются ангелы на нашей земле.

Все это бесовское по природе глумление. Такого рода «сюжеты» мог придумать и написать клеветник, «отец лжи», это его почерк: унижить высокое, осмеять святое. Известно, что падших духов отличает безумная зависть к тем силам небесным, которые устояли и остались верными Богу, которые славят Его на небесах. Пером повествователя водят те, кто именно *такими хотели бы видеть* ангелов Божиих. Заметим одну характерную особенность «пирамидного» мироздания: землю наполняют бесы (по крайней мере Шатаницкого всегда окружает свита из подручных нелюдей), но ангелы Божии будто или покинули этот мир, или вообще никогда не присутствовали в нем.⁵¹

Жалкий человек...

Обвинение Творца — неудачного конструктора, создавшего «инженерно-генетически несовершенное» тело, естественно переходит в уничтожение творения. «Ущербность человеческой природы» декларирована уже в предисловии к роману. На страницах «Пирамиды» открывается такая картина, что трудно удержаться от вывода о мизантропической направленности произведения. Роман просто пронизан презрением к человеку как несовершенному творению. К каким только определениям не прибегают автор и персонажи, чтобы подыскать эпитет попрезрительнее: «людская рвань», «обыкновенное быдло», «сомнительной ценности товар». Земля загажена «шлаками старости людской». Человеческое тело — «гадкая грязь», «ненавистное осклизлое бревно» и т. п. Взгляд на телесную природу тоже противоположен христианскому, согласно которому тело есть «сотрудник» души на пути спасения. Оно может становиться и сосудом скверны, но может — и призвано к тому — стать храмом Божиим. Как и весь материальный мир, оно подлежит обожению, воссоединению в гармоническом единстве с Источником жизни.

⁵¹ Согласно христианскому вероучению, ангел-хранитель сопровождает каждому крещеному человеку.

А. Я. Гребеншиков на Леоновском семинаре в Пушкинском Доме 18 декабря 1997 г. обратил внимание на схожесть фабул «Пирамиды» и рассказа И. Бабеля «Иисусов грех» (1922). Действительно, притчу Бабеля можно назвать «Пирамидой» в миниатюре: обе они воплощают одну и ту же мировоззренческую задачу. Спустившийся по повелению небес к Арине ангел Альфред в буквальном смысле не вынес тяжести человеческой плоти: жена задавила его своим горячим животом. Героиня бросает упрек Богу, сделавшему людям *такие* тело и душу. В финале «Иисус» просит Арину простить его за то, что *он с нею сделал*, и не получает прощения.⁵² «Грешный бог» в бабелевском рассказе осуждается человеком за свое несовершенство — но это ведь и смысловое ядро «Пирамиды».

Выполнив свою миссию, Дымков отправляется докладывать Всевышнему, что такое человек. Все произошедшее с Дымковым напоминает чудовишно искаженную евангельскую историю, когда Бог сошел с небес и стал человеком, понес немощь плоти, наблюдал людские пороки и преступления, терпел гонения властей, и в Нем некоторые видели того, кто немедленно переделает мир и спасет избранное царство (этого же требует от Дымкова Сталин).

Но раз небесам понадобился Дымков — значит, не было Боговоплощения? Согласно христианскому догмату, когда Господь принял на себя человеческую плоть, умер, восстал и вознесся на небеса, то совершилось небывалое событие: человеческое естество оказалось водворенным в самые недра Божественной Троицы. (Кстати, нигде в романе нет и намека на Троичность Божества.) «Чрез Него и в Нем обожено и наше человечество, ибо Он (...) теснейшим образом соединил Себя с человеческим родом, а следовательно, соединил его с Божеством».⁵³ Именно поэтому стало возможным осуществление христианской задачи — освящение зримого мира благодатью Святого Духа, обожение мира и человека в полноте его телесного и духовного бытия. Однако понятия освящения, обожения отсутствуют в ментальности романа, и христианская святость видится как ступень приобщения к тайне, как масонское посвящение в очередной «градус» (ср.: «посвящение неофита во все звания святости» — 1, 605).

Сшедший с небес и растерявшийся на земле неудачник Дымков, никак не могущий привыкнуть к человеческому телу, является своеобразной пародией на приход в мир Христа.

⁵² *Бабель И.* Иисусов грех // *Бабель И.* Рассказы. М., 1932. С. 115—116.

⁵³ *Помазанский Михаил, протопресвитер.* Православное догматическое богословие. С. 136.

Апологетам христианского духа «Пирамиды» стоит задаться вопросом, каким выглядит в книге сам основатель христианской веры?

В сне Матвея Христос предстает как достойный жалости, но *не нужный в мире* персонаж. В «пирамидном» мироздании, в романной системе невозможно именование Сына Божия «Спасителем мира». Христос *никого и ничего не спасает*. Он — великий неудачник. Эта концепция очевидна для всякого непредвзятого читателя книги. А. Варламов говорит о «метаисторическом поражении христианства»,⁵⁴ Л. Муравинская — о «трагедии Христа».⁵⁵

В пророческом видении Матвея об уходящем от Христа человечестве Господь подвергается уничижению: «в линялом ⟨...⟩ хитоне», «слабогрудый», «некрасивое тело», «до жалкости непрактичное существо». Это «падший государь», «на собственном хребте изведавший — почем тут у нас, внизу, фунт лиха земного» (1, 416—417). Только сейчас изведавший? Матвей жалеет Его, но это не есть со-страдание распинаемому за людей Богу. Это горький вздох из-за Его «досадных ⟨...⟩ оплошностей», жалость «с *вершины* боли человеческой» (1, 604), упиваясь которой человек сознательно ставит себя *выше* Творца. Бог оказывается *жалок*.

Христос перестал быть «хозяином вселенной» и прямо назван «*бывшим Богом*» (1, 417). Вся беседа Матвея с горбуном Алешей идет под аккомпанемент неотвязной мысли о «плохой работе» Сына Божьего — «по совокупности скопившихся несчастий» на земле после Его крестного подвига (1, 395). Для Матвея очевидна историческая и нравственная исчерпанность *христианской* веры (1, 396). И характер философской модальности в «Пирамиде» — не вопрос, не сомнение, а упрек, переходящий часто в обвинение, за которым следует осуждение Творца: «Чего ему стоило в бытность его хозяином вселенной проявить немножко вниманьишка служителю своему в его многократных бедах» (1, 417); «...как смог бы он, в смысле совести, вечной мукой карать окаянных деток за преступленья, содеянные при его всевидящих очах, под двусмысленный шепот евхаристии» (1, 410—411). Поистине Леонов неистощим в варьировании главной философской тезы. О «несправедливых» небесах, где «нет правды», рассуждали сотни художников и их персонажей. Но «бессовестный Бог» — звучит не банально!

Приют, который готов из милости предоставить «бывшему Богу» Матвей, — «покойный чуланчик» с пролитым деготком

⁵⁴ Варламов А. Наваждение Леонида Леонова. С. 148.

⁵⁵ Муравинская Л. Апокалипсис по Леониду Леонову. С. 234.

(1, 418). Чуть ли не за каждой деталью или образом романа незримо стоит Достоевский. Вечность представлялась Свидригайлову жуткой «банькой с пауками по углам», ныне подобное пристанище уготовляется и самой воплощенной вечности. Вот и все, мол, что заслужил!

В романе обнаруживается подспудная и явная дискредитация не только Христа, но и Его учения. Евангельское слово порой «жжет» Матвею гортань не меньше, чем Шатаницкому. Обратиться к умирающей старушке со словами о «небесной сберкас-се» Матвею *стыдно* (1, 419) — конечно, потому, что он *не верит* этим словам и притчам. А это слова Спасителя: «собирайте себе сокровища на небе (...) ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6:20—21).

Для Дымкова заповеди Христа и вовсе превращаются в предмет шуток: он острит «насчет бытующей здесь практики предварительными взносами, в рассрочку, приобретать себе теплый уголок на том свете, неизвестно где»; «нищая братия у них вроде сберкассы» (2, 552). (Ср.: «И Я говорю вам: приобретайте себе друзей богатством неправедным, чтобы они, когда обнищаете, приняли вас в вечные обители» (Лк. 16:9).) Эти «вечные обители», этот «иной свет» пришельцу с небес... неведомы!

Невзирая на лики

Философский пафос книги направлен на опровержение главной христианской истины: «Бог есть любовь». Бог не отзывается на мольбы и просьбы людские. В мире «Пирамиды» человек принципиально не имеет возможности общаться с Богом. На сотнях ее страниц нет церковных молитв, и это объяснимо, так как любая из них сразу ввела бы в роман совершенно иную реальность, которая взорвала бы построенное «пирамидное» мироздание.

О том, насколько чужеродной остается христианская вера книге Шатаницкого, говорит описание не только догматических, но и канонических ее аспектов. В мире «Пирамиды», конечно, нет места для церкви как духовного организма, тела Христова. Церковь если и упоминается, то предстает как политическая партия со своей «доктриной». Всякое проявление святости сразу погружается в ироничный, снижающий контекст. Святые названы «деятелями высшей еkkлeзиастической номенклатуры», их подвиги — «сеансами самоизнурения» (1, 599). Крест (в православии это «оружие мира, победа непобедимая») предстает лишь как «пароль» или «фирменное клеймо». Задумываясь над тем, что распятия и иконы лишены «чудодейственной силы хотя бы в пределах обычной радиоактивности», Матвей говорит (прямо в духе

марксизма), что «человек всегда творил Всевышнего по своему подобию ⟨...⟩ от идольства до нынешних раззолоченных картинок», и приходит к убеждению: «Церковь неспособна создать божественный образ, эквивалентный уровню достигнутого знания» (2, 34, 35).

Матвей, следовательно, не знает (или не верит), что образ Божий явил Спаситель: «Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, сущий в недрах Отца, Он явил» (Ин. 1: 18). Лоскутов отвергает основанный на этом факте догмат иконопочитания, и «умозрение в красках» для него — пустой звук.

И после посещения Шатаницкого и появления фантома Вадима дом очищают не крещенской водой, а керосином и т. п. Беспоможна молитва (которая не может даже исцелить радикулит), беспомощно крестное знамение, беспомощны иконы. Нечто подобное происходит в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», где бедный Иванушка Поньрев бежит с картонной иконкой, пытаясь защититься от демонской силы, — конечно, совершенно безуспешно.

Вообще иконы постоянно мешают Матвею: то святитель Никейского собора представляется ему напуганным старичком, прислушивающимся к его вольномыслию, то он не выдерживает взгляда с образа из красного угла, и справедливо сказано о нем, что он прорубался к истине, *незвизрая на лики*, «включая и Того, кто ⟨...⟩ визирал на священника из своего угла» (1, 319). Ведь если взглянуть на Лик прямо, то высветится такая правда, в свете которой окажутся мишурой все измышления падшего человеческого разума.

Дуня и Ванга

Обаятельный образ Дуни очаровал многих, воспевавших ей дифирамб: «Молитвенница пред Богом за грехи человеческие, эта девочка несет в себе свет ⟨...⟩ Руси Святой» (М. Лобанов),⁵⁶ «единственная носительница чистой веры» (А. Дырдин);⁵⁷ «носительница православной традиции тихования», в совершенстве владеющая «умным деланием» (А. Казин)⁵⁸ и т. п. Лишь В. Федоров устоял, вынеся суровый приговор: «дитя ада». Что можно сказать о девушке, которая слышит голоса, которая «подружилась» с неким существом, совершает с ним странные прогулки по

⁵⁶ Лобанов М. Бремя «Пирамиды». С. 246.

⁵⁷ Дырдин А. А. В мире мысли и мифа: Роман Л. Леонова «Пирамида» и христианский символизм. С. 47.

⁵⁸ Казин А. Л. Образ демона у Леонида Леонова: (Философия Шатаницкого) // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 98.

ночам, которая заявляет: «Мне многое наперед известно» (1, 79)? С православной точки зрения все это — классические признаки одержимости духами тьмы, впадения в прелесть. Но уж никак не свидетельство молитвенного подвижничества.

Исполняя роль медиума, Дуня мечтает с помощью Дымкова («чуда») оосчастливить человечество. Она произносит внешне умилятельную фразу, скрывающую страшный, богохульный смысл: «...кабы он малость смягчил свой гнев при виде юных праотцев, дрожавших от холода и страха, то обошлось бы и без Голгофы...» (1, 635). По сути это совет Богу, «как надо» и «как не надо». Вина вновь перекаладывается на Всевышнего — слишком гневен. Не нужна Голгофа — значит, не нужна крестная жертва Спасителя? Но в лоскутовском учении Голгофа — попытка Бога искупить собственный грех, и Дуня разделяет эту «догадку об истинной сути искупления» (там же). Такая вот «чистая вера», такое вот «умное делание»...

Генезис образа Дуни ищут в предшествующих романах Леонова, но почему-то стесняются говорить о главном и ближайшем прототипе — Ванге. Образ женщины, которой известно будущее, причастность ее к мирам иным всецело овладели сознанием писателя в период создания романа в 1970—1990-е гг.: «...на протяжении почти 25 лет <...> пророчица постоянно поддерживала веру Леонида Максимовича в себя, была своего рода импульсом <...> чтобы он мог довести свое трудное дело до конца...».⁵⁹ Леонов впервые ездил к Ванге в 1970 г., и эта встреча, по его признанию, перевернула все его мировоззрение. Леонов верил ее прорицаниям, задавал ей вопросы о своем будущем, о будущем романа. Между Вангой и «Пирамидой» существует мистическая связь: вещунья следила за ходом написания книги, называла ее «романом XXI века», «великим трудом» и обещала автору, что книга принесет ему бессмертие.⁶⁰

Леонов верил ей абсолютно. Свидетельствами о полном подчинении писателя воле ведуньи наполнена, например, книга «Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью».⁶¹ На вопросы, как совмещается это увлечение с христианством, Леонов ответа не давал, из чего спрашивающие делали вывод о том, что «вверх у него какая-то не совсем ортодоксальная».⁶²

⁵⁹ *Каназирска М. И.* Загадка Леонова: (Из бесед с писателем) // *Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания.* С. 347—348.

⁶⁰ *Гусев Г.* У основания «Пирамиды» // *Наш современник.* 2001. № 2. С. 197.

⁶¹ См.: *Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью.* С. 228, 346, 372, 489, 492, 528, 535, 591.

⁶² Там же. С. 618.

Множественно описана история обретения Вангой своего дара: в январе 1941 г. к ней явился некий «всадник», окруженный сиянием, который стал открывать ей будущее отдельных людей, стран, народов, человечества. Домик болгарки превратился в место соприкосновения таинственных миров, откровений о прошлом, настоящем и будущем. Не это ли событие творчески преломилось в романе Леонова, где в канун того же 1941 г. к Дуне является «ангел», показывающий ей перспективу земного бытия?

Влияние прорицаний болгарки и на сюжетную, и на концептуальную основу романа необходимо исследовать детальнее. Ванга уверяла, например, что «отдельные пришельцы из других миров уже давно живут на Земле». Многие картины «Пирамиды» очень близки к ее видениям: «Пророчества Ванги {...}. Их много. По большей части безрадостных: ничего хорошего человечеству не светит. Еще до Апокалипсиса и мы, и наши потомки, успеем помучиться от болезней похуже СПИДа, от голода и жажды».⁶³

Эсхатология

Какими предстают в романе грядущие судьбы мира? Каноническая эсхатология уничтожается беспощадной иронией, насквозь пропитавшей текст. Таинственная и действительно загадочная книга «Откровение святого Иоанна Богослова» названа «сусальной патмосской мистерией» (2, 134), полной «пиротехнических метафор» (2, 327). Это понятно: ведь она повествует о «тайне беззакония», о воцарении антихриста и его способах уловления человечества в свою власть.

Согласно апокалипсису «Пирамиды», человечество само приходит к своему концу при безучастном попустительстве «потусторонних сил». «Короткое замыкание человечины на себя» будет следствием «надмирного события, причем бывшие любимцы небес, *якобы* созданные по образу и подобию ваятеля, автоматически станут отыгранной картой» (2, 134). Произойдет это вследствие примирения добра и зла, «восстановления небесного единства, порушенного разногласиями при создании Адама» (1, 607). Это сговор дьявола и Бога, «сдавшего» весь созданный им род людской. А затем, намекает Дымков, начнутся «поиски более надежного и равновесного Божественного статуса» (1, 162).

Христианский апокалипсис говорит о временном торжестве антихриста, о последней схватке со злом, о втором пришествии в мир Спасителя, о воскресении людей во плоти и дальнейшей

⁶³ Богомоллова В. Ванга знала о России все // Комок: Газета для всех. М., 2002. 28 янв.—3 февр.

участи их в вечности, о грозном и милосердном Суде Божиим, о небесном Новом Граде. От всего этого бесконечно далеки футурологические фантазии «Пирамиды», но ведь цель ее инферального вдохновителя в том и состоит, чтобы подменить одну историсофию другой, устранить из сознания саму мысль о реальной «тайне беззакония», затворить пути спасения. И его адепты, матвеи и никаноры, внедряют мысль, что Бог оставил человечество навсегда.

В «пирамидной» эсхатологии человеческая судьба рассматривается в чисто физическом, земном аспекте. Вопрос о бессмертии души, о судьбе ее в вечности даже не ставится. Внутренний человек, его душевные движения, мучительная борьба с грехом, покаяние и подготовка к вечной жизни — все оставлено за пределами художественного мира романа. Равно как вне его мира остается цель и смысл бытия человека — *спасение души*.

«Уже не просто ересь»⁶⁴

Православный Символ веры, излагающий главные догматы христианского вероучения, состоит из 12 членов. Нетрудно убедиться, что буквально *все* они опровергаются в «Пирамиде». Поэтому определение идей романа как «еретических» неточно. Ересь (от глагола «выбирать») — учение, берущее из христианства какие-то догматы и отметающее другие, оно искажает постулаты веры, но остается «генетически» привязанным к ней. Но этот термин не применим к религиям, основанным на совершенно иных вероучительных моментах, поэтому точнее говорить, что в «Пирамиде» выстроена новая религиозная система. Ни одна ересь не полагала в основу тезис о преступности деяний Создателя, не включала в свое исповедание веры обвинительные акты Творцу. Пафос религиозных идей романа, наполненного эсхатологическими ожиданиями «другого» — антихриста, не еретический, а богорборческий.

Итак, «публикация новой схемы мироздания» осуществилась, задание Шатаницкого выполнено, наваждение воплощено. Осью и стержнем романа, исполненного антидостоевского пафоса, стала мысль о том, что Бог предал человека. Столь грандиозная попытка опровержения христианства возникла на русской почве. Новый синодрион, новое судилище над Христом — в который уже раз в ушедшем веке — совершилось на духовном пространстве Руси Святой.

Роман, автор которого выступил «в роли медиума ирреальных сил и странных голосов», имеет мистическое значение в судьбе

⁶⁴ Варламов А. Наваждение Леонида Леонова. С. 146.

России. Оккультный характер «Пирамиды» видится исследователям в том, что роман источает «своеобразную и сильную магнетическую ауру», «недобрую энергию», его текст оказывает наркотическое воздействие на сознание и подсознание читателя, выполняет функцию гипноза, колдовства.⁶⁵

Не является ли книга элементом какого-то метафизического контроля: насколько готова Россия проглотить такого рода приманку, далеко ли продвинулась по пути апостасии, охватившей уже большую часть мира, скоро ли сможет принять антихриста вместо Христа? Восторженность, с которой книга зачислена в разряд повествований о «русском правдолюбце», равнодушие, которое проявлено столь многими в отношении ее духовно-религиозного ядра, легкость, с которой оно принимается за исконные национальные духовные ценности, — симптомы показательные.

Леонов оставил нам потрясающий образец того, каким может стать сознание человека и человечества накануне апокалиптических событий. Каков может быть новый вызов Богу на рубеже XXI столетия. И в этом смысле «Пирамида», несомненно, роман-предупреждение.

⁶⁵ Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида». С. 261, 263, 264.

С. Л. Слободнюк

(Магнитогорск)

МИРООПРАВДАНИЕ И МИРООТРИЦАНИЕ Л. ЛЕОНОВА

1

Мироотрицающая идея, пришедшая в русскую литературу на рубеже XIX—XX вв., вряд ли может считаться доминантной для всей отечественной словесности. Функционируя в узких рамках символистской поэзии (Ф. Сологуб, А. Блок), мысль об отвержении мира почти сошла со сцены вместе со своими апологетами. Однако сошествие это отнюдь не означало полной гибели и забвения. В новых обличьях, под многими личинами тезис о «злой жизни» регулярно возникал в творениях художников, пытавшихся осмыслить глобальные проблемы мироздания (А. Н. Толстой, М. Волошин, В. Гроссман). Но наиболее ярко и полно мироотрицающая идея проявилась в романе Л. Леонова «Пирамида». Опираясь на традиции древнего гностицизма и наследовавших ему учений, автор создает огромное полотно умирания человечества, безостановочно идущего к своему финалу по дороге, что пролегает между извечно враждебными началами — Богом и дьяволом.

Именно исследуя путь рода человеческого в ракурсе противостояния добра и зла, Леонов тончайшею кистью выписывает и грядущую судьбу потомков Адама, и историю крушения змия, и перипетии борьбы Начал. И временами может показаться, что перед нами не столько художественное произведение, сколько гигантская мистификация на заданную тему. Хитросплетения сюжетных ходов удивительны, логические построения любого из героев блестящи и практически безупречны. Но авторское предисловие рассеивает эту иллюзию, предупреждая, что отнюдь не ради наслаждения игрой мысли было создано Леоновым его предсмертное творение: *«Не рассчитывая в оставшиеся сроки завершить свою последнюю книгу, автор принял совет друзей опубликовать ее в нынешнем состоянии. Спешность решения диктуется близостью самого грозного из всех когда-либо пережи-*

тых нами потрясений — вероисповедных, этнических и социальных — и уже заключительного для землян вообще. Событийная, все нарастающая жуть уходящего века позволяет истолковать его как вступление к возрастному эпилогу человечества: стареют и звезды» (1, 6).

Действительно, перед нами не интеллектуальный роман, не «игра в бисер», но жестокий, донельзя откровенный анализ торжества жизнеотрицающего начала во всех его проявлениях. Возможно, именно по этой причине Леонов не замыкает себя в рамках какой-либо отдельной системы, не выстраивает единого каркаса в определенных раз и навсегда координатах. Напротив, намеренно отказываясь от жесткой привязки к отдельной доктрине, он *sine ira et studio* обнажает ужасающую картину умирания небесного, земного и inferнального «этносов». Глобальная, всепроникающая смерть предстает перед читателем и в космогонических сюжетах, и в религиозном поиске героев, и в авторских размышлениях о тайно движущих историческим процессом силах.

Необходимо заметить, что последняя линия зашифрована Леоновым наиболее тщательно. Впрямую о ней практически не говорится. Вопросы, которые возникают в связи с названной проблемой, не имеют в романе ни одного четко определенного ответа. Напротив, словно предлагая к решению некую многовариантную задачу, автор представляет читателю, на первый взгляд, абсолютно несхожие друг с другом теории Шатаницкого и Дымкова, Шамина-младшего и Матвея Лоскутова, причем, несмотря на явные расхождения, смысл построений всех героев един: определить *цель существования человечества* и предсказать миг финальной точки пути. Однако задача эта оказывается всего лишь камуфляжем, скрывающим под собой главнейший вопрос о смысле существования Вселенной как таковой. Над этим вопросом бьются все герои, начиная с Вадима Лоскутова и заканчивая Шатаницким. И, несмотря на полную противоположность исходных посылок, заключительные аккорды умпостроений всех героев сливаются в скорбном унисоне.

Идет ли речь о космических циклах бытия (повествователь), поднимается ли проблема «золотого века» (Филуметьев, Вадим, Никанор), говорится ли о грядущей реабилитации огненного дитя абсолюта — итог всему: пустое множество или некая точка антипространства, поглощающая в себя все начала, соединяющая и (на мгновение) некоторым образом примиряющая противоположности, чтобы тут же развести их по полюсам мирового космического хаоса.

Необходимо особо подчеркнуть — не о Страшном суде и грядущем воздаянии ведут речь герои «Пирамиды»; не о прорыве

в сверхреальное вечного бытия трактуют «резидент преисподней» (1, 19) Шатаницкий, ангел Дымков и ересиарх о. Матвей, но о поглощении и перерождении Вселенной *в чем-то не называемом по имени*: «...человечество приблизилось к финалу отпущенной ему скромной вечности, который для верующих станет огненным апофеозом Судного дня... А для науки — обыкновенной эволюционной вспышкой нашей Вселенной, когда она, с разбегу пробившись сквозь нулевую фазу времени и физического бытия, ворвется в иное, еще не освоенное математическое пространство...» (Шатаницкий; 1, 30); «...вся ушедшая вразгон громадина (Вселенная. — С. С.), взорвавшаяся на критическом нуле, совершит молниеносный перекувырк в обратный знак...» (Дымков; 1, 162); «Видно было, как передовые эшелоны человечества вступали в сизую неблагоприятную дымку грядущего и дальше в тонкую, во все непроглядную синь, что образуется от сгущенья пространства. {...} старо-федосеевский батюшка не располагал словарем для обозначения качественной новизны происходивших там процессов с их безумными последствиями...» (о. Матвей; 1, 415—416).

Возможно, определив это Нечто, мы хоть немного приблизимся к пониманию того, что, по мнению автора, правит бал в наступающей катастрофе. Но попытка наложить на «Пирамиду» определенный культурно-философский шаблон заранее обречена на провал. Апофатические идеи, вывернутые наизнанку Шатаницким, блокируются технизированной катафатикой Никанора. Гностические бредовые видения Вадима нейтрализуются мистико-рационалистическими построениями Филуметьева.

Вместе с тем поиск ключа к шифру «Пирамиды» не такое уж безнадежное дело. Многие, очень многие в тексте романа указывает на знакомство автора с идеями известного русского мистика П. Д. Успенского.¹ В «Пирамиде», хотя и без указания источника, представлено немало прямых отсылок к доктрине «Tertium Organum», а конкретнее к тем ее разделам, что трактуют о пространстве/времени, о соотношении части и целого, о множественности миров и об эволюционном характере развития истинного разума. Так, Вадим в диалоге с Филуметьевым, размышляя об эстампе Брейгеля, излагает мысль о том, что разум человеческий есть шестая стадия возгонки материи: «Не намекал ли художник на беспощадную, со стадийными пересадками из седла в седло, возгонку материи в свою шестую, самопознающую ипостась разум... которая представляется мне как бы рябью вечности, омывающей ступеньки у подножья божества!» (2, 225).

¹ Как будет показано далее, только логика Успенского позволяет в ряде случаев прийти к некоей системе взаимно непротиворечивых суждений.

И спустя некоторое время Филуметьев подхватывает эти слова, облекая размытые эмоциональные построения Вадима в более строгую и понятную форму: «Лично мне мысль рисуется шестую, после пяти предшествующих, фазой единого вселенского вещества и очередной ее уже мерцающей ступенькой при восхождении в запретную и все еще не окончательную высь, откуда раскрывается глубинная панорама мироздания. К сожалению, способность мышления о вещах, никем пока не подозреваемых, наделены лишь избранники...» (2, 235—236).

По сути, в основе их рассуждений лежит идея Успенского о шестом измерении, — измерении, которое охватывает все сознания, когда-либо существовавшие во Вселенной: «Шестое измерение есть линия, соединяющая *все сознания мира*, образующая из них *одно целое*».²

Однако, будучи верен себе, Леонов только обозначает ключ к шифру, заставляя читателя самостоятельно искать недостающие звенья цепи. Идея разума, стремящегося в трансцендентальное бытие, которая возникает в речах Филуметьева и Вадима, всего лишь приглашение к разговору на главную тему: а что есть *разум* и что он есть для человечества? Пытаясь ответить на этот вопрос, исследователь неминуемо приходит к определяющему положению логики Успенского, гласящему: часть есть все.³ Ибо при ближайшем рассмотрении «Пирамиды» выявляется парадоксальнейший момент: говоря о роли человека в мироздании, говоря о разуме человека, герои понимают под последним отнюдь не конкретный субъект, но все человечество в целом. И соответственно речь идет о разуме человечества.

Невероятное, на первый взгляд, сосуществование идеи Григория Нисского о нусе и тезиса Успенского о равенстве части целому оказывается вполне реальным и — более того — фундаментальным обоснованием хода человеческой истории (по Леонову). Ведь если исходить из равенства части целому, то вполне объяснимо и то повышенное внимание, которое уделяют Земле внешние силы. Несколько миллиардов созданий из «глины» — не просто улыбка Творца, но самостоятельная сила, простирающая свое влияние на все мироздание. И это так, несмотря на преднамеренную изоляцию человечества от других миров. Спрашивается, чем

² Успенский П. Д. Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. СПб., 1911. С. 149.

³ Беря за основу теорию трансфинитных чисел, Успенский писал, что, подобно тому как «часть может быть равна целому или больше его», в его логике «всякая вещь есть Все». Пояняя далее эту формулу, он особо подчеркивал: «... в мире причин (...) А есть не только *все*, но и *любая часть всего*» (Там же. С. 196, 205, 208).

же вызвана такая, мягко говоря, странная забота о потомках Адама? Казалось бы, они не могут быть опасны, ибо на всех парах несутся к «Прометееву костру» (Никанор; 2, 328), к «преднулевому состоянию» (Вадим; 2, 133), к вырождению в насекомых и плесень (Шатаницкий; 1, 606, 636; 2, 350; Вадим — 2, 95), в «лучшем» случае — в «сон золотой» (все герои). Но именно эта обреченность, обусловленная «усталостью глины» (Вадим, отец Матвей, Филуметьев; 2, 237), и вызывает главное беспокойство небесной канцелярии, возглавляемой христианским абсолютom.

Ведь отнюдь не к аннигиляции движется будущее «осатаневшее» (по Никанору; 2, 307) человечество, но к качественно иному состоянию. В сущности, об этом состоянии писали и размышляли мистики всех времен, начиная с Еноха и заканчивая Соловьевым. Однако Леонов и здесь верен себе: одухотворение плоти отнюдь не вызывает у автора слез умиления.⁴ Скорее, наоборот: именно грядущее перерождение «глины» пугает и Творца ее, да и саму «глину» тоже. Человечество, эволюционно подготовленное к переходу (генетически обусловленному — 2, 69, 133, 343) в новое измерение, страшится утраты привычных пространства/времени. Об этом весьма красочно повествует Вадим в диалогах с Никанором: «Зачем жалеть что-либо в послезавтрашнем мире, где, если бы даже продлилось время людей, все там начнется заново, если вовсе не с нуля, то, вероятней всего, с преднулевого состояния. (...) Новые взамен обозначатся меридианы и дробленья, еще большее роковые трещинки просекут пошатнувшееся общественное сознание» (2, 133).

Но если в данном случае перед нами лишь боязнь не познанной человеком неизвестности, то характер страха Шатаницкого и его Противника совершенно иной. В самом деле, сокращающиеся циклы истории, открытые Никанором (2, 127), неумолимо ведут Вселенную к катастрофическому сжатию. Здесь-то и произойдет главное: часть станет целым и наоборот. И грядущее расширение точки будет означать одно: место Начал бытия займет человечество, и Божеством станет лишенная крыльев «глина». Вот, собственно, и ответ на вопрос о том, почему вдруг все высшие силы, покинув высоты и бездны, устремились в резервацию, имя которой — Земля.

Однако, подобно тому, как *генетически* обусловлено, по Леонову, перерождение человечества, так же *генетически* обусловлены сумерки прежних богов. И точно так же обусловлено и крушение замыслов прежних Начал, ибо измельчание человечества от гигантов к насекомым и плесени автоматически повторяет про-

⁴ Так, по Никанору, конец света есть «а п о ф е о з р а з у м а» (2, 331).

грамму самоуничтожения, заложенную в Творце, — ведь человек был создан по Его образу и подобию.

С учетом сказанного можно ответить на волнующий многих героев вопрос о сути и роли разума в истории человека и Вселенной. В самом общем виде тезис может быть сформулирован следующим образом: разум есть источник и движущая сила «жесточкого и волевого поиска» (2, 346), составляющего, по мысли автора (да и Никанора), жизненное начало исторического процесса.

Оттолкнувшись от данной формулировки, попытаемся конкретизировать абстракцию. Разум есть нечто самостоятельное и самодостаточное; разум есть вечное, несмотря на сотворенную природу; разум есть нечто, управляющее мыслью, которая, в свою очередь, служит средством для достижения мечты человечества.

Иными словами, разум — это если не бог, то, по меньшей мере, Демиург, причем Демиург, обладающий неслыханным могуществом. Но есть в этих построениях некий хитрый пункт, не позволяющий уже сейчас поставить точку. Дело в том, что «мысль», которая в романе постоянно сопутствует «разуму», есть «обреченная мысль» (Вадим); это «...разбуженный голод ума...», который «...лишь множится от насыщения и вдруг в самоубийственном восторге принимается закидывать к себе в утробу глыбы сокровенных тайн бытия, которые у самого Бога содержатся взаперти: черепашка с перекрещенными костями намалевана на дверях рая» (2, 111).

А что касается «мечты», которая идет рука об руку с «мыслью», то, по выражению Шамина-младшего, «...самый зверь преисподний милосерднее мечты человеческой, да еще на подступах к вершине!» (2, 304).

Таким образом, разум человечества есть начало отрицательное, разрушающее и одновременно стремящееся стать сутью мироздания по имени Хаос. Именно этого-то и страшится Шатаницкий, постепенно оттесняемый со сцены новым поколением. Стремление корифея «прелиминарных систематик» (1, 18) реанимировать пространственно-временной континуум рушится под натиском объективной закономерности, в итоге оставляющей в нетронутном состоянии только время и более ничего. Для той сюжетной линии романа, которая опирается на доктрину Успенского, подобный результат вполне закономерен, поскольку время в данном случае является необходимым условием существования высших измерений: «*Тайна времени* проникает все. (...) *Тайна мысли* проникает все...»,⁵ — и итогового единения сознаний мира

⁵ Успенский П. Д. *Tertium Organum*: Ключ к загадкам мира. С. 153.

в созерцании истины. Однако именно здесь мы можем наблюдать пример характерной для «Пирамиды» игры исходным материалом. «Время» Успенского в романе постепенно перестает быть непреходящим, утрачивает статус предельной категории и в итоге становится *условием* грядущего триумфа разрушающей все и вся мысли.

Вместе с тем, несмотря на ужасающую силу разума, в мире «Пирамиды» имеется реальный противовес его хищным устремлениям. Это мистическое созерцание, консервативная сторона исторического процесса, воплощенная в фигуре Дуни. Следует подчеркнуть, что, при внешней незащищенности старо-федосеевской провидицы, роль ее в грядущем катаклизме гораздо значительнее, чем может показаться при беглом взгляде. И важна здесь даже не Дунина способность перемещаться между мирами, а намеренно смазанная, затушеванная автором деятельность ее по реабилитации ангела Дымкова. Как удалось юному существу вернуть ангелу дар чудотворчества? Что дало ей силу разрушить виртуозные козни Шатаницкого и без видимых усилий разорвать путы, казалось бы намертво связавшие Дымкова с Землей («...платком почти машинально бинтуя ранку (Дымкова. — С. С.), Дуня всплакнута позабыла о том, что было теперь на исходе. В сущности ничего не случилось, но если во исполнение давешнего ее совета Дымков нуждался в дозволенье для ухода, то вот она его отпускала» — 2, 667)?

Ответ прост — Нечто, о котором уже упоминалось в начале нашего разговора о «Пирамиде».

Поскольку часть есть целое, то нет ничего удивительного в том, что Дуня (часть) обрела ту же силу, что и целое (Нечто). Иного и быть не могло. Ведь анти-Енох, сокрытый в Дымкове,⁶ есть по сути Енох нового мироздания, а Дуня — ангел-вожатый грядущего бытия.

Теперь попытаемся ответить на главный вопрос — *что* или *кто* есть Нечто, стоящее над всеми перипетиями романа?

Автор наделяет *его* многими именами: генетическая предопределенность, заданное биологическое неравенство, «сон золотой», «золотой век». Но все эти внешне несхожие понятия роднит одно — необходимый и необратимый характер явления. Правда, некоторые герои пытаются убедить себя в обратном. Так, Вадим утверждает: «Целых двадцать веков Он (Христос. — С. С.) по-сильно смягчал биологическое неравенство обездолженных и одаренных, пока не грянула Октябрьская буря, явившаяся ответной

⁶ Идея А. И. Павловского (высказана на семинаре по роману «Пирамида» в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в декабре 1995 г.).

акцией на гуманистический произвол так называемого естественного отбора!..» (2, 226).

Однако дальнейшее развитие событий в романе убеждает, что Октябрь не только не отменил естественный отбор, но, напротив, довел его до абсолютных форм (см., например, апокалипсис Никанора Шамина — 2, 287—319, 321—359).

Таким образом, единственное имя, способное сколько-нибудь адекватно передать суть нашего Нечто, это Рок (Фатум). Вместе с тем в системе координат романа они приобретают довольно своеобразный облик. И Рок (Фатум), и Нечто, стоящее над миром, есть «точка», которая является всем, и одновременно все являющаяся «точкой».

Совокупностью точек являются и символы «—» и «^», и измерения, порождающие видения, и сама Вселенная — пульсирующая точка на стыке бесконечных пирамид развития мира.

С учетом всех этих обстоятельств можно заключить, что Рок (Фатум) есть только имя, а наше Нечто есть актуализация абсолютного Ничто.

Ничто, стремящееся стать всем, полностью повторяющее основные черты «Non creata non creans» — четвертой природы Эриугены — есть подлинный властитель мироздания во вселенных «Пирамиды». Для подтверждения этого тезиса достаточно сопоставить воззрения Эриугены на разум и бытие с тем, что говорится героями леоновского романа.

Целью существования человека Эриугенова доктрина объявляет возвращение «...в свою Причину {...}»⁷ и успокоение в ней, причем возвращение это теснейшим образом связано с мыслью и разумом: «О, сколь блаженны те {...} которые видят и будут видеть мысленным взором все вместе, что существует после Бога! {...} Но куда восходит этот духовный человек, который судит обо всем и о котором никто не может судить, кроме Того, Который все сотворил? Не в Того ли, Который все превосходит и объемлет {...}? Итак, в Самого Бога восходит тот, кто всю совокупность творения созерцает вместе...»⁸ Нетрудно увидеть несомненное сходство процитированных слов Эриугены с идеей возвращения человечества «на колени Бога», о чем говорит Никанор (2, 316). Правда, мрачная интонация Никаноровых пророчеств несколько контрастирует с восторженной взволнованностью мыслителя. Однако, вдумавшись в суть эриугенизма, мы легко поймем, что никакой дисгармонии здесь нет. Ведь эриугеническое учение говорит не о стремлении в Небесный Иерусалим, а об ином — о возвращении во тьму,

⁷ Бриллиантов А. Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эриугены. СПб., 1898. С. 255.

⁸ Цит. по: Там же. С. 263.

ибо божество Эриугены есть «...по отношению к предметам видимым (...) „небытие“ (...) в отношении к своей непостижимости (...) Божественный мрак»,⁹ а в целом — Ничто. При этом Ничто апофатического богословия не имеет ничего общего с абсолютотом ирландского вольнодумца, вопрошавшего: «Как же может понять сама себя Божественная природа, что она есть, если она есть Ничто? (...) Бог не знает, что Он такое, ибо Он не есть Нечто...».¹⁰ Даже идея о том, что «Божественное неведение есть (...) высшая и истинная мудрость»,¹¹ не способна примирить эриугенический абсолют и положительного бога Писания, поскольку доктрина творения идет вразрез с эманатическими построениями мыслителя: «Бог соделал (...) самого себя (...) мы не должны мыслить тварь и Бога как два различных между собой (начала), но как одно и то же. Ибо и тварь находится в Боге, и Бог созидается в твари чудесным и невыразимым путем...».¹² При этом Эриугена особо подчеркивает, что «разум (...) присущ человеку субстанциально», что «...человек есть разумная субстанция, способная к восприятию мудрости!».¹³ Резюмируя все это, можно легко прийти к следующей формуле: 1) Ничто эманурует человечество, субстанциально родственное ему по причине обладания разумом; 2) разум есть сила, необходимо ведущая человечество к возвращению в Ничто, которое остается тем же мраком, но уже не творящим.

Здесь, пожалуй, единственное расхождение между доктринами героев «Пирамиды» и Эриугены, ибо в леоновском романе извечное стремление четвертой природы «стать» превратилось в *процесс* становления,¹⁴ который, по Леонову, должен завершиться со дня на день. Но завершиться лишь для того, чтобы «безымянное нечто» вновь «вылезло» «наружу буквально из ничего» (1, 632) с единственной целью опять вернуться в Ничто. Но самое любопытное, что процитированная выше мысль Шатаницкого довольно неожиданно находит полное подтверждение в построениях ангела Дымкова.

⁹ Арсеньев И. От Карла Великого до Реформации. М., 1909. Т. 1. С. 33.

¹⁰ Цит. по: Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 115.

¹¹ Цит. по: Там же. С. 116.

¹² Цит. по: Там же. С. 141.

¹³ Эриугена. Книга о божественном предопределении // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. М., 1991. С. 165.

¹⁴ Здесь мы полностью солидарны с В. М. Акимовым, считающим, что «Пирамида» есть анатомирование уже свершившейся катастрофы (выступление на семинаре по роману «Пирамида» в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в декабре 1996 г.).

Дымковская модель мироздания при первом прочтении вызывает лишь череду недоуменных вопросов. А при попытках глубже вникнуть в суть дымковской космогонии вопросы начинают множиться, постепенно рождая мысль о тщательно выверенной мистификации. В самом деле, поначалу кажется невозможным отделить собственно ангельские построения от интерпретаций Никанора, авторских комментариев и странных поворотов мысли всех героев, периодически попадающих под чары профессора Штатницкого. Релятивистские построения героев, в точности повторяющие идеи теории относительности, перемежаются тезисами в духе Канта, украшаются элементами античной мифологии и поверяются отнюдь не алгеброй, но Откровением св. Иоанна Богослова и прозрениями Шамина-младшего, коего, в свою очередь, ревизует многознающий автор. Исходные точки логических рядов превращаются в финальные, в точности повторяя схему круглого пути по анфиладам вселенных, составляющих метагалактику. Словом, глава XIII первой части «Пирамиды», где и изложено «мироздание по Дымкову» (1, 176), ставит вдумчивого читателя в тупик каждым своим фрагментом.

Чем объяснить, например, «сгорание» Дымкова в земной атмосфере, где, казалось бы, его ангельское могущество должно было проявиться по всей красе (1, 159)? А можно ли принимать на веру отмеченное Дымковым его же родство не с человеком, но с животными?¹⁵ И почему всеведение ангела о тайнах мироустройства автор обусловил отнюдь не его ангельской природой, а тем, что «...по служебной надобности ему удалось побывать за пределами нашего воображения» (1, 160)?

Опрокинутость и искажение пронизывают все уровни анализируемой главы. Изначальная успокоительная мысль о невежестве Дымкова и его мистификаторских устремлениях в беседах о Вселенной (там же) скрывает в себе научное доказательство неизбежности конца, оказываясь всего лишь сладкой оболочкой горькой пилюли.

Повествование Леонова причудливо и прихотливо. Однако жесткий сопоставительный анализ позволяет говорить о том, что прихотливость эта не самоцель, а только способ путем нарочито активной маскировки указать понимающему читателю истинный смысл рассуждений о «мироздании по Дымкову». Так, «мельком

¹⁵ «...время от времени Дымков украдкой и недоверчиво оглядывал себя, словно сравнивал с ними и убеждался в родственном и, значит, уже необратимом сходстве с младшими собратьями человека...» (1, 159—160).

набросанная» (там же) ангелом «модель сущего» получает от автора уничижительную характеристику «явной ахиinei» (1, 161). Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что дымковская «ахиinea» вовсе не является таковой, поскольку многие нелепицы небесного гостя находят вполне реальные соответствия в современной физике. Так, повествователь особо отмечает несуразность мысли Дымкова о том, «будто в большом космосе нет ничего относительно большого или малого, причем все аккуратно встроено друг в дружку (...) а масштабная величина определяется якобы иноу здесь перспективой удаленья» (1, 160—161). Но рядом схожих характеристик обладает фрактал — «...структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому», причем «фрактал выглядит одинаково, в каком бы масштабе его ни наблюдать».¹⁶

Не менее показательна возможность вполне корректного соотнесения «скорее силовой, нежели материальной», «структуры, вроде мыльной пены» (1, 161), с пенообразным континуумом.¹⁷ А дальнейшее рассмотрение этой темы привело бы нас к установлению взаимосвязей между характеристиками поведения плазмы в «Пирамиде» и физических трудах.¹⁸ Да и сама вчерне набросанная Дымковым модель достаточно легко укладывается в основные характеристики изотропной однородной замкнутой Вселенной, где пространство конечно, но безгранично.

Впрочем, подобная стройность мысли весьма обманчива. Совпадая с физическими теориями то в частностях, то, наоборот, в фундаментальных положениях, космогония Дымкова почти тождественна им. Но только почти.

Так, изображая «...постадийную, как на киноленте, эволюцию Вселенной в виде серии почти одинаких равнобедренных треугольников, незаметно для глаза сплющиваемых за счет убывающей медианы вплоть до ее исчезновения» (1, 162), ангел делает это «почти по Лоренцу» (там же; курсив мой. — С. С.). Значение

¹⁶ Федер Е. Фракталы. М., 1991. С. 19. Здесь, кроме того, можно отметить довольно любопытное совпадение с логикой Успенского.

¹⁷ Ср.: «...на расстояниях, меньших 10^{-33} см, следует ожидать, что пространство/время перестанет вести себя как однородный континуум и вследствие квантовых флуктуаций гравитационного поля приобретет пенообразную структуру» (Хокинг С. Виден ли конец теоретической физики? // Природа. 1982. № 5. С. 55). О проводимой Хокингом аналогии названных флуктуаций с мыльным раствором и пленкой см.: Зельдович Я. Б. Теория вакуума, быть может, решает загадку космологии // Успехи физических наук. 1981. Март. Т. 133. Вып. 3. С. 489.

¹⁸ См., например: Долгов А. Д., Зельдович Я. Б. Космология и элементарные частицы // Успехи физических наук. 1980. Апр. Т. 130. Вып. 4. С. 568—569.

этого «почти» велико. Известное в математике и физике преобразование Лоренца, согласно которому продольные размеры тел при скоростях, близких к скорости света, сокращаются, является одним из краеугольных камней релятивистского закона сложения скоростей, гласящего, что скорость света независима от скорости источника света.¹⁹ В конструкции же Дымкова скорость света утрачивает атрибут предельности. Об этом, правда, ангелом напрямую не говорится, однако косвенное подтверждение нашей правоты прослеживается в авторской филиппике: «...я пытался сокрушить навеки главную ересь всей конструкции по Дымкову (<...>). Крестом служила известная мне понаслышке (<...>) парольная пропись при входе в святилище современной астрофизики (<...>). То была железная формула о запретности пресловутой абсолютной скорости для всего на свете, кроме фотонов да мысли человеческой» (1, 173).²⁰ А слова о прорыве материи «в свое иррациональное состояние сквозь знаменитое табу предельной скорости» (1, 168) полностью подтверждают нашу мысль.

Столь же виртуозно выписывает Леонов и другие «скользкие» моменты дымковского мироздания. Явление гравитационного коллапса превращено им в доказательство реальности «машины мира» (там же). Полностью опровергая возможность «застывания» звезд и образования «черных дыр», Никанор, опираясь на слова ангела, дает новое толкование явлению сверхновых звезд. Напомним, что, согласно Шамину-младшему, катастрофическое сжатие звезды не есть простое приближение ее радиуса к некоей критической отметке, а предстает преддверием перехода в смежную половину «на переплав в свою диалектическую ипостась» (там же). Наблюдаемый же при этом взрыв — мощный энергетический поток, возникающий в одной из точек пресловутой синусоиды (там же).²¹

Примеры можно было бы приводить бесконечно. Поэтому, опираясь на данные проделанного анализа, сразу сформулируем предварительный вывод: главной «жертвой» «мироздания по Дымкову» оказывается время. Правда, на первый взгляд, гость Земли всего лишь отрицает идею Канта о том, что «...время имеет только одно измерение: различные времена существуют не вместе, а последовательно. (<...> Только во времени, именно последо-

¹⁹ См.: *Эйнштейн А.* Сущность теории относительности. М., 1955. С. 29—30.

²⁰ Ср.: «Скорости материальных тел, превышающие скорости света, невозможны, что вытекает из (<...> частного преобразования Лоренца» (Там же. С. 37).

²¹ В связи с ограниченным объемом статьи мы позволим себе опустить подробный анализ этого фрагмента. Отметим только, что здесь наблюдается несомненная близость с теорией «большого взрыва» и взглядами Р. Пенроуза и С. Хокинга на природу «черных дыр».

вательно друг за другом два противоположно-противоречащих определения могут принадлежать одной и той же вещи...»²² (ср.: «...помимо здешнего сейчас имеется не только микровремя, в более мелких дозировках которого разместились целые эры (...) но и макро — где в одной из секундных долек угнездилась отведенная нам вечность» (I, 161)).

Однако и его «почти по Лоренцу» составленные построения говорят о сокращении продольных размеров тел, но никак не отражают вытекающую из того же Лоренцова преобразования идею замедления времени, при котором время стремится к бесконечности. Напротив, шаг за шагом — то устами Дымкова, то через Никанора, то своими словами — автор последовательно проводит мысль о том, что время стремится к превращению в нуль.

Эта идея неявно возникает уже тогда, когда Дымков рисует убывающие по мере возрастания скорости треугольники, ибо в замкнутую модель Вселенной в момент критического сжатия может быть введена некая точка, где — перед новым расширением — время стремится к нулю.²³

То же самое обнаруживаем мы и при анализе следующего пассажа: «...начисто исчезающее в перевальной точке время само должно было подвергнуться невыносимому для реальности сжатию в математическую точку²⁴ праматеринской субстанции, которой предстояло из стадии первозданного бешенства выродиться в обыкновенную звездную плазму...» (I, 170). Представленное здесь описание рождения горячей Вселенной начинается именно с того момента, когда при плотности вещества, равной бесконечности, время может быть признано равным нулю.

Однако, если бы речь шла только о стремлении времени к нулю или о конкретных положениях физических теорий — все было бы просто и ясно. Хитрость заключается в том, что в дымковском мироздании работает особый алгоритм. А именно — любое *абстрактно допустимое для физики* явление у Леонова предстает *реальностью*.

²² Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н. О. Лосского. СПб., 1993. С. 56, 57.

²³ См., например: Мостепаненко А. М., Мостепаненко В. М. Концепция вакуума в физике и философии // Природа. 1985. № 3. С. 93.

²⁴ Это, впрочем, вполне реально для «Пирамиды». В данном фрагменте, по нашему мнению, очевиден синтез леоновских идей и тезиса Успенского: «Тайна времени проникает все. (...) Тайна бесконечности — больше всех тайн. Она говорит нам, что весь наш огромный мир — вся видимая Вселенная — не имеет измерения рядом с бесконечностью — равна точке, математической точке, не имеющей никакого протяжения» (Успенский П. П. Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. С. 153).

Обратимся к тексту. В теории относительности абстрактно допустимо *точечное бытие*, невозможное в реальности, ибо любое событие имеет протяженность в пространстве/времени.²⁵ А что у Леонова? «На полном разгоне прорываясь в свое иррациональное состояние (...) материя в тот м н и м ы й²⁶ момент (...) радиоревом раздираемого Самсоном льва *оглашает безмолвие космоса*» (1, 168; курсив мой. — С. С.).

Идем далее. Для физики *абстрактно* допускается предельный случай, при котором скорость света равна бесконечности. А в «Пирамиде», как мы видели, это не допустимость, а нечто иное. Необходимо добавить, что, решая проблему конечности скорости света, Леонов дает зеркальное отражение схемы, предлагаемой физической наукой. Для последней *абстрактная* допустимость того, что тело, обладающее массой покоя, может иметь *начальную* скорость, большую, нежели скорость света, определяет вывод о противоречивости решения в рамках данной предпосылки и заключение о невозможности решения и отсутствии подобных тел. Зато в «Пирамиде» *реально* допустимо, что у тела, обладающего массой покоя, *конечная* скорость может быть больше скорости света. А соответственно — и начальная скорость. Таким образом, исчезает противоречие и появляется возможность решения со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Таким образом, дымковская космогония есть теория, открыто базирующаяся на *принципе допустимости реальности невозможного*. При этом отмеченная «допустимость» простирает свое влияние и на остальные уровни романа. Возможность абстрактно представить себе гибель извечного Творца превращается в леоновском наваждении в научно, философски и богословски обоснованную явь. Возможномыслимое возвышение «глины» оборачивается стройной идеей перехода материи в ее иррациональное состояние.

Но и это еще не финал, поскольку даже надмирная и надбожественная сущность времени, соотносимая в романе с Хроном, обрекается миром «Пирамиды» на бесславный конец и переход в собственную противоположность. Ведь иначе невозможно объяснить, почему «в равноправной триаде сущего: пространство — время — материя (...) — именно оно (время. — С. С.) значилось на первом месте — посредине» (1, 170) и почему, вместо того чтобы после сжатия в математическую точку породить «стихий, богов, звезды, зародыши всякой живности земноводной» (там же), оно обречено произвести на свет «оазис прогресса и цивилизации, правда с сомнительным по части этики и физиологии ком-

²⁵ См.: Эйнштейн А. Сущность теории относительности. С. 29—30.

²⁶ Вновь определенное совпадение с теорией Хокинга, вводящего в свои построения *мнимое* время (imaginary time).

фортом в том зеркальном его отображении, которое предстоит нашей Вселенной» (1, 169).

Словом, «искаженность» мироздания уже к середине главы XIII достигает апогея. И кажется, дальше идти некуда. Но автор опрокидывает эту мысль с легкостью невероятной, внезапно вводя в свои строгие в достаточной мере построения категорию *наваждения*: «На ощупь и оступаясь, словно в дремучем Дантовом лесу, покорно тащился я за своим поводырем. Манящие огоньки наваждения (...) воочию убеждали в близости желанного клада (...). Однако колдовская одурь понемногу уступила место робкому сомнению — не дурачит ли меня этот с очевидными задатками провинциальный увалень, из которого его шеф, признанный мастер философского носовождения, растит пророка какой-то еще неведомой миру, в качестве панацеи ото всех бед, сумасбродной идеи?...» (1, 171).

Только после этого Никанор, отвергнув явление красного смещения (там же),²⁷ а заодно подтвердив верность дымковско-шаминской концепции о замкнутом характере Вселенной, который исключает появление «черных дыр»,²⁸ переходит к кульминации трагедии, сокрытой под именем «мироздания по Дымкову».

«Инженерная простота» конструкции, подчиняясь принципу аналогий, становится основой далеко идущих рассуждений, в процессе которых теория относительности в сравнении с идеями Дымкова объявляется аналогом классической физики по отношению к релятивистским построениям, а на автора, который отстаивает идею предельности скорости света, навешивается ярлык «могучего ньютонианца» (1, 173).²⁹

Но главное, как нам представляется, в ином. Схлестнувшись с автором по вопросу о предельности/непредельности скорости света, Никанор объявляет пресловутый запрет чуть ли не результатом чьего-то злого умысла. Да, хищный разум и кровожадная мысль опять выходят на сцену. Идеи, которые с пугающей откровенностью звучат во второй и третьей частях «Пирамиды», впервые появляются на свет именно в «мироздании по Дымкову». Если не поддасться соблазну все объяснить превращением христианского Творца в Демиурга (1, 172), если не впасть в дымковскую ересь, в корне отрицающую «божественность миротворенья» (1, 174), то с ужасающей очевидностью предстает главное: все

²⁷ Кстати, опять жертвой оказалось время, «начисто исчезающее в перевальной точке» (1, 170).

²⁸ Отвержение это весьма напоминает понимание природы «черных дыр» Хокингом и Пенроузом.

²⁹ Спуск в недра атома находит отражение в «благополучной» версии катаклизма: мы имеем в виду генетическое измельчание людей и их приспособление к новым условиям жизни.

происходящее есть результат не просто резкого развития человеческого «гена овладения миром» (1, 175), но следствие эволюции разума *человечества*. Иными словами: в силу объективных причин грядущего звездного катаклизма меняется наше восприятие вещей, которое, в свою очередь, создает предпосылки если не для ускорения катаклизма природного, то для рождения катаклизма «рукотворного»: «Благодаря успехам просвещения, мы даже солнышко разжаловали в захолустную звезду {...} но кто знает, не вознесет ли его когда-нибудь обратно в ранг сурового и милосердного божества потрясенное сознание наше? Генеральная перестройка человечества {...} лишь началась {...} и вряд ли обойдется без крупных социально-сейсмических подвижек, которым иступленное людское отчаянье неминуемо придаст эсхатологическое толкованье» (1, 176).

В свете всего сказанного выше «корифей» «прелиминарных систематик» предстает невинной овечкой в сравнении с иными силами, действующими в мире «Пирамиды». Подменой (устаами Никанора) «ужасной, зато мыслительной версии мирокрушения другою, уже планетарного масштаба» (1, 177) Шатаницкий спасает не только себя, но, косвенным образом, и причину своего крушения — человечество. И трудно оценить, что страшнее: тихое «измельчание» разумных существ по мере достижения биологического бессмертия в утопической дали (1, 179), штурм «световой горы», который, возможно, произойдет при прямом участии восставшего ангела (1, 174, 178), либо уже сейчас осуществляемое Дымковым сведение нашей галактики к простому «энергетическому щелчку» (1, 174) (т. е. мы уже — плесень) и прогнозируемое ангелом уничтожение «абсолютного времени античной теологии, обозначаемого именем Хрона», что подкреплено «авторитетным свидетельством» «ангела из Апокалипсиса» (1, 170).³⁰

Конечно, можно посчитать, что все сказанное сейчас исходит из неверного понимания текста романа, и сослаться на то, что автор излагает самые скользкие моменты теории Дымкова «в порядке относительной легкости их опроверженья» (1, 164). Только вот в финале главы все встает на свои места, ибо автор уже без экивоков и недомолвок сообщает самую, пожалуй, неутешитель-

³⁰ Заметим, что в Откровении речь все же идет не о «...времени, за ненадобностью переставшем быть на окраине бытия...» (1, 170), а несколько об ином: «...скоро без всякого промедления наступит окончание земного времени, или {...} близко время вечности, так как близок день суда...» (*Орлов Н.* [Комментарий к Откровению Иоанна] // *Толковая Библия*. Пб., 1911—1913. Т. 11. С. 555. (Репринт: Стокгольм, 1987)). Зато, соотнеся речения Дымкова, донесенные до нас Никанором, со звучащими далее словами Шатаницкого (1, 616), мы увидим пугающую тождественность.

ную в данном фрагменте романа весть: «Впрочем, что касается меня лично, то я с самого начала не сомневался в дымковском ангельстве» (1, 182), что, однако, не ставит точку в исследовании вопроса, а только открывает новую дверь в очередное пространство искаженного мира.

В покинутом же автором пространстве искаженность роднит людей и Шатаницкого степенью их причастности ко злу. В этом пространстве Дымков предстает вестником Демиурга, который ранее был христианским богом, но утратил свое могущество. И только Ничто, о котором мы говорили ранее, остается незабываемым, как в этом, так и в бесконечном множестве других искаженных миров «Пирамиды».

Конечно, «эриугеническая» модель в «Пирамиде» отнюдь не единственная. Леоновское мироздание многомерно. Однако, несмотря на существенные отличия создаваемых автором вселенных друг от друга, зло обретает в них онтологическое основание, что выражается, в первую очередь, в том, что: 1) христианское зло оборачивается своей противоположностью; 2) христианский абсолют предстает силой, враждебной человеку; 3) разум оказывается силой, которая ведет мир к уничтожению. Реальным же доказательством истинности приведенных тезисов на космогоническом уровне выступает модель мироздания, предложенная ангелом Дымковым.

3

Новые грани обозначенной проблемы выявляются при обращении к тому пласту «Пирамиды», что скрыто трактует именно об онтологическом основании «искаженных миров». Так, теодицея — оправдание поступков Бога — на первый взгляд не занимает в «Пирамиде» центрального места, хотя отдельные элементы судьбы Иова, с которого, собственно и начинается история вопроса об ответственности Божества за попускаемое им зло, представлены в романе ярко и выпукло. Однако, говоря об этом, не имеет смысла замыкаться на конкретных реминисценциях из Ветхого завета. Их присутствие в «Пирамиде» безусловно, и выявить ряд совпадений не представляет ни малейшего труда. Так, при желании можно легко соотнести диалоги Иова с друзьями и споры о Матвее с Аблаевым и Шапиным, а богоборческий поиск кладбищенского священника имеет серьезные точки соприкосновения с поиском несчастного жителя земли Уц. Вместе с тем все эти направления, весьма соблазнительные для исследователя «Пирамиды», нередко способны увести в сторону от чисто леоновского поворота темы, волновавшей неведомых нам авторов книг Иова и Екклесиаста.

Традиционная христианская теодицея направлена на доказательство простого, но концептуально важного тезиса: нельзя разумным путем понять поступки Божества. Следовательно, Божество и не нуждается в оправдании человеческим разумом, которому предлагают взамен логических построений веру и страх Божий. «Выслушаем сущность всего: бойся Бога и заповеди Его соблюдай, потому что в этом все для человека», — учит Екклесиаст (Еккл. 12:13); «Начало мудрости — страх Господень», — говорится в Притчах (Притч. 1:7); «...тогда Он (...) сказал человеку: вот, страх Господень есть истинная премудрость, и удаление от зла — разум», — трактует книга Иова (Иов. 28:27—28).

В «Пирамиде» же мы наблюдаем совершенно иную картину: наряду с традиционными библейскими воззрениями автор предлагает читателю собственную теодицею, в центре которой стоит проблема оправдания зла, ибо оно — *сущее*. Мысль эта, на первый взгляд, невозможна и парадоксальна. Особенно если судить о ней в контексте христианской доктрины. И религиозные мыслители (Блаженный Августин, Григорий Нисский, Г. Инститорис и Я. Шпренгер), и философы (И. Кант, В. Соловьев, Н. Лосский, Л. Карсавин) единодушно признавали противоположность добра *не сущим* и отказывали ему в онтологическом основании, повторяя в целом мысли, четко сформулированные еще Дионисием Ареопагитом: «Зло как зло (...) не образует никакой сущности или бытия (...). Итак, зло не есть сущее (...). Зла нет в Боге»; «Ни в демонах, ни в нас нет зла как сущего...».³¹ Однако в контексте романа *наш* тезис находит полное подтверждение, легко укладывающаяся в итоге в концепцию леоновского мирооправдания, причем последняя, выламываясь из библейских рамок, оказывается теснейшим образом связанной со сводом текстов, известных как Книга Еноха (либо псевдо-Еноха).

Важная роль Еноховых откровений для понимания истинного смысла «Пирамиды» была определена автором еще в период работы над романом: «Есть такая любопытная ересь Еноха. (...) Ее суть в том, что ошибка была совершена еще до рождения человека. Мы ищем разъяснения в результатах, скажем, разбирая шахматную партию. А причина могла заключаться в состоянии игроков (...). Иными словами, надо смотреть не на вещи, а на ген этих вещей...».³² Действительно, размышляя о грядущем суде, пророк приводит слова архангела Михаила: «Этот суд, которым осужде-

³¹ Цит. по: Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. С. 229—230, 393.

³² Цит. по: Михайлов О. Н. Мироздание по Леониду Леонову. М., 1987. С. 264.

ны ангелы, есть свидетельство для царей, и сильных, и владеющих твердью». ³³ Комментарий этого фрагмента разъясняет, что «...изображение жизни и судьбы добрых и падших ангелов естественно должно вызывать в уме читателя аналогичное представление о конечной судьбе праведников и грешников. (...) писатель апокрифа хотел выразить как бы такую мысль: „история человечества есть некоторый отобраз истории мира духовного”» (Смирнов, Енох, 174—175). Помня о характере грядущего суда: «...эти воды суда служат к исцелению ангелов и для смерти их тела; но они (владыки) не увидят того и не уверуют, что те воды изменятся, превратятся в огонь, который горит во век» (Смирнов, Енох, 373), — мы легко увидим одну из составляющих мрачного пафоса «Пирамиды».

В пророчествах героев о грядущем сжатии времени также обнаруживаются сходения с Енохом: «И во дни грешников годы будут укорочены, и их посев будет запаздывать...» (Смирнов, Енох, 413). ³⁴

Слова сына Аредова, возможно, дают ключ и к пониманию одного из основных моментов беседы Шатаницкого и о. Матвея: «...постарайтесь хотя бы раздельно назвать три загадочные буквы, коими обозначается личность обсуждаемого лица, точнее, занимаемая им должность в мироздании... (...) Судя по (...) судорожной подвижности кадыка, напрасно тужился он (Шатаницкий. — С. С.) протолкнуть застрявшее в глотке неподвластное слово».

— Хочешь гортань мне сжечь, честной отец?...» (1, 618). Для нас очевидно, что «Бог» искомым словом не является, ибо по-латыни оно произносится «корифеем» без труда (1, 614). По-видимому, речь все же идет о том тайном имени Божества, что было открыто людям посредством Кесбеела (соратника Сатаны): «И этот ангел сказал святому Михаилу, чтобы он показал им сокровенное имя *Божие*, дабы они видели то сокровенное имя и упоминали его...» (Смирнов, Енох, 377). Помня о наказании, постигшем Азазела, и о том, что его ожидает впереди: «И в великий день суда он будет брошен в жар...» (Смирнов, Енох, 281), — легко понять стремление Шатаницкого заставить Лоскутова-старшего произнести слово, имеющее силу «даже над падшими ангелами» (Смирнов, Енох, 377). В сущности, это его шанс к спасению

³³ Смирнов А. Книга Еноха: Историко-критическое исследование, русский перевод и объяснение апокрифической Книги Еноха. Казань, 1888. С. 373. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи (указание страниц предваряется обозначением «Смирнов, Енох»).

³⁴ Комментарий гласит: «год будет заключать меньшее количество дней» (Смирнов, Енох, 413).

путем перехода под покровительство «глины», должной занять место абсолюта.

В то же время при сопоставлении Енохова апокрифа, трактующего о размовке Начал, с томами «Пирамиды» внимательный исследователь без труда обнаруживает важное расхождение, которое ложится в фундамент построенный об онтологическом характере зла в мироздании романа. Так, мысль о генетическом родстве человека с высшими силами несомненно перекликается с апокрифом. Исследователь его А. Смирнов указывает: «Во всей книге псевдо-Еноха Бог, при всех Своих бесконечных совершенствах, нигде не является абсолютным Духом; Он всюду изображается антропоморфическими чертами» (Смирнов, Енох, 95).

Представления о *физическом* характере ангельства, которые проходят через всю «Пирамиду», также указывают на тесную связь с апокрифической книгой, поскольку именно в ней обусловлена идея падения ангелов из-за «некоторого рода плотности» (Смирнов, Енох, 260—261).

Но стоит нам коснуться не менее важных вопросов, связанных с *причиной* существования зла и *ответственностью* за его существование, и стройные ряды сопоставлений превращаются в немислимые зигзаги.³⁵ Так, согласно «Пирамиде», ссора Бога и сатаны возникла у ложа, где был распростерт еще бездыханный Адам: «...среди высшего ангельства распространились слухи о предстоящем переводе под начало неслышанного фаворита. Естественно (...) главный фельдмаршал сил небесных отправился лично ознакомиться с претендентом на его место. (...) Наличие рукоделья на рабочем столе и вопросительный взор незримо присутствующего Мастера так убедительно подтверждали предстоящую отставку, что воспламенившийся маршал сил небесных не удержался от встречного вопроса. (...) То была роковая фраза, дошедшая к нам сюда в известном апокрифе Еноха: как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?» (1, 131). Казалось бы, все верно. Но подобные слова, действительно восходящие к Еноху,³⁶ адресует Аллаху Иблис: «Я — лучше его: Ты создал меня из огня, а его создал из глины» (7: 11 (12);

³⁵ Сам факт отступления от апокрифа при этом тщательно скрывается.

³⁶ Енох трактует об огненной природе ангелов: «...от огня створил вся воя бесплотны и вся воя звездныя и херувимы и серафимы...» (Сokolov М. И. Славянская книга Еноха праведного: Тексты, лат. пер. и иссл. / Посмертный труд автора пригот. к изд. М. Сперанский. М., 1910 // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1910. Кн. 4. С. 117 (Книга Еноха промежуточной редакции. По рукописи гр. А. С. Уварова (... XV в. ...)).

пер. И. Ю. Крачковского). В разнообразных же списках знаменитого апокрифа мы обнаруживаем совсем иное: «Сии отступницы Господни, не послушающие гласа Господня, но своею волею совещаши»;³⁷ «Диавол (<...> Сатана, прежде, до свержения, называвшийся Сатанаилом), видя, что Господь хочет создать другой мир с Адамом царем, прельстил Евву»;³⁸ «Один из чина архангельского (<...> захотел поставить свой престол выше облак...»;³⁹ Сатанаил решил, возгордясь, поставить свой престол «над землею, да ровен будет чину моей силе. И отвергох его с высоты со аггели его...».⁴⁰

Спрашивается, для чего понадобилась Леонову подобная игра временем (ибо он отсрочил день падения Сатаны) и фактами? Ведь вслед за мистификаторским «роковым вопросом» Шатаницкого следует очень точная передача смысла текста «эфиопской» книги Еноха. Сравним:

«...послышался сейсмический гул под ногами, как если бы горы раздвигались по сторонам, образуя гигантскую дыру — бездонный мрак, куда (<...> за миг единый успела рухнуть воздушная громада. Так началась наша ссылка (<...>). Я огляделся, прежде чем сомкнуть опаленные веки. (<...> Затем наступила длительная полубеспамятная агония...» (1, 131—132).

«И сказал опять Господь Руфаилу: „свяжи Азазела по рукам и ногам, и положи его во мрак, сделай отверстие в пустыне (<...>) и опусти его туда. (<...>). И положи на него грубый и острый камень, и покрой его мраком (<...>) и закрой ему лицо, чтобы он не смотрел на свет! (<...>) И исцели землю, которую развратили ангелы (<...>) и вся земля развратилась чрез научение делам Азазела: ему припиши все грехи!“ И Михаилу Бог сказал: „извести Семейязу и его соучастников (<...>) свяжи их под холмами земли (<...>). И земля будет очищена от всякого развращения...”» (Смирнов, Енох, 281—283).

³⁷ Там же. С. 134 (Книга Еноха сокращенной редакции. Главы I—XVIII по русской рукописи 1701 года Е. В. Барсова...).

³⁸ Там же. С. 25 (Содержание славянской книги Еноха).

³⁹ Там же.

⁴⁰ Попов А. Библиографические материалы. IV. Южнорусский сборник 1679 года: Книга о тайнах Енохових сына Аредова мужа мудра и боголюбива // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. 1880. Кн. 3. С. 111.

Ответ, на наш взгляд, состоит в следующем: намеренно сводя «размолвку Начал» к спору о человеке, автор получает возможность выстроить *собственную* теорию, одним из организующих центров которой оказывается идея *сущего зла*. Мысли Еноха в данном случае становятся для Леонова набором неких составляющих, из которых он выкладывает свою картину далеких событий.

Для того чтобы подтвердить эту мысль, обратимся к одному из апокрифов, где *ангел* Енох говорит следующее: «...у человека есть ангел и сатана; они оба равносильны; если бы Бог дал ангелу больше силы, чем сатане, то на свете не было бы грешных людей». ⁴¹ Близкая мысль обнаруживается и в других текстах: «Человеку Господь дал два пути: света и тьмы, добра и зла»; ⁴² «...и указал ему два пути, свет и тьму. И рех ему се добро, а се зло». ⁴³ Нет ни малейшего повода сомневаться в том, что здесь вопрос морально-этического дуализма решен на уровне *воплощений* абсолюта, который сам являет собой нечто надкатегориальное. Но ведь то же самое вложено автором в уста Никанора Шамина, который «...выразил смелую догадку насчет добра и зла, будто не одно-единственное, а целых два равноправных и взаимополярных начала своим вращением вокруг третьего надмирного (...) суперобъекта балансируют обеспечивая гармонию Вселенной» (1, 62—63). Именно подобная модель взаимоотношений Начал и обеспечивает в романе необходимое развитие линии, непосредственно связанной с заявленной нами проблемой.

Исходя из этого рассмотрим дальнейшее развитие событий, для чего необходимо сначала решить вопрос о том, почему человек обратился к греху. У Еноха ответ весьма любопытен: «Своего естества человек не знает, и неведение оказалось для него хуже греха»; ⁴⁴ «Он же не видяше своего естества. Того ради не видение есть горе согрешити ему, и рех по согрешении ну разве смерть». ⁴⁵ В ереси же о. Матвея обнаруживается нечто совершенно иное: «Не утрашусь открыть свою догадку об истинной причине милосердного акта Господня. Оно действительно состоялось, сошест-

⁴¹ Соколов М. И. Славянская книга Еноха праведного: Тексты, лат. пер. и исслед. С. 177 (Приложения. II. Кавказско-еврейская легенда об Енохе и Моисее).

⁴² Там же. С. 25 (Содержание славянской книги Еноха).

⁴³ Попов А. Библиографические материалы. IV. Южнорусский сборник 1679 года: Книга о тайнах Енохових... С. 113; Соколов М. И. Славянская книга Еноха праведного: Тексты, лат. пер. и исслед. С. 147 (Рукопись Румянцевского музея, № 3058).

⁴⁴ Соколов М. И. Славянская книга Еноха праведного: Тексты, лат. пер. и исслед. С. 25 (Содержание славянской книги Еноха).

⁴⁵ Попов А. Библиографические материалы. IV. Южнорусский сборник 1679 года: Книга о тайнах Енохових... С. 113.

вие с небес, во исполнение первородного греха... весь вопрос — чьего? Не потому ли, что, вдоволь наглядевшись на горе людей, обусловленное их телесною природой, и порешился отец небесный предать палачам возлюбленного сына своего, чтобы испил чашу неведомого ему доколе страдания нашего?» (1, 44—45).

Оказывается, первородный грех человека есть лишь отблеск некоего деяния Божества. А вовсе не результат неправильного использования дарованной свыше свободы воли. Следующий отсюда вывод достаточно важен. Богу не может быть неведомо страдание, ибо это опровергается его всезнанием. Но Бог создал человека как «цель и рабочий орган в одном лице» (1, 605), который, прогоняя «через кровоточащее свое подсознание» «испепеляющие вихри», «открыл таившиеся там музыку, число и форму» (1, 605). Следовательно, человек есть то, что реализует потенции Творца, а значит, и страдание есть потенция абсолюта. Резюме неутешительно — только Бог и никто другой несет ответственность за боль человеческую.

Но и это было бы полбеде, поскольку, продолжив мысль, мы приходим к тщательно маскируемому положению ереси о Матвее: конечной целью творения человека было постижение Божеством страдания,⁴⁶ неразрывно связанного с материей. Таким образом, божество «Пирамиды» может быть признано *только Демиургом* и более никем.

Как можно видеть, внешне отвергая причину грехопадения в интерпретации Еноха, Леонов в итоге приходит к сходной модели, хотя и придает построениям источника собственное наполнение.

В сущности, здесь можно было бы и остановиться. Однако есть еще одна сторона проблемы, которую никак нельзя обойти. Мы подразумеваем вопрос о том, является ли определенный нами Демиург тем самым добром, что противоборствует злу, обеспечивая, таким образом, равновесие Вселенной, подчиненной в целом «третьему надмирному суперобъекту» (1, 62)? Ответ может быть только утвердительным, поскольку никаких данных, опровергающих его верность, в «Пирамиде» обнаружить не удалось. И эзотерические разглагольствования Шатаницкого-Сатанаила, и метания о. Матвея, и сложные построения Дымкова неопровержимо свидетельствуют об одном: в момент появления одушевляемой Мастером материи («глины») в мир явились зло и страдание. При этом в последних сохранено, как было показано ранее, онтологическое основание. Даже опираясь на эти факты, можно прийти

⁴⁶ А если учесть, что бог Еноха «...есть скорее Бог гнева и мщения, чем Бог христианской любви» (Смирнов, Енох, 96), — картина обретает законченный вид.

к выводу о том, что теодицея о. Матвея в итоге сводится к попытке оправдания зла, во многом тождественного злу гностических учений.

Но можно ли с полной уверенностью говорить о том, что в «Пирамиде» оправдывается именно *сущее* зло? Безусловно. Подтверждение этому находится различными путями.

Путь первый и самый очевидный соотносится с мотивами Иова, осложненными гностическим элементом. Ведь пытаюсь оправдать Демиурга, о. Матвей оправдывает онтологический абсолют земного бытия.

Путь второй непосредственно связан с мыслью о. Матвея о причине пришествия в мир Христа. Ведь первородный грех Божества в системе ересиарха оказывается неисккупленным, ибо не случайно в «Пирамиде» человечество *уходит* от Христа («...они сами всем табором уходили от обременительной Христовой опеки в некую обетованную даль» — 1, 416), и уходит так же, как бежит Матвей-Иов от разоренного жилища своего, не дожидаясь, подобно библейскому прототипу, диалога с Божеством, поскольку сошествие *абсолюта* означает вторую Голгофу, грозящую вылиться не просто в смерть Бога, но в гибель генетически родственного ему человечества. Иными словами, о. Матвей пытается оправдать преходящее, занимающее место извечного и пока являющееся абсолютом.

Путь третий восходит к тщательно скрываемому эриугеническому элементу. Напомним, что, согласно Эриугене, зло есть «дело человеческой воли, уклонившейся от своей цели». ⁴⁷ Добавим, отклонившейся вследствие неразумия, что, кстати, отмечал еще Енох. Хищный разум землян, якобы ущербный по отношению к разуму первой природы, ведет мир к аннигиляции и является на деле эманацией абсолюта. Следовательно, пытаюсь оправдать человечество и разум его — непременный атрибут человека, — герои оправдывают разум природы несотворенной и творящей, а именно сущее зло — онтологический абсолют, то самое третье надмирное. Здесь нелишне заметить, что если в книге Иова «уклонение от зла — разум», то в системе «Пирамиды» разум и есть зло.

Путь четвертый логически вытекает из умопостроений ангела Дымкова и прочих моделей мироздания, где почетное место занимает идея нулевой точки и последующего «перекувырка». В контексте этой линии романа мы также получаем подтверждение своей версии, причем окончательное. Предположим, что все наши предыдущие построения ложны. Но ведь за сжатием в нулевую точку последует полное перерождение всего и Бога в том

⁴⁷ Арсеньев И. От Карла Великого до Реформации. С. 37.

числе. Следовательно, если не нынешнее, то будущее сущее зло подвергается оправданию на страницах «Пирамиды».

Таким образом, в художественном пространстве романа и мирооправдание, и мироотрицание оказываются необходимым условием существования своей противоположности, ибо, если исходить из построений леоновского наваждения, единственная возможность спасти *этот* мир заключается в оправдании сущего зла — материи, «глины», а тем самым и человечества в целом.

В. С. Федоров
(Санкт-Петербург)

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ РОМАНА «ПИРАМИДА»

Изучение религиозных мотивов, веры, библейской культуры в произведениях автора «Пирамиды», начатое более двадцати лет назад,¹ открыло, по справедливым словам Н. А. Грозновой, «еще одну область новых исследований» в леоноведении.² С тех пор интерес к этой теме, особенно с появлением первых журнальных глав последнего романа писателя «Пирамида», приобрел постоянный и всевозрастающий характер в самых разнообразных статьях и работах, посвященных роману.

И действительно, пожалуй, впервые в современной русской литературе после долгих десятилетий негативного отношения к религии и церкви появляется огромный роман-исследование, в центре которого в обстановке воинствующего атеизма показана трудная предвоенная жизнь небольшого подмосковного храма и судьба священника Матвея Лоскутова, его дочери Дуни, его сыновей Вадима, Егора, дьякона Никона Аблаева, а также других обитателей Старо-Федосеевского некрополя. Сам сюжет, сама тема романа, страстные, сосредоточенные поиски героями заветной «мечты», или высочайшей религиозной правды, многочисленные реминисценции, аллюзии, парафразы как из русской, так и из мировой духовной культуры, особые художественные приемы, без сомнения, заставляют говорить о «Пирамиде» не только как об одном из наиболее глубоких и содержательных романов конца XX в., но и как о последнем, итоговом романе «серебряного века» в России. На страницах своего произведения писатель поднимает, художественно преображает, а затем глубоко завершает тему духовных поисков русского человека двух последних веков, кото-

¹ См.: *Лысов А.* О библейской культуре в творчестве Л. Леонова // *Literatura*. Вильнюс, 1980. Вып. 2. С. 64—75.

² *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982. С. 30.

рая всегда являлась одной из главных тем отечественной литературы.

«Пирамида» по своему построению роман непростой, роман сложный, с многослойной и неравнозначной сюжетной «начинкой». Однако среди многочисленных повествовательных линий произведения можно выделить три основные, определяющие, на наш взгляд, художественный контекст всего романа. Во-первых, это, как говорит Леонов, «ключевой» миф об о. Матвее, а значит, не просто о судьбе приходского священника и членов его семьи, но и в определенном смысле об исторической судьбе и значении русской церкви и православия как в их прошлом, настоящем, так и в будущем. Во-вторых, это сюжетная линия, связанная с ангелом-ангелоидом Дымковым, а значит и с космогоническим аспектом творения, онтологическим смыслом бытия, теодицеей. И, в-третьих, это сюжет, связанный с эволюцией «мечты», с «духовной биографией» самого создателя «Пирамиды», в котором рассматриваются как проблемы историософии, так и возможные алгоритмы судьбы не только человечества, но и России.

«Пирамида» — роман сверхсюжетный. В его глубинном срезе просматривается сквозной и, видимо, самый важный для автора идейный конфликт. Это сверхсюжет «бездны верхней и бездны нижней», веры и неверия, света и тьмы, отчетливо о себе заявивший в литературе «серебряного века». Его специфика в «Пирамиде» не только в асимметрической двойственности, но и в двойничестве, которые опираются на материал сигнальных, ключевых слов, сознательно рассыпанных автором по страницам романа, таких как «чудо», «клад», «мечта», «три-третий», церковная «колонна», «небо», «естественное» и родственных им. Еще одной особенностью композиционного построения романа является то, что описываемый сквозной сверхсюжет существует не сам по себе, а в качестве глубинной «подсветки», пронизывающей собой все идейно-художественное пространство произведения, заставляя каждую деталь, каждую «малость» на самом сокровытом уровне «высвечивать» главное.

Обратимся теперь непосредственно к роману, чтобы на примере его опорных, ключевых слов обосновать и подтвердить высказанные суждения.

Нам кажется целесообразным анализ ключевых слов начать с тех, которые связаны с картинами описываемой в романе природы. Такими словами являются слова «естественное» и «естество», под которыми писатель понимает не только нормальную, здоровую природу внешнюю, но и природу внутреннюю, связанную с душевным и духовным миром каждого человека. Но прежде чем перейти к анализу вышеупомянутых слов, полезно рассмотреть, как в целом к проблеме природы относились писатели

«серебряного века», от которых многое взял и к которым во многом принадлежал сам Леонов.

Обобщенную и в то же самое время достаточно глубокую точку зрения на этот вопрос высказал известный русский философ и богослов протоиерей В. Зеньковский. Анализируя духовный феномен «серебряного века», он усмотрел в нем не только черты положительные, что видели в нем многие, но и черты отрицательные, связанные прежде всего с «искажением христианства», с тем, что, по его словам, можно было бы назвать «христианским натурализмом».³ Поясняя, что же конкретно представляет собой «христианский натурализм», В. Зеньковский писал: «Натурализм мы находим там, где „естество” мыслителя способно к преобразению своими собственными силами (...). Тайна преобразования и отдельного человека, и народа мыслится вне Бога, спасение может и должно прийти от самого человека. (...) сама Церковь мыслится не как тело Христово, не как Богочеловеческий организм, а как вошедшая уже в мир, как пребывающая в нем сила, сросшаяся с естеством...».⁴ Особую опасность для исторического христианства представляет, по мнению философа, соблазн земной красотой, ибо «есть в красоте уже что-то достигнутое, можно сказать, уже преобразенное; красота предстает перед нами как явление скрытой в естестве силы, как свидетельство того, что спасение естества заключено в нем самом...».⁵ По мнению В. Зеньковского, этот соблазн красотой, к осознанию пагубной прелести которого шел Достоевский, назвав его в «Подростке» (1875) «высоким заблуждением человечества» и «мечтой самой невероятной»,⁶ ведет к утопизму не только эстетическому, но моральному и религиозному, ибо все три перечисленные начала еще со времени Шиллера неразрывно мыслились объединенными в красоте, во внутреннем, целостном, самодостаточном мире человека. Любая эстетическая философия, говорит В. Зеньковский, считающая красоту реальностью, а не видимостью, есть «формула *софиологическая*», это «темный лик тварной Софии».⁷ Подобный «христианский натурализм», заключает мыслитель, по существу отрицает «подлинное Православие, с его светлым космизмом, с его ожиданием „обожения” мира через Церковь и в Церкви», упраздняет «Голгофу и смерть Спасителя», делает ненужным Его Воскресение.⁸

³ Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 268.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 375.

⁷ Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. С. 272.

⁸ Там же. С. 271.

Приведенный пассаж из суждений замечательного философа и богослова, на наш взгляд, может служить основным ориентиром в понимании важнейших идей, заложенных в «Пирамиде» Леонова: его мыслей о Боге, чуде, церкви, каноне религиозно-нравственной и народной жизни и, конечно же, о естественном и естестве.

Представление о природе, естественном и красоте в романе Леонова находится в полном соответствии с философией природы В. Зеньковского.

Природа в романе играет двоякую роль и имеет двойную оценку: как самоценное земное естество и как отблеск Божественной благодати. Так, в одном из эпизодов о. Матвей, еще не совсем утративший ощущение чуда Божественной благодати, любитя появившейся перед его глазами «девственной красотой» топи, которая была полна «чистой апрельской сини». «Видать, — размышляет Матвей, — и самосвалы остерегались ее из опаски ухнуть в глубь небес аж до самой Андромеды!» (1, 348). Писатель отдельными штрихами пейзажа — «просвет на восток», «чистейшая синь», «глубь небес» и т. д. — тонко показывает читателю, что подлинная красота естества, красота природы только та, которая дается нам свыше. Доминантный образ голубого, синего, чистого неба проходит через все произведение Леонова.

Через природу автор романа не только демонстрирует нам ориентир «бездны верхней и бездны нижней», не только характеризует героев, но и отчетливо показывает иерархическое соотношение между природой и человеком. Подводя итог духовному падению о. Матвея и всех старофедосеевцев, уже в конце «Пирамиды» Леонов констатирует: «Так все глубже закапывался отступник в непроглядное забвенье, где и материнской нежностью становилось его не достать. С той поры так и не удалось вернуть домику со ставнями прежнее архаическое благообразие, каким он был отмечен в пору надежд. Щемящее чувство пронзенности прочно угнездилося в старофедосеевцах, так что и в ясную погоду сумерки стояли за окном» (2, 637). Да и сам о. Матвей признается: «Я утратил смысл жизни, и солнце светит вполнакала» (2, 521). По мысли Леонова, не природа выше человека, а человек, когда он наделен Божественной благодатью, выше природы. Человек же безблагодатный, считает писатель, это отступник от высшей правды, запутавшийся в самом себе, не сумевший в поисках истины «совлечь себя».

Красота сама по себе, природа без высшего смысла жизни, ее освещающего, для автора «Пирамиды» — чистого рода шиллеровщина. Поясняя героине произведения Юлии, что такое любовь, режиссер Сорокин, без смущения приводя в пример поведение паука, декларирует: «Природа не случайно совместила орга-

ны любви с органами пищеварения». На что Юлия ему многозначительно замечает: «Вот откуда вы почерпнули свой цинизм — из мира природы» (2, 646). Писатель последовательно проводит важную для него мысль, что природа не может служить сама по себе критерием ни высшей красоты, ни морали, ни религиозной истины.

Интересен и эпизод романа с «кошачьими лапками» — растением, которое встретилося на пути Дуни и бывшего ангела Дымкова во время их заключительной встречи. Прелестные, «суховатые, бледно-розовые соцветия» так восхитили девушку, что она, припав к ним и словно махнув рукой на все свои жизненные невзгоды, «вдруг с нежной гордостью за все равно», как будто бы еще раз убеждая себя, проговорила: «Все равно хороший мир», — и затем спросила Дымкова: «Найдется ли у них там, в пучине несовершенство времен, хоть одна такая же и тоже без запаха мил а я мал о ст ь, чтобы захотелось вернуться сквозь сто тысяч лет пути ради единственного к ней прикосновенья?». Однако ответа девушка не услышала. «Ужасный вихрь» перед отлетом Дымкова чуть не опрокинул ее. И «некогда стало спрашивать, — читаем мы в романе, — что собирался он делать простертой рукой — Дунины цветики благословить на прощанье или на ошупь исследовать предвестно напрягшееся пространство» (2, 676).

Приведенный фрагмент произведения вызывает немало вопросов. Во-первых, перед кем это «с нежной гордостью», презрев земные печали, любовалась Дуня «кошачьими лапками»? Конечно же, перед Дымковым, который уже не олицетворял для нее тот чудесный мир, на который она могла бы променять «милую малость» полюбившегося растеньица. Вопрос к Дымкову, как видим, был чисто риторического порядка. Дуня теперь отказывала в какой-либо ценности «ангельскому» миру Дымкова. По подробному авторскому описанию растения мы видим, что речь идет не о разновидности плодоносящих красных «кошачьих лапок», а о бледно-розовых, обычно бесплодных, пыльниковых цветках. К тому же, как отмечает Леонов, суховатых и без запаха. И здесь неизбежно «кошачьи лапки» прямо ассоциируются с засохшей по слову Сына Божия на глазах учеников смоковницей, упоминаемой в Евангелии от Матфея (21:19—22), которая являлась символическим знаком божественной силы и крепости веры в Иисуса Христа. Поэтому встает еще один важный вопрос: описанные «кошачьи лапки» — это символ власти божественной или власти земной? Решить этот вопрос помогло бы движение руки возносящегося Дымкова, но Дуня не разобрала, «что собирался он делать простертой рукой». И все же Дунино «старшинство», ее «гордость» за земной мир перед миром Дымкова, разговор обо всем земном, в том числе и о понравившемся растеньице, позволяют

прийти к однозначному заключению, что перед девушкой был не божественный символ наподобие евангельской смоковницы, а просто земное, бесплодное растение, названное «кошачьими лапками». Для Дуни, говоря словами Филуметьева, несмотря на «литургические взлеты духа», тяга земная, с которой писатель сравнивает тягу могильную, «оказалась много сильнее небесной» (2, 237), и тяга небесная теперь уже не озарялась у нее ни огненным библейским столпом, ни звездой Вифлеемской (2, 218). В этом отрывке, как и во многих других местах «Пирамиды», прослеживается сознательная связь романиста не только с христианским мировоззрением, но и со взглядами Достоевского, который, размышляя над проблемой природы и человека, писал: «Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным. Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли...».⁹ Конечно, и у Достоевского, и у Леонова речь идет не о неприятии земли вообще, а о природе как несовершенном и греховном естестве божественного творения. Эти размышления Леонова о природе до мельчайших деталей подкрепляются образной и художественно-стилевой тканью произведения. Так, в, казалось бы, простой и незамысловатой на первый взгляд повествовательной фразе, описывающей жилище ангела: «...отлогий праздничный поток заката врывается сюда сквозь древесные изреженные по осени ветви над окном, утверждая бесценное благо даже исподнего бытия. (...) И тут (...) где-то на краешке сознания успокоительно мелькнуло у Дуни, что тот же оранжевый, тягучий и как примиренье с вечностью в молитве упоминаемый тишайший свет вечерний теплится теперь и дома, на могильных плитах старо-федосеевского погоста» (2, 535—536), — как в капле воды, вырисовывается не только отношение героини романа Дуни к природе и Богу, но и отношение к ним самого Леонова. «Праздничный поток заката», по словам автора, был для Дуни не просто «бесценным благом» «исподнего бытия», но и самой Божественной благодатью, в которой она находила «примиренье с вечностью», оправдывая свое крамольное сравнение тем, что «в молитве упоминаемый тишайший свет вечерний» теплится теперь и у нее дома. Действительно, в церковном гимне «Свете Тихий», о котором вспомнила Дуня и который поется во время вечерни или всенощного бдения, есть слова и о «свете вечернем», но не как об условии примирения с вечностью здесь, на земле, как полагает Дуня, а только как об отблеске «святыя славы Бессмертнаго Отца Небеснаго, Святаго, Блаженнаго, Иисусе Христе!».¹⁰ Еще очевиднее эта мысль автора проступает тогда, когда мы сравниваем вы-

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 112.

¹⁰ См.: Православный толковый молитвослов. Минск, 1998. С. 91.

шеприведенный гимн с родственным ему, насыщенным следами «старорусского песенного слова», прекрасным стихотворением А. С. Хомякова «Вечер. Свете тихий» («Вечерняя песнь», 1853),¹¹ гениальный образ которого «свет не вечерний», антонимичной аллюзией противостоящий «свету вечернему», уже открыто говорит нам не просто о вечернем закате, а о Господе и его Божественной мудрости. Любопытно, что именно это стихотворение Хомякова стало своего рода «музыкальным императивом» для книги известного философа и богослова С. Н. Булгакова «Свет не вечерний. Созерцания и умозрения», изданной в Москве в 1917 г., о существовании которой, без сомнения, знал Леонов. В предисловии к этой книге Булгаков провидчески скажет о том, о чем вновь, исходя из опыта уже всего XX в., будет говорить в своем романе «Пирамида» Леонов. «Осознать себя со своей исторической плотью в Православии и через Православие, постигнуть его вековую истину через призму современности, а эту последнюю увидеть в его свете, — писал Булгаков, — такова жгучая, неустрашимая потребность, которая ощутилась явно с 19 века, и чем дальше, тем становится острее».¹²

Подобно словам «естественное» и «естество», заметным рефреном через весь роман проходит и слово «чудо» со всеми своими родственными модификациями — «чудесные», «чудеса», «Мир чудес» и т. д. Очевидно, что автор «Пирамиды» вкладывает в него какой-то особенно значимый, важный смысл. Мы уже говорили, что слово «чудо», как и остальные опорные лексические вехи романа, имеет в наважденческом мире фантомов и миражей двоящийся, мерцающий, антиномичный смысл. Подлинное чудо для писателя то, которое не несет в себе пресტიджитаторства. Именно это чудо, по мысли Леонова, является самым важным и необходимым условием для возникновения подлинной веры, не лицедейского, не псевдоправославного, а настоящего религиозного чувства. Мы наблюдаем не только сродность тем и духовных исканий автора «Пирамиды» с «серебряным веком» русской литературы, в частности с религиозным течением русского символизма, но и внутреннюю с ним полемику. Леонов не может согласиться ни с «теургией» писателей-«символистов», ни с оторванностью их религиозных исканий от многих исторических и национальных культурных традиций. «Чудо» — одно из главных условий религиозного преображения человека и обретения им истинной веры, но для Леонова с его чувством реальности и здоровым консерватизмом оно совершенно недостаточно. Только при наличии

¹¹ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 132, 568.

¹² Булгаков С. Н. Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 3.

других необходимых условий — церкви, государства, святоотеческой традиции, народной мудрости — феномен «чуда» становится, по словам писателя, тем «неписанным законом духа, которым всегда жили люди» (1, 32).

Писатель, как и в случае с «естественным» и «красотой», показывает нам, что подлинное «чудо», будучи в народном представлении синонимом Бога и веры, связано с духовным здоровьем народа и является своего рода важнейшим «реле», удерживающим в устойчивом состоянии всю систему духовной жизни человека и нации. Без этой «национальной живинки, — пишет писатель, — любой народ быстро утрачивает вместе с лицом самое имя свое» (2, 605). «Сердце Дунино дрогнуло в предчувствии, — читаем мы в «Пирамиде», — что с крушением ее мечты, обусловленным дымковской гибелью, в мире выключалось, гасло, выходило из строя еще одно совсем крохотное реле, из тех, которыми обеспечивается устойчивость громадной, никем не подозреваемой системы в целом» (2, 534). «Вряд ли случайным совпадением, — поясняет автор, — объяснялась странная одновременность дымковского затухания и как раз к началу осени обозначившегося Дунина выздоровления. Не в нем ли и коренилась причина, почему при очевидных преимуществах чуда {...} Дуня предпочла естественный ход вещей...» (2, 556). Автор «Пирамиды» дает ясно понять внимательному читателю, что Божественная благодать не может быть дарована человеку, если есть только односторонняя любовь Бога к нему, и «чуда» никогда не произойдет там, где нет настоящей любви самого человека к Богу, ибо тот, кто действительно любит Бога, не будет требовать, чтобы Бог любил его.

Размышляя над верованием широких народных масс, которое можно обозначить как народное православие,¹³ автор «Пирамиды» ни на минуту не забывает и о каноническом православии. Писатель подчеркивает пагубную, разрушительную направленность еретической философии своих героев, показывает явное неблагополучие в среде людей, казалось бы призванных защищать святые каноны христианской религии. Так, о Матвей свою обязанность священника видит в том, чтобы «обелить очевидное бесилие небес», похожее, по его мнению, «на прямое попущение заведомому злодейству», его смущают «кое-какие явления», порошачие, на его взгляд, «логику Божественного промысла», что, однако, по его разумению, не означает крушения веры, а лишь обнаруживает «несовершенство наших знаний о Боге» (1, 44).

¹³ О народном православии у Леонова см.: Федоров В. С. По мудрым заветам предков: Религиозно-философский феномен романа Л. Леонова «Пирамида» // Рус. лит. 2000. № 4. С. 46—58.

Очень тактично, не назойливо, но с неизменным постоянством и твердостью, рассчитывая на совместную духовную работу, писатель через суждения своих героев дает не систему опровержения (это он предоставляет делать читателю), а только свою оценку богоотступничества во всех его разновидностях. Так, по поводу вышедших в свет рассуждений о Матвее в начале повествования он говорит, что это «коварные» и с «канонической точки зрения» рискованные «мыслишки». В конце произведения о «коварных мыслишках» о Матвее писатель скажет еще прямее и резче: он назовет их «неточной и блудливой философией» старо-федосеевского священника (2, 631). Для писателя очевидно, что самоуспокоительная фраза о Матвее о том, что, мол, его рассуждения не означают крушения веры, а лишь подчеркивают «несовершенство наших знаний о Боге», — это только слова. Святой отец начисто забывает, что вопрос о том, «что есть истина», это вопрос не Христа, а Пилата. И следовательно, его спекулятивные рассуждения — это в конечном итоге путь, ведущий к богоотступничеству. Главная ошибка «ересиарха» (1, 51), так называет писатель о Матвее, была в том, что он перестал опираться на духовные традиции предков, на «детскую веру», на евхаристическое чудо христианского таинства и вместо этого избрал для себя куцую опеку рассудка, в тесноте которого, по словам создателя «Пирамиды», ютились его «совесть и вера» (1, 53).

В связи с темой нашей статьи необходимо подробнее остановиться и на том значительном влиянии, которое оказало на роман «Пирамида» творчество Достоевского. Еще в 1927 г. Леонов сказал: «Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями».¹⁴

Неослабевающий интерес к Достоевскому Леонов пронес через всю свою жизнь, во всех его произведениях мы можем найти следы творческого диалога с великим классиком. Этим духовно родственных, генетически близких писателей связывали и общность художественного темперамента, и стремление действовать во имя высших нравственных целей, и единый круг психологических и религиозно-философских проблем. Вплоть до конца 1960-х г.,¹⁵ изучая творческий метод писателя, Леонов по-своему, и нередко критически, осмыслял наследие своего предшественника. Он учился у него мастерству психологического анализа, «пристальному рассмотрению человеческого характера, молекуляр-

¹⁴ Цит. по: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 8.

¹⁵ См. статью Леонова «Достоевский и Толстой» (1969), в которой писатель, сравнивая двух классиков, отдает первенство Достоевскому (10, 528—530).

ных явлений и процессов в душе человека, сталкиванию различных, противоположных характеров».¹⁶ Однако в последнюю, самую зрелую четверть своего творческого пути Леонов все больше рассматривал Достоевского уже не только как крупнейшего мастера остропсихологического литературного жанра, но и как выдающегося автора религиозно-философской, пророческой прозы, наполненной, по словам создателя «Пирамиды», «неукротимостью суждений», «бережно-фанатическим отношением к России», «любовью к своей стране, к своему народу».¹⁷ Он обращается к Достоевскому как философу, идеологу и пророку, писателю, способному не только открыть глаза на современность, но и предсказать будущее.

Рассмотрим только один из многих примеров, наглядно подтверждающих вышесказанное: проследим взаимодействие текстов Леонова и Достоевского на общем, «контекстуальном» уровне макроявлений, а затем, выражаясь языком Леонова, и на уровне «молекулярном».

Все произведения Достоевского (в том числе и его публицистику) можно воспринимать как единый художественно-философский контекст. Именно такое широкое влияние Достоевского мы и видим прежде всего в романе Леонова «Пирамида». В нем мы находим переключку и с «Бесами», и с «Идиотом», и с «Подростком», и со многими другими творениями писателя. На глубинном психологическом уровне роман соотносится не только с «Легендой о Великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых», но и с основными идейно-художественными концепциями русского классика, и даже заключительные слова романа о «мечте» и «наваждении» — реминисценция из Достоевского.¹⁸

¹⁶ Цит. по: *Ковалев В. А.* Леонов и Горький // М. Горький и его современники. Л., 1968. С. 230.

¹⁷ Цит. по: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 43.

¹⁸ Ср. размышления Достоевского в «Дневнике писателя» за 1877 г.: «Спросите самих себя: не случилось ли с вами сто раз, может быть, такого же обстоятельства в жизни? Вот вы возлюбили какую-нибудь свою мечту, идею, свой вывод (...). Вы устремляетесь за предметом любви вашей всеми силами вашей души. Правда, как ни ослеплены вы, как ни подкуплены сердцем, но если есть в этом предмете любви вашей ложь, наваждение, что-нибудь такое, что вы сами преувеличили и исказили в нем вашей страстностью, вашим первоначальным порывом — единственно, чтоб сделать из него вашего идола и поклониться ему, — то уж, разумеется, вы втайне это чувствуете про себя, сомнение тяготит вас, дразнит ум, ходит по душе вашей и мешает жить вам покойно с избранной вашей мечтой» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 26—27).

Совершенно очевидно, что Шатаницкий в произведении Леонова генетически и духовно восходит к Шатову из романа Достоевского «Бесы». Говорящие фамилии «Шатаницкий — Шатов» указывают на умственную, нравственную и религиозную неустойчивость их носителей, на их духовный релятивизм. Размышляя над своим будущим романом «Бесы» и темой шатания русской интеллигенции, Достоевский записывает: «У нас не верят себе (...). Шатость во всем двухсотлетняя»; «Или равнодушные, или шатание»; «...слабостью реформ, недоверием и к себе, и к обществу при исполнении реформ они (правительство. — В. Ф.) произвели в обществе шатость, как говорит Шатов, неопределенность, сумбур, слабость убеждения и веры»; «Шатость, сумбур, падение кумира, падение веры и правил нравственности».¹⁹

И Кириллова, и Шатова, по словам Достоевского, «съела идея». Говоря о Шатове, Хроникер констатирует: «Это было одно из тех идеальных русских существ,²⁰ которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах над свалившимся на них и наполовину совсем уже раздавившим их камнем».²¹

Роман «Пирамида» перекликается с романом Достоевского «Бесы» не только тем, что обезбоженные, опустошенные безверием души играют в нем некий «адский спектакль» (2, 629). «Облечение» Достоевским мы находим не только на образно-«техническом», но и на сущностном уровне «Пирамиды». Раскрывая замысел «Бесов», Достоевский писал: «...я желал объяснить возможность в нашем странном обществе таких чудовищных явлений, как нечаевское преступление. (...) Эти явления — прямое последствие вековой оторванности всего просвещения русского от родных и самобытных начал русской жизни. (...) Наши Белин-

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 156, 147—148.

²⁰ Ср. у Леонова, который также вслед за Достоевским по отношению к людям неверующим употребляет слово не человек, а «существо»: «... как могло даже поседевшее от мудрости (...) христианство раскрыть самое главное свое слово стерильному, беспамятному на прошлое существу (молодому следователю. — В. Ф.), которое перестало ощущать присутствие постоянного чуда вокруг себя, которое из отращения к дыханию могил высшую комсомольскую доблесть полагает в скорейшем смирении с себя позорного пятна дедовой веры, которое, наконец, бессмертную душу человеческую принимает за порцию воздуха...» (1, 394).

²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 27.

ские и Грановские не поверили бы, если бы им сказали, что они прямые отцы Нечаева».²²

Мысль об оторванности человека от «самобытных начал русской жизни» — как главной причине национальной и личностной драмы современного человека — ляжет в основу глубинной концепции «Пирамиды».

Как уже было сказано, центральной темой «Пирамиды» Леонова (как и у зрелого Достоевского) становится тема веры, религии и отрыва русской интеллигенции от народа. Тема религии и у Достоевского, и у Леонова явление не случайное: она явилась естественным ответом писателей на процессы духовного и общественного распада, на потерю людьми жизненных и социальных ориентиров. Очень точно об этом сказал священник Г. Флоровский: «В восприятии тогдашних поколений, — вспоминал он о людях второй половины XIX в., — религия опознавалась прежде всего именно как *возврат к цельности*, как высвобождение из того тягостного состояния внутренней разорванности и распада, которое стало страданием века. (...) Из того кризиса, в который вся Европа вовлечена была в своей истории, выход представлялся тогда только через такое „возвращение“, через новое скопление общественных связей, через восстановление цельности в жизни».²³

Тема религии как внутреннего возвращения человека к своим духовным корням занимала в творчестве Достоевского первостепенное место. Обращаясь к оторванной от своего народа интеллигенции, Достоевский взывал: «Не презирайте веру народа!»,²⁴ «у него религия, там идеалы и начертание».²⁵

Главенствующую роль народное православие и церковь занимают и в «Пирамиде» Леонова. «Не рановато ли мы (...), — задается вопросом писатель, — выкинули на свалку скарб непонятного нам церковного употребления, перед коим тысячелетье сряду нация совершала весь свой житейский обиход — творила новые семьи и крестила деток, новобранцев отправляла в бой и отпевала покойников, встречала беды и победы народные?» (2, 604).

Леонов, что было уже давно замечено, как и его предшественник Достоевский, являлся мастером художественно-философской детали, специалистом по образно-философскому «логарифмированию» художественного текста. Каждая такая «деталь» позволя-

²² Там же. Л., 1986. Т. 29. Кн. I. С. 260.

²³ Флоровский Г. В. Пути русского богословия // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 288—289.

²⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 192.

²⁵ Там же. С. 191.

ет «вычитывать» через нее не только авторскую и сюжетную позиции, но и дополнительный скрытый подтекст. Сравним картину природы из романа «Идиот» с леоновским описанием природы и, учитывая материал этого сравнения, рассмотрим конкретный пример «логарифмирования» в «Пирамиде», когда одна основная художественная «деталь» в картине природы утраивает смысловую нагрузку сцены.

Известно, что Достоевский, в отличие от Леонова, мало описывает природу: несколько сцен в «Бедных людях», «Двойнике», «Маленьком герое» и ряде других произведений. Тем более для нас интересно, что описание природы глазами князя Мышкина было замечено Леоновым. Перечитаем последнее описание природы в романе Леонова: «Никогда не бывал зимой в тех краях, но вот непонятное, с утра, томление повлекло меня к ним на окраину. К обеду сумрачная погода разветрилась, бочком из голубой небесной промоины проглянуло солнце... (...) Одновременно слуха моего достигли протяжный скрип и (...) цепной скрежет. (...) сносили старо-федосеевскую обитель. (...) Казалось бы, благодарение создателю, мучительно и долго томившее меня навальденье схлынуло наконец и сквозь напозавшие с запада тучи угадывалось чистое небо, далеко впереди, но вместо ожидаемого облегченья овладевал мною непонятный, с примесью отчаянья, страх неизвестности, каким сопровождаются все эпохальные выздоровленья — от мечты, от прошлого, от самого себя в том числе. (...) Столбы искр взвивались в отемневшее небо, когда подкидывали новую охалку древесного хлама на перемол огонь. Они красиво реяли и гасли, опадая пеплом на истоптанный снег (...) на мою подставленную ладонь погорельца» (2, 683—684).

Описание природы глазами Мышкина дается в «Идиоте» Достоевского так: «Это было в Швейцарии. (...) Он (князь Мышкин. — В. Ф.) раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Перед ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая „маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива“; каждая-то травка растет и

счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свой путь <...> один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой. <...> О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами <...> но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту „мушку” Ипполит взял у него самого <...>. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...».²⁶

То, что приведенные фрагменты описаний природы у Достоевского и Леонова и внешне, и внутренне близки, не вызывает сомнений. И в том и в другом описании мы находим «синее» и «голубое» небо, и там, и здесь присутствует снег, в описании Достоевского — «маленькая мушка <...> в горячем солнечном луче», а в романе Леонова — подлинная «милая малость», т. е. «блестинка», крохотные «реле» и «ладанка», красивые «искры» огня. Но главное в другом. Зададимся вопросом: как объяснить загадочную деталь во фразе Леонова: «Никогда не бывал зимой в тех краях, но вот непонятное, с утра, томление повлекло меня к ним на окраину»? Отметим, что слова «к ним» писатель выделяет разрядкой.

На первый взгляд кажется, что слова «к ним» обращены к обитателям Старо-Федосеевского некрополя; важно, однако, что именно они включены в речь автора, вложенную в уста некоего писателя-драматурга, одного из героев «Пирамиды», от лица которого на всем протяжении романа дается особая оценка героям и событиям. И с точки зрения героя-автора, «к ним» не означает «кораблю мертвых», как писатель называет о. Матвея со всеми обитателями Старо-Федосеевского некрополя, неспособного отойти «в море вечности» (1, 397). Важный для Леонова смысл, который несет словосочетание «к ним», проясняется при интертекстуальном сравнении описаний природы. У Достоевского вышеприведенный текст заканчивается загадочной фразой о том, что сердце князя Мышкина «билось почему-то от этой мысли». Ответив на вопрос Достоевского, мы одновременно раскроем этот дополнительный смысл слов «к ним».

Созерцая «бесконечную синеву неба» и снеговые красоты солнечного дня, князь Мышкин, сам не замечая того, вдруг заговорил словами Ипполита (о «маленькой мушке», «солнечном луче» и т. д.). Достоевский специально всю фразу Ипполита в монологе Мышкина дает закавыченной. Мышкин мучается от того, что он, как написано в тексте, «один <...> ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой...». И тут ему начинает казаться, что не он взял у Ипполита эти слова о природе, а,

²⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 351—352.

напротив, «Ипполит взял у него самого (...)». Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...».

Чтобы объяснить загадку «сердечной» радости Мышкина, мы должны вспомнить роль «сердца» у Достоевского и то, что князь Мышкин считался идиотом. Слово «идиот» в переводе с греческого означает отдельный, частный, стоящий в стороне от общих дел, несведущий человек. Так и ощущал себя князь Мышкин по отношению к природе и людям. Стать вновь целостным человеком он, по замыслу автора «Идиота», мог только приобщившись «сердечно» к «хору» бесконечной жизни, его окружающей, к отторгнутой от него природе, к людям, воплощением которых и был для него Ипполит. Именно поэтому и забилось его сердце, что он наконец-то сумел преодолеть свою отчужденность и внутренне слиться с другим до того, что стал воспринимать его слова как свои собственные.

Интересно отметить, что мысль Достоевского, как и Леонова, здесь полностью совпала с суждением о «коренном зле» человеческой природы, высказанном В. С. Соловьевым. В «Чтениях о Богочеловечестве» философ писал: «... мы замкнуты в себе, непроницаемы для другого, а потому и другое в свою очередь непроницаемо для нас... Это противопоставление себя всем другим и практическое отрицание этих других — и является коренным злом нашей природы».²⁷

В различных формах автор «Пирамиды» демонстрирует нам апостасийные соблазны своих героев. Так, осуждая «ересиарха» Матвея, основным его грехом и пороком он считает «богословское мудрование» (заметьте, не мудрость! — В. Ф.) о вещах «запретных для ума» (1, 51). Та же мысль выражена в образе другого персонажа романа — Дуни, стоявшей ближе всех к «чуду», но затем увидевшей в нем только фокусничество. С утратой «чуда» кроткая, «легко ранимая» Дуня превращается в «жестокую наставницу» (2, 560) ангела. Леонов через судьбу героев ясно показывает, что отступление в малом от духовных традиций своих отцов, от канонов своей религии неизбежно приводит и к отступлению в большом. Если в самом начале романа та же Дуня, казалось бы, безобидно отступает от правильного исполнения ирмоса, куда каждый мог вложить «свое содержание» (1, 10), то в конце «Пирамиды» она уже доходит до прямого подлога и клеветы на своего родного брата Вадима. После последнего свидания с Вадимом домик Лоскутовых утратил прежнее патриархальное обаяние. Семья без сожаления покидала свое «пепелище», «тронутое», по определению Леонова, «иным огнем» (2, 637).

²⁷ Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911. Т. 3. С. 130—131.

Центральная мысль «Пирамиды» состоит в том, что в драматичной, а порой и трагичной судьбе России в той или иной степени виноваты все, поэтому мы и не находим в романе однозначных героев, писатель всех своих персонажей проверяет одной, но главной, всеопределяющей мерой — подлинности или неподлинности их духовного бытия. Мир России, утративший свою высокую религиозную веру, тысячелетний опыт своей богатейшей культуры, мудрые заветы своих предков, не может быть подлинным. Россия, считает автор романа, без осознания и возрождения этих ориентиров не выживет. Чтобы сохранить свое достоинство и лицо, ей надо глубоко осознать свое историческое прошлое и, освободившись от наваждения, вернуться «к ним» — полузабытым сокровищам своего национального бытия, которые в виде клада постоянно ищут герои романа; к заветам, чаяниям и традициям старины; ко всей совокупности «духовных накоплений» народа.

Т. Я. Гринфельд-Зингур
(Санкт-Петербург)

ПРИРОДА В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

Повествование в последнем произведении Л. Леонова не пейзажное: нет неспешно развернутых картин, незаметна сезонная игра красок, изображение окрестностей существует лишь в виде набросков. Сквозь толщи мыслительных пластов едва пробиваются ростки природы. Тем не менее природа как собирательный образ заявляет о своем эстетическом присутствии. Видимые пейзажные детали постепенно обнаруживают невидимое поначалу родовое единство, сложное в собственном содержании, объединяемое разветвленными смысловыми связями с контекстом. Намерение художника показать природу как целостный организм¹ здесь, бесспорно, реализовано.

Из многих значений природы в романе (твердь небесная; земное — материальное; объект научных размышлений и предположений) наиболее важны следующие: 1) объективный мир вокруг человека, флора и фауна; 2) «мать-земля», общая родина человека; 3) начала жизни на Земле; 4) часть непознанной Вселенной; 5) нечто отличное от Космоса; 6) критерий естественного в жизни личности и общества. Содержание как материально зримой, так и «логической» природы в полной мере отвечает всеобъемлющим формулам, которые отстоялись в научной литературе.

В статье В. Соловьева «Природа» приведены определения, не устаревшие и в конце XX в.: натура — не только физическая среда, основа жизни человека — земля под ногами, все живое — растения, животные, пернатые, но и Вселенная. Природой также называют действительность или сущность явлений.²

¹ См.: Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982. С. 90.

² См.: Соловьев В. Природа // Энцикл. словарь / Брокгауз и Ефрон. 1898. Т. 25. С. 244.

Обратимся к своеобразию поэтики и стилистики «Пирамиды» — именно здесь становится явной немалая художественная роль реалий природы в их конкретном образном выражении.

Не случайно открывают и завершают роман пейзажные мотивы. Первая фраза первой главы — как заставка, настраивающая на невеселые события: «Поздней осенью...» (1, 7). Осень могла бы восприниматься как обычное время года, но повествователь продолжает: «...меня постигло очередное огорченье...» (там же). «Огорченье» — это угроза ареста; пейзажный план сливается с событийным, и дальнейшее происходит в неизбежно мрачных тонах: сумерки за городом особенно неуютны, «дремучий древостой» не радуется, шелест палого листа в березовой роще заглушается скрежетом битого стекла — след местных гулянок; враждебные мокрые ветки хлещут человека по лицу, видимо не доверяя ему; все происходит в осенней сырости, в знобящей мгле (1, 7—12). Предваряя события, природа «открывает» дорогу трагическим мотивам в повествовании.

И на последней странице романа в заключительном эпизоде — пейзажные штрихи непрорисованной картины. Вечернее безмолвие зимней поры на окраине города; сносят старо-федосеевскую обитель. Погода сумрачная, солнцу «разрешено» выйти бочком, чтобы осветить драму. Но с запада вновь «наползают» тучи; в итоге повторился бы мрачный зачин романа, если бы перспективу внероманных событий не наметила природа: где-то в дальней дали «угадывалось чистое небо» (2, 684). Образ, конечно, символичен, он разрывает кольцевую композицию: от осени-непогоды в начале романа к зиме-непогоде в финале. Кстати, при первом чтении не удастся отсчитать время в повествовании. В заключительном эпизоде «Западни» автор замечает: старо-федосеевская эпопея длится десять месяцев; в этом случае от «поздней осени» до следующей «зимы» недостает трех месяцев.

С первой же страницы с помощью мотивов природы автор дает понять, что определение жанрового своеобразия романа («наваждение») вынесено в подзаголовок неспроста: «Стояла туманная непогода с таинственно призывающей миражностью» (1, 7). Наваждение и мираж — почти синонимы, они сходны в самой своей сути: обманывают, «водят». Но в контексте могут означать власть темы, давление материала, обилие неродившихся персонажей, требующих воплощения, — словом, страсть творчества. Так или иначе мистическая подсветка жанра сопровождает ведущие сюжеты романа. Напомним, что времена В. И. Даля³ и современность⁴

³ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 383.

⁴ *Словарь русского языка:* В 4 т. М., 1982. Т. 2. С. 329.

смыкаются в понимании этого слова. В XIX в. и сегодня наваждение включает идею опасного влияния на человека, действия дьявольской силы, соблазна. Исходя из сложностей конфликтов в романе, следует заключить, что наваждение может означать и драму общения со злом, необходимость сопротивления ему, развенчания его, защиту истины.

Образ развит в неоднократных повторениях и ассоциациях. Несомненным наваждением названо странное сооружение в Зауралье, по виду — картинная галерея, подаренная Дымковым Юлии (1, 697). Образ с еще большей отрицательной энергией вернется в текст, когда явным станет, что галерея — «зыбкая толща чуда» — гибель для человека (1, 729—731). Другой вариант — пейзаж, призванный быть фоном событий, напоминает наваждение космического масштаба: «Где-то в конце мироздания истинно бесовский месяц выглянул из летящих мгlistых облаков...» (1, 407). В итоге языком природы дана оценка навязанным человечеству «тайнам», которые ведут в никуда: миражам не следует верить. Исчезает наваждение в финале, на последней странице: оно «схлынуло» в тот момент, когда вдалеке показалось чистое небо.

Очевидна многофункциональность образа природы, он представляет:

1) собственное содержание (мираж, марево, непредсказуемое явление), 2) метафорически объясняемую специфику жанра, 3) структурный элемент композиции, 4) опосредованное отражение высокой проблематики романа. По сходному типу «работает» в тексте более половины пейзажных реалий.

В научной литературе известно суждение Леонова об искусстве, сжатом до алгебраических знаков: надо учиться «отходу от описательства», говорил художник.⁵ Замечание это прежде всего касается изображения природы, так как из основных видов художественной речи: повествование, рассуждение, описание, — именно последний соответствует пейзажу. Суть изображения (описательной речи) заключается в протяженности зримого ряда. Эскизность, лаконичность пейзажного письма Леонова находится в постоянном противоречии с необходимостью детализации пластических, звуковых, пространственно-временных признаков. В условиях «Пирамиды», где бытие и «историческое местопребывание» homo sapiens — на первом плане, зримая природа затянута в омут суеты и драм человечества. Но художнику удастся показать ее предельно кратко и материально выразительно.

В ряде пейзажных эскизов явление природы описывается в стиле, близком к назывным предложениям, где указан предмет,

⁵ Цит. по: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 172.

не обремененный эпитетами, следовательно, воображение читателя может свободно дорисовать названное явление во всей полноте его качеств в зависимости от контекста. Таково краткое упоминание густого снегопада в сумерках (1, 139); поэмки, неуместной в весеннее время, стегавшей снежной крупой древесные почки, воробьев и «водяные зеркальца» (1, 269); свежесвыпавшего снега, по которому Дымков рисует эволюцию Вселенной (1, 162). Этот стиль напоминает эпическое письмо древних: достаточно сказать «место лесно и красно», и отпадает необходимость в больших пейзажных описаниях. Внимание не отвлекается на детали, опыт заменяет перечисления. В XIX—XX вв. этот стиль кратких сообщений применялся, как правило, в жанре очерка (книги С. В. Максимова, П. В. Засодимского, М. М. Пришвина). Так создавалась материальная основа образа природы в русской прозе, вырисовывался портрет «географической» России.

Лаконичность зарисовок превратила бы природу в схему, если бы не умение автора соединять умозрительное с материальным напоминанием о почве, земле, воздухе и других природных условиях.

Эстетический результат достигается удачным сочетанием отвлеченного и конкретного. Включенный в повествование образ неба не имел бы видовой определенности, если бы автор, заботясь о выразительности, не наделил его эпитетом, обозначающим «качество» одного конкретного дня: «Хмурое небо конца тридцатых годов...» (1, 11), — в этом случае образ, не занимая по протяженности лексического строя и половины фразы, объединил метафорическую живописность с общим представлением о времени. Из той же художественной мастерской происходит «серенькое небо судьбы над пустыней» (2, 237), этот образ существует лишь в трагических прогнозах Филуметьева, но закон эстетической энергии тот же, что и в изображении реального.

Драматическая беседа Аблаева и о. Матвея об отступничестве происходит в храме вьюжной ночью (1, 41). Понятие «вьюжная ночь» — не метафора, это картина реальной непогоды, она — более заметная опора для воображения читателя, чем образ неба целого исторического периода. Автор сообщает дополнительные конкретные мотивы: поднялся «до костей леденящий ветер», который «с ног валил»; «холодище» в храме заставил дьякона «зябко» потирать руки (1, 40—41). И одновременно в контексте событий: крушение судьбы дьякона Аблаева, тревожное ожидание подобной же гибели о. Матвея, жестокая ломка жизненного уклада в 1930-е гг. — вьюжная ночь может восприниматься как знак времени, подобно снежной вьюге в «Двенадцати» А. Блока или луне над городом («фосфорическое пятно») в «Петербурге» А. Белого. Дополнительные штрихи не позволяют леоновскому образу потерять свою материальную основу.

К краткому описанию-портрету, сочетающему отвлеченное и конкретное, Леонов прибегает и в других ситуациях. Например, в эпизоде с природными особями в урбанистической тесноте. О зоомагазине, где «немолчный птичий галдеж» (1, 270), автор замечает: «Все там годилось для плодотворных размышлений» (там же). Рисуются «портреты» «разной мелкой и бесполезной живности»: позы, жесты, движения. Одновременно развита мысль, объемлющая частности: человечество объединяет «святость» и «тайность» земной материи. Рыбки, резвящиеся в «зеленом плену», «озябшие ужи» и главные герои эпизода — цыплята — неугомонные «желтые шарики» на прилавке, останавливают толпу не покупателей, зачарованно наблюдающих с «древней тягой» эту живую жизнь (1, 270—272). Еще пример: описание воробья на ладони Никанора Шамина, которое имеет лишь один штрих: «раскорякий птенец» (2, 113), но его достаточно для того, чтобы не только показать беспомощность маленького живого комочка, но и напомнить о взаимозависимости сторон: природы и человека.

Чем отвлеченнее мысль, тем активнее в эстетическом плане материальное основание образа. В конечном итоге в леоновском стиле не столь важна мера насыщенности конкретным, сколько качество реальных, способных передать чувственное начало вещественного. Как представляется, из подвластных художнику сфер материального природные реалии наиболее действенны, они сохраняют энергию, даже пребывая в малых количествах. Обладая собственной жизнестойкостью, они выдерживают тяжесть логического груза, располагаясь в предельно стесненном объеме фраз и периодов речи.

В собственно пейзажных отрывках «вещество» также действенно. «Огнем и ливнем внахлест полосовала» гроза, а «завеса дождя» сделала рошу «дикой, всклокоченной» (2, 301—302). Подобно фронтовой атаке, молнии ведут огонь сквозь плотные потоки; указан тип наступления (внахлест) и его результативность (полосовать, не достигнув цели, нельзя). Ильинская гроза в романе заняла одно предложение: «Молнии с огненным треском раздирали небо над головой...», но как явление природы она полностью «оснащена»: свет, звук, интенсивность звука, действие, пространство (1, 51). Таков же северный пейзаж: неохватная ширь, «исполинская пучина неба» и «мглистая, жгутами свивающаяся мускулатура циклона» (2, 373).

Материализация идей — необходимый момент формирования сложных концепций романа. Овеществление мыслительных построений может проводиться и с помощью урбанистических средств, но природа, земля остаются, пожалуй, источником самых красноречивых «деталей» и «штрихов». Почти брейгелев-

ская картина шествия «людской лавины» к будущему представилась о. Матвею, где в полном, но бессмысленном порядке двигались «отряды помельче»: «институты, научные корпорации, парламенты, профсоюзы» и т. д. В описании того, что и как совершало шествие к «исторической закономерности», вещественно-предметного перечислено немало: знамена, зонты, портфели и прочее, — но одиночные в этой лавине приметы природы сильнее «второй природы». Это «чавканье разминаемой почвы» — образ, передающий прерывистый глухой звук под ногами, мерное движение человеческой лавины как причину этого звука; мы будто сами ощущаем плотность, вязкость изнуренной земли. Бесконечное пространство и близкий звуковой фон создают иллюзию достоверности и участия читателя в гигантском шествии (1, 412—414).

Мастерство изображения материального выделяет среди других картину сотворения мира, т. е. того, чему свидетелей никогда не было. Абсолютно умозрительная гипотеза благодаря воображению художника воспринимается как реальность — свидетельство мощи и вездесущности «вещества». Картина дана объемно, в тройном освещении. Сначала — дерзкая детализация, с которой автор представил «обстоятельную хронику первозданья», «нечеловеческий шедевр» Шатаницкого (1, 629—630), далее — сама версия Шатаницкого, о которой автор успевает заметить, что суть книги — изложение известной библейской схемы, и, наконец, — впечатления о. Матвея, украдкой заглянувшего в труд. Тройной комментарий гипотезы в ироническом тоне — предмет внимания читателя, занятого собственно идеологией романа. Здесь же отметим превосходную, композиционно вольную манеру образного мышления: изменяющиеся пространство и время, состояние и движение земных масс, пластика плотных форм, звуковое содержание легенды, сменяющие друг друга мрак и свет.

Если бы о. Матвей при чтении книги остановился как скептик на иронической посылке: «безымянное нечто вылезало наружу из буквально ничего» (1, 632), то, вероятно, его отношение к «шедевр» было бы лишь отрицательным. Но заорожила и заставила включиться в сотворчество энергия превращения материи. Праприрода, клокотавшая «уйму тысячелетий», приближена к читателю «родовыми вздохами бездны, треском разрываемых оболочек и лопающихся пузырей» (1, 632). В правоздухе слышалось «пыхтенье скрюченных (...) стихий»: рождались «ветры, горы, твари и вода» (там же). Их положение во чреве уточнено медицински: «затылок был вмят под мышку соседки» (там же). Через следующий перепад тысячелетий на глади лагуны появилась ощущаемая «студенистая слизь» (1, 633) и т. д. Создана иллюзия таинств Земли, совершающихся на глазах читателя-очевидца.

Любопытно, что в повествовании объяснен секрет подобной образной стилистики. Указано непременно малое расстояние между объектом и воспринимающим субъектом: о. Матвею казалось, «будто слышит» он «новорожденные голоса» стихий (1, 632) и «почти вплотную, словно в микроскоп», видит первые травинки, первых жуков (1, 633). Названа эстетическая цель: «странная пленительная достоверность описаний властно убеждала» в реальности бывшего (там же). В теории искусства это известный путь слияния частного с общим, но конечный результат традиционного пути зависит от таланта художника и в особенности от того, как он понимает меру общего и частного, тип вещественного.

Ответ о. Матвея на коренной вопрос человечества: в чем суть прогресса и каким будет его результат, — намного убедительнее и доходчивее в изобразительной части, чем в умозрительной. Путь «к звездам» (в его метафоре) равносителен гонке по петляющей дороге в Гималаях «с зависанием колес над обрывом» ради конечного прорыва к «зональной пропасти», т. е. в никуда (1, 59). Речь идет о цивилизации в неопределенных координатах пространства и времени; отсюда силой конкретного читатель перенесен в машину с неопытным шофером — он слышит отчаянный «тормозной визг» и видит — рукой подать — скользнувшее в пустоту колесо. И тут же следует уточнение: это бездна; с разбега в сорок веков человечество желает совершить прыжок в землю обетованную (1, 59—60).

Зримый и слышимый аргумент в споре делает очевидным отрицательное отношение к тому, что сегодня называется прогрессом. В результате бездна и звезды, крайние реальности в бытии, приобретают в контексте одинаково негативный смысл. Традиционные для мировой и русской литературы образы Леонов переосмысляет с позиций человека, знающего, чего достиг XX век. Недоверие к этому поэтическому двуединству (бездна и звезды — нечеловеческая судьба) отличает и о. Матвея, монологи и реплики которого нередко воспринимаются как отголоски авторской речи. О «знобящем сквозняке вечности», встречающем человечество на какой-то горе — «высоте обетованной», где «помещалась стартовая площадка для завоевания небес, известного ранее под кодовым обозначением шествиза к звездам», говорит явно иронично и Никанор Шагин (2, 313—314).

Леонов позволяет персонажам прибегать в суждении об эволюции человечества как рода к «словесному беспощадству рисунка» (2, 351). «Жестокий» стиль («жестокая, порою почти клетчатническая панорама» — там же) чаще всего присутствует в речи Никанора Шамина — аналитика по природе, по обстоятельствам и по жизненным целям. По его версии, лицо будущего человека

изменится: из-за бедности чувств оно окаменеет; радость и печаль исчезнут; цвет станет темным. Далее еще страшнее: появятся «несообразно суставчатые конечности» (2, 350), следовательно, через века потомки с их хитиновым покровом будут напоминать насекомых. Штаницкий, учитель Никанора, а по сути его «подследственный», наемкнул на родство человека с поганкой, «розовой плесенью» (1, 22). Автор также допускает разительные перемены в человеке: предполагая предмет сравнения, рисует «степенного», «рассудительного» паука; «я долго глядел ему в глаза...», — говорит он, констатируя малую дистанцию, разделяющую рисуемое им насекомое и человека (2, 320).

Изображения животных в романе даны с меньшей лаконичностью. «Герои» отмечены традиционно трагическими обликом и судьбой. Они возвышаются до символа, значимого в контексте «Пирамиды» и всей русской литературы. Лошадь с жеребенком, бессмысленно избиваемая, — свидетельство крайнего ожесточения человека; собака, приставшая к Дымкову, — знак оставленности земного небесным или бессилия небесного в утолении печалей земных (2, 49—50, 657). В этих изображениях конкретика: разорванная кожа, багровые вздутия от ударов, отвисшее брюхо «колхозной труженицы»; вздыбленная шерсть «защитной масти», виляние хвостом и «пристальная человечья мудрость» в глазах прилудного пса (2, 658) — столь сильна, что философские, умозрительные проблемы блекнут перед чувственным образом.

Русская проза предлагает и противоположные традиции. У И. С. Шмелева — старая лошадка, достойно доживающая свой век на подворье, которую запрягают редко, на постный рынок; у Д. С. Мамина-Сибиряка — собаки, первые, высоко ценимые людьми помощники в охотничьем деле. В художественном мире М. М. Пришвина — громадное количество «личностей» в лесу, в поле, в реке и в небе; в полном сознании серьезности своей роли в общей жизни на Земле они выступают как персонажи, герои сюжетов.

Броскую конкретность, сжатую в слове до предела, автор делает вдвойне содержательной, помещая ее в необычный для нее контекст. Леонов постоянно выстраивает привычные понятия в неожиданных сочетаниях, превращая образ в метафору. Когда Дымков на окраине города в каморке погрузился в «ил придонного существования», природа напомнила ему о красоте жизни: солнце, прорываясь сквозь осенние ветви, «праздничным» потоком лучей осветило «бесценное благо даже исподнего бытия» (2, 535—536). Ил существования — метафора, и первое возникающее в связи с ней представление — нечто темное, мутное, затягивающее на дно, но в целом она несет иной смысл — живая среда для живых существ. В результате обыденное, полезное призна-

но бесценным благом, равным в прелести закату, который для Дуни — «тишайший свет вечерний» (2, 536). Это уже — от ведущей идеи романа: смысл жизни — в естественном.

Одна из сверхзадач обобщенного образа «натуры» заключается, по-видимому, в том, чтобы своим абсолютным содержанием (природа — земля — земное) уравновесить в плане миропонимания и на чаше эстетических весов чрезмерную сложность мыслительной, психологической, событийной картины XX в. Утихомирить, «остепенить» человечество и все, что оно породило; приоткрыть окно, чтобы хлебнуть кислорода. При всех своих изменениях, сезонных превращениях природа на века остается сплетением определенных закономерностей. Как образ реальный или гипотетический, она обладает громадной материальной устойчивостью и поэтому являет собой единственную прочную опору человеческого бытия.

В связи с этим обратим внимание на характерную особенность в стилистике романа: повествование заполняют слова, передающие состояния зыбкости, неопределенности, запутанности или напряженности, противоположности, полярности. Им принадлежит первый план в авторской речи или в монологах персонажей, они присутствуют более чем в восьмидесяти ситуациях. Некоторые объяснения этому, вероятно, дал автор; материалы беседы с ним, опубликованные в журнале «Вопросы литературы», содержат его суждение о принципах объективности современного письма: XX век, по его словам, обладает жесточайшим опытом, который приходится передавать в литературе при двойном солнце, что означает поляризацию идей, абберацию и т. д.⁶

Не комментируя прикрепленность этого явления к персонажам «Пирамиды», можно привести некоторые примеры. Человек воспринимается как «зеркальный двойник» Бога-оригинала (1, 44); ангелы, как и бесы (по мнению Финогоича), — «почти те же люди»; ангел — «совсем двойной» (1, 14). Никанор говорит о гармонии Вселенной, достигаемой двумя взаимополярными началами. Шатаницкий иронизирует: изгнанные ангелы, разбившись о землю, превратились в свою диалектическую противоположность (1, 132). Зло, сам дьявол — не магнитное ли завихрение пустоты (1, 128)? История камуфлирует что-то или кого-то, порождая двойственность: за исторической необходимостью, по ощущению о. Матвея, скрывается чья-то тайная могущественная воля (1, 141). Тимофей Скуднов и Матвей Лоскутов говорят о двухвариантной судьбе России (1, 291). Никанор считает открытия в науке фактами, обладающими обоюдоострой двоякостью

⁶ См.: Человеческое, только человеческое: (Беседа с писателем) // Вопр. лит. 1989. № 7. С. 3—26.

(1, 177). Шатаницкий строит системы оценок на том, что «вещество» двойственно и все сущее держится на двоичности (1, 616). Существование Шатаницкого объединяет реальность и нереальность; с помощью приема «обратной» диалектики он может отрицать самого себя (1, 20). Всевластный мозг — земное око в поэме Вадима и вершина сословной пирамиды — полярен звездному небу (2, 57). Высокое творчество обусловлено «двоением» личности (1, 109). Прозрения Дуни небывалой «плотности» — следствии ее двойственного восприятия реальности (1, 78). Никанор ведет двойную игру с учителем: он исследует зло, скрываясь в обличье «охламона» и «пентюха» (1, 30). И наконец, черта стиля — слова, обозначающие качества и состояния, часто взаимоисключающие: «пороховое смирение», «оглушительная тишина», «сорные изобретения», «мусорные гениальности» (1, 286, 287, 635).

Даже поверхностный обзор мотивов двойничества производит впечатление круговерти. Серьезный же анализ, вероятно, покажет, что речь идет о развитии в современной прозе мастерства «диалектики души», восходящего к Л. Толстому, о чем писал некогда Н. Г. Чернышевский. У Леонова — диалектика общественной психологии, истории, мира.

Полярность в романе, по-видимому, основной метод типизации, однако природа, пейзажные мотивы как собирательный образ не умещаются в круге действия этого метода. В возможной трагической перспективе человечества в «Пирамиде» природа — утвердившаяся ценность. Она являет собой «вещество» в многообразном движении форм, но не имеет «двуликости», «двоеначалия» (1, 616). Долина детства, исходная для каждого (1, 362), «наивные роднички», дающие радость и светлость духа (1, 367), уголки детства, деревенька «на бугре», безымянная речка с «ромашковым скатом», лесная дорога в тумане, даже «скудная действительность приболоченного предзимнего леса», «колючая снежная крупка», «низкие лохматые небеса» и лужа после вчерашнего дождя — все это привычные приметы родной среды (2, 35, 650; 1, 269, 8, 12). Их эстетическое воздействие такое же, как и постоянных эпитетов «добрый молодец», «красна девица» в фольклоре. С ними связано ощущение неизменного ритма: осень, зима, утро, вечер; они абсолютно понятны: прошел ливень, метет метель, светит солнце — и представляются островом надежды и спасения. Более того, скромный облик привычного прекрасен. Топь (лужа) для о. Матвея — явление «девственной красоты», и грациный галдеж «гармонично» вливается в «музыку весны» (1, 348). Вой «разгулявшейся осенней бури» он называет «симпатичной музыкой» (2, 482).

В конечном итоге диалектика человека, постоянно прорывающаяся за пределы добра и совести, может, как считает Леонов,

корректироваться диалектикой природы, веками пребывающей в большем постоянстве познаваемых связей.

Понятна поэтому задача романа — показать необходимость возвращения человека, цивилизации к «почве» — к традиционному смыслу жизни, проверенному веками, к уважению земных пределов, и необходимость замедления «шествия к звездам». Основное понятие, которое определяет поиск истины, — «естественное». В толкованиях XIX—XX вв. «естественное» это природное, обусловленное природным ходом развития; жить естественно — значит жить по законам природы.⁷ XVIII век в сентименталистской прозе и XIX век в «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова (и других его «Записках...»), в произведениях И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого подняли в цене натуральность как условие гармонической жизни и непреходящее качество реализма в искусстве слова. Н. А. Грознова обращает внимание на тот факт, что Ф. М. Достоевский понимал учение Христа как мысль, которая несла в себе отрицание земли ради «бесконечности».⁸ Известно, что в эстетике Л. Н. Толстого понимание природы играло не второстепенную роль; одна из причин расхождения писателя с официальной церковью заключалась в недооценке христианством натурального.⁹

Л. Н. Толстой полагал, что в размышлениях о добре и зле следует опираться на ценность природного мира. В «Пирамиде» нет отрицания земли, и решающая роль «естественного» в системе идей романа — достойное развитие натурфилософских концепций в русской прозе.

В романе понятие «естественное» встречается многократно, более чем в ста ситуациях; оно имеет множество оттенков исходного значения и соседствует с немалым рядом синонимов. «Естественное» выражает простоту человека или явления, указывая на самородные качества (1, 691); что же касается изменений, превращений чего-либо, кого-либо, то они естественны, если не противны природе (1, 692). «Естественное» не сливается со «второй природой», тем более с сатанинским обманом или сомнительной реализацией идей (чудо картинной галереи Дымкова), оно может быть лишь творением истинного художника (1, 582). Естествен-

⁷ См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. С. 522; *Абрамов Н.* Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. М., 1994. С. 137, 436; *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М., 1988. С. 153.

⁸ См.: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. С. 144.

⁹ См.: *Болдырев Н. Ф.* Природа в «Казаках» Л. Н. Толстого и принцип «калокагатии» // Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции: Сб. статей. М., 1984. С. 26—34.

ный отбор диктует биологическую «настройку» мира (2, 296) и признает биологическое неравенство (1, 280).

Сложную драму в отношениях мысли и «телесного естества людского» приоткрывают рассуждения Вадима (2, 112). Она — из области несогласия духа и тела, мысли и природы, составляющих традиционную оппозицию в литературе, особенно в поэзии. Вадим, понимая деспотическую власть идей в XX в., видит резкое несходство мысли и «здорового смысла», который означает, судя по контексту, близость к «естественному». Чем дальше в дебри цивилизации движется человек, тем опаснее становится мысль, не сдерживаемая здоровым расчетом земного, тем более она противоречит «естественному» (2, 109). Эта проблема *homo sapiens* высказана и о. Матвеем: чем уравновесить «чудовищное, столь смертельное в лапах зверя, нынешнее знание, ибо такой силы бывает пища ума, что становится ядом жизни» (2, 32)? Иными словами, разум, являющийся исключительным свойством человека, приобретает полезную силу, если он корректируется «естественным» в земных пределах и, наоборот, впадает в бессилие, лишившись любви и благодати, если не опирается на законы природы.

Понятие «естество» несет в повествовании немало идей. Упомянуты «генетические тайники нашего естества» (2, 156), которые скорее биологического, чем социального происхождения; человек неосмотрительно вторгается иногда в глубины «мыслящего естества» (2, 210). Названы вершины цивилизации («гора»), к которым безоглядно ринулось население обжитой долины; высочайшее в природе может оказаться нечеловеческим, непригодным для естества. Загадками естества обременено сознание о. Матвея. Он хотел бы понять тайну рождения видимого мира: «как приблизительно выглядело предназначенное для бытия пространство за мгновение до того, как стало в нем проступать сущее?» (1, 631). Небесное естество Дымкова не достигает святости «второго небесного естества» Иисуса (1, 266, 394) и не похоже на «затравленное человеческое естество» Вадима-фантома, потревоженного для свидания с родителями (2, 511). Режиссер Сорокин, проявляя осторожность, родственную осторожности горьковского персонажа Самгина, судит о попытке Икара взлететь «по ту сторону естества» как о дерзости (1, 726).

Иногда прямым текстом представлено «неестественное»: «полхлебка универсального счастья» (2, 317), движение всего живого к спирали (2, 328). К не-естеству, далекому от земной природы, относится нечеловеческое знание Шатаницкого о Вселенной, так же как и его неестественная память, которая «не нуждалась в справках и уточнениях» (1, 126); библиотечные фолианты у него находятся в странном небрежении: проходы между книжными полками так заплетены «густой паутиной», что возникает сомне-

ние, не «миражное» ли это книжное изобилие (там же). Здоровые мысли Шатаницкого ущербны потому, что они «работают» на сомнение ради сомнения; нет единства, как представляется, ради которого они превратились бы в созидание. Его система идей, как правило, остается в неестественных параметрах. Могут ли простые смертные «штурмовать неприступные твердыни, защищенные безднами глубиной в мириады световых лет»? — вопрошает он (1, 154). В земных пределах можно предложить ответ лишь двойственный. Нет, ибо мириады световых лет человек не осилит физически, не человеческая это мера и не земная, вероятно. Да, ибо ноосфера может изучить околоземное пространство и даже пробиться чуть далее. В целом понятие «неестественное» неплохо угадывается и от противного.

Напомним, что в оппозиции к природному нередко пребывает «чудо» — образ-понятие, такой же активный, как «естественное», пронизывающий повествование от лица автора и диалоги персонажей. В. И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» раскрывает смысл слова «чудо», противопоставляя его «природному»; это «всякое явление, кое мы не умеем объяснить по известным нам законам природы». ¹⁰ В статье о «естестве» он приводит один из примеров: «Мы зовем чудом все, что почитаем свыше естества». ¹¹ «Естественный» в понимании XIX в. означает «неискусственный, природный, натуральный, самородный {...} не заключающий в себе чуда». ¹² Таким образом, у В. И. Даля чудо — сверхъестественное явление, вызванное присутствием божественной силы; иными словами, естество отделено от непосредственно божественного.

А. Ф. Лосев предлагает более определенный смысл «чуда», дополняя и в некоторой мере поправляя XIX век. В «Диалектике мифа» читаем: «Чудо-то и есть установление и *проявление подлинных, воистину нерушимых законов природы*». ¹³

В потоке событий и проблем «Пирамиды» лексически закрепленное чудо бытует примерно в ста сорока ситуациях, что свидетельствует о том, что образ имеет самостоятельную философскую значимость. Часть примеров — эпитеты, фольклорно окрашенные или оценочные: чудесное, сказочное, удивительное, вызывающее восхищение. В своих родовых свойствах чудо определяется как обычный лад с миропорядком (с природой?) и как высшее ка-

¹⁰ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 612.

¹¹ Там же. Т. 1. С. 522.

¹² Там же.

¹³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия, морфология, культура. М., 1991. С. 137.

чество жизни — так в понимании о. Матвея. Ему открылось в самом начале скитаний, что «все вокруг человека сплошь устлано чудесами» (1, 367). Вместе с тем ожидание чуда может быть истолковано как легкомыслие по отношению к непреложным законам природы, как бессилие или авантюризм.

Итак, все варианты образа, независимо от происхождения чуда, являют в себе различную меру природного и оставляют нерешенным вопрос: естественное ли событие чудо?

Рассеянные в романе, оформленные «своей» лексикой или укрытые в синонимах примеры «естественного»-«неестественного» сливаются в общие суждения о должном, органично полезном человеку или о присущих ему неразумных притязаниях к бытию. Ближе к человеку земная, конкретная природа с ее суровыми закономерностями, прочно укоренившая разумное существо в извечных материальных основах. Неизвестная сущность Дымкова с трудом одолела силу притяжения планеты, то же будет с сыном Земли в других точках Вселенной. Следует не терять проложенных земных дорог. Из круга «естественного» исключается мироздание как цель путешествия — по причине ненужности. Человек должен жить мерой вещей в земных пределах. Мечта о гармонии с природой была реальностью в блаженном прадедстве; ныне, в историческом времени, отношения со средой дисгармоничны; следует, сколько возможно, смягчать ситуацию.

Соответственно общее понимание «неестественного» содержит превышение необходимого, что нездорово и даже смертельно. Осуждается оголтелое потребительство человека по отношению к природе. Опасен выход за пределы благодатной ниши земного шара на ветер вечности, в нечеловеческую даль и Хаос. Предавшая свое естество излишне «цивилизованная» особь нежизнеспособна. Подстрекаемая неумной мыслью, эта особь напрасно спешит в ускоренном развитии покинуть природное и ринуться «к звездам» или «в гору», где условия для жизни совершенно неестественны. Прискорбно, что вниманию к обычному земному, требующему труда, мешает иррациональная реальность за пределами нашего сознания (о. Матвей порицает напрасное «любопытство» современников).

И наконец, в поисках «земного позитивного ключа» (2, 301) к глобальным проблемам трагического характера (перенаселение городов, порча зеленого одеяния планеты, утеря нормальных условий существования, неудержимо втягивающая в себя воронка цивилизации) автор и согласные с ним персонажи обращаются к мысли о необходимости освобождения натурального от наростов грубого машинного прогресса. Род людской притомился — по о. Матвею — он мечтает вернуться «назад к природе» (1, 362). Назад, к торможению губительного ускорения на пути «кромешно-

го множества» (1, 6) к бездне. Временное спасение — в «естественном».

Сверхзадачей в «Пирамиде» представляется еще одно серьезное направление идей: полемика с давним взглядом на миропорядок, называемым антропоцентризмом. Как метод познания человека и среды, совершенствования того и другого антропоцентризм отразился в русской философии, в частности в понимании природы В. Соловьевым, В. Розановым и более всего Н. Федоровым. В художественном творчестве XIX—XX вв. эти идеи мало исследованы, их сложно упорядочить в отношении к современности, но очевидно, что «откат» от них стал заметен в русской прозе лишь начиная с М. М. Пришвина. «Пирамиду» Леонова в этом смысле можно назвать развитием пришвинской и леоновской концепции человека и природы.

В научной литературе 1960-х гг. антропоцентризм определяется как нечто отжившее, связанное с идеализмом, религией; идеи этого учения выражают признание человека центром Вселенной и конечной целью мироздания.¹⁴ В 1980—1990-х гг. тон смягчается, «антинаучность» из характеристики антропоцентризма исчезает.¹⁵ В «Пирамиде» один из героев произносит многозначительный приговор: антропоцентризм зачеркнут окончательно. Он ошибается. Вряд ли необратимо уйдет на покой тип восприятия мира и самого себя, который сложился так давно (еще во времена Сократа). Вероятно, как язычество уживается с христианством столетиями, так и эти идеи долго будут сопутствовать новому мышлению XXI в.

Неприятие антропоцентризма прослеживается уже в «Бурьге» (1922). Метания Бурьги по людским дорогам в глазах обывателя комичны, лесная нечисть жалка и смешна. В сознании Бурьги то, что с ним происходит «в людях», — печаль великая. Что плохо Бурьге, выгодно и занятно человеку. Диссонанс трагического и комического сменяется философской проблемой в рассказе о неистовом Калафате («Барсуки», 1924): как примирить покорителя природы и непокоренных? В «Русском лесе» — историко-психологический анализ отношений к зеленой колыбели человека, призыв к уважению ее нескончаемых достоинств и несчетных заслуг. В «Пирамиде» — условия спасения на равных, и «царь природы» вводится в текст лишь в ироническом тоне.

В пользу антиантропоцентризма в романе говорит тот факт, что автор рисует природу сочувственно и учит видеть ее незави-

¹⁴ См.: Филос. энциклопедия. 1960. Т. 1. С. 81.

¹⁵ См.: Филос. энцикл. словарь. 1983. С. 30; Филос. энцикл. словарь. 1997. С. 25.

симум от человека жизнь. Она достаточно могущественна для того, чтобы ввергнуть человека в биологическую пучину, «выдворить из бытия» заблудшее, зарвавшееся творение. Эпически объективного нет в изображении природы, пейзажные фрагменты существуют под знаком напряженно высказываемых идей. Природные существа обретают усиленный отсвет эстетических категорий и выведены на сцену как участники драмы. Главный персонаж — Земля. Она почтеннее тех, кого породила, в ее вселенском возрасте история человека — лишь эпизод (2, 332). Она сама имеет право творить свой беспощадный и спасительный естественный отбор (2, 337). А барды пусть поют «о счастье ходить по траве босыми ногами и <...> до конца жизни оставаться птенцом за пазухой у великой матери» (2, 339—340). Мыслящие персонажи драмы полагают, что природа не станет бедствовать без человека, она воспрянет после его спиралевидного сгорания, чтобы пестовать какой-либо другой избранный вид, более успешно поднимая его к разуму. Что же касается исторически конкретного времени — то в нем продолжается трагедия Бурьги: зверь и птица без единой жалобы уходят в поисках тишины, синевы неба и чистых вод (2, 308). «Солнце с отвращением сникло», видя несурязицу на Земле (2, 329): даже обезьяны, собаки, куры, всякая «насекомая тварь» — все спешили («в разговаривший Прометеев костер» (2, 328).

Природа в своих творениях возвышается над человеком. Нет мотива или детали, где натура сама по себе была бы низменной, отвратительной, иными словами, стала бы выразительницей безобразного, противостоя прекрасному. Она бывает обезображенной, но это состояние для нее неестественно, это следствие человеческого греха.

Автор возвращает нас к пантеизму: вопреки всем стараниям человека погубить зеленое одеяние планеты, натура тем не менее сохраняет души первородных стихий — в деревьях, родниках, камнях. Предполагается, что древний тип мышления выглядел более достойно в общении со средой. Но в границах давнего пантеизма образ не удерживается, так как леоновская природа имеет высокое личное начало, чего в пантеизме, как известно, нет. В эпизодах с Дымковым объявившаяся бродячая собака глядела на него как человек; примечательно, что у собачьего существа автор видит «лицо» (2, 658). Привычно уже по «Русскому лесу», что маркированная лексика у Леонова «работает» непосредственно на философский подтекст, во всяком случае, на обнаружение ведущих идей. Лицо природы — это признание равенства ее с человеком, это антропоцентризм.

Соотнося две грандиозные общности — природу и человека, автор «Пирамиды» развенчивает человека. Homo sapiens осмыслен в развитии: от запредельных внеисторических истоков — че-

рез разгул цивилизации — в движении к итогу бытия. Поскольку цель романа — предостережение алчному легкомысленному населению Земли, повествование о нем крайне иронично: подвергаются осуждению самонадеянность, самоуспокоенность, эгоизм. Настоятельно проводится мысль, что гармония бытия утеряна по вине человека. Счастье согласия со средой было «под рукой» с начала цивилизации, но человечество опрометчиво потянулось к машинному раю, и клад остался позади.

Довольно часто в романе идет речь о том, что человек лишь «биопенка» в истории планеты (2, 303); ему не следует переоценивать значение своего присутствия на Земле. В этих размышлениях также чрезвычайно существенна ирония. Читая у В. И. Вернадского о биосфере и ноосфере («Биосфера», «Мысль как планетное явление»), мы не представляем себе картину конца человечества как вида, терриконы «падали», по выражению автора «Пирамиды», в финале. В системе идей Вернадского понятие ноосферы — выражение апофеоза человечества в геологической судьбе Земли.

У Леонова человек развенчивается в своем главном качестве, выделяющем его из остальной природы, — в разуме. Филуметьев, персонаж, близкий автору в оценке истории, замечает, что мысль — всего лишь фаза развития единого вселенского существа. Следовательно, может продолжить читатель, мысль — не причина для отрыва человека от природы. Автор также не восхищен плодами разума современников и поэтому полагает, что сознание ограничено. В частности, оно не рассчитано на полный охват мироздания — это было бы явно бесполезным занятием. Трудно не согласиться с этими доводами.

Правда, надо иметь в виду, что в художественном мире «Пирамиды» «вещество» мироздания и «вещество» Земли отличны одно от другого («небесное вещество» Дымкова сопротивляется «земному веществу», прорастающему в него). На этом основании можно представить «вселенское» происхождение мысли как явления божественной сущности, отделяющего человека от матери — природы. Однако тезис о том, что мысль родилась и жива в пределах земных возможностей, не будучи отделенной от природы, — на наш взгляд, более подтвержден содержанием «Пирамиды». Не случайно автор и его «хор» настойчиво напоминают о том, что человек тоже «вещество» (2, 237). Филуметьев, предвидя «трагический ландшафт грядущих столетий», помещает в пейзаже «органическое вещество» — несметную толпу обезумевших особей, видимо уже лишенных способности осознавать исторический смысл событий (там же). Иногда «вещество» отделяет себя от человека, возвращаясь в природу, и герои говорят: «вещество наше устает от нас» (2, 214).

В несогласии с антропоцентрической концепцией находится и конкретная история человека: кичающаяся своим разумом особь на самом деле ограничена во влиянии не только на основную природу, но и на события собственной жизни. Несмотря на деспотический диктат мысли в течение последних столетий, она не смогла извратить мир от войн. В гордыне презрения «к телесному естеству» людскому она «тешилась созерцанием обезумевших наций» (1, 112).

В итоге человек назван растлителем источников жизни на Земле (Никанор в беседе с автором), его «крылья» разума — «дю-ралевые», а значит, искусственные, ограниченные в своем качестве. Есть оценка еще выразительнее: «остервенелое мозговое вещество» (2, 327). Так или иначе оценка деяний *homo sapiens* в истории цивилизации позволяет предположить, что понятию «царь природы» пришел конец — в романе.

«Пирамида» демонстрирует завершающее в творчестве Леонова философское наполнение известного в истории и теории пейзажа понятия «чувство природы».

На рубеже XIX—XX вв. В. Розанов сетовал на «чрезмерное неравенство нашего эстетического и умственного развития»,¹⁶ выразившееся, в частности, в том, что поэтические способы отражения «чувства природы» несравненно выше, чем его осмысление в философских трудах или словесными науками. Розанов был прав. В 1890 г. в России было издано в переводе с немецкого языка основательное исследование А. Бизе «Историческое развитие чувства природы» — по материалам европейских литератур, от древних греков и римлян до Гете и Шиллера.¹⁷ Славянским текстам, русским писателям и поэтам в ней не было уделено внимания. Отечественных столь обширных обзоров русской литературы на данную тему не было.

В научном контексте Н. Г. Чернышевский («Эстетические отношения искусства к действительности», 1855), В. Соловьев («Красота в природе», 1889), Г. В. Плеханов (статьи об искусстве 1890—1910-х гг.) обращались к понятию «природы», объясняя роль отражения природных реалий в художественной эволюции общества. Несмотря на противоположность исходных позиций в определении прекрасного, суждения мыслителей открывали перспективу в изучении предмета. В. Розанов, например, в знак несогласия с трактатом В. Соловьева опубликовал в 1895 г. статью «Что выражает собой красота природы?», в какой-то мере проли-

¹⁶ Розанов В. В. Что выражает собой красота природы? // Рус. обозрение. 1895. Т. 35. Окт. С. 602.

¹⁷ Бизе А. Историческое развитие чувства природы / Пер. с нем. Д. Коробчевского. СПб., 1890.

вающую свет на источник его недовольства «умственным» освоением темы. Но натурфилософия в русском варианте — как научное исследование прозы и поэзии «золотого века» — все-таки не появилась. Следует признать: действительно, в русской культуре единство «природа—человек» более ярко выражено в художественных произведениях, чем в науке.

Напомним, что С. Т. Аксаков решительно высказывался в пользу «чувства природы», по его разумению свойственного всем — от грубого дикаря до самого образованного человека. В «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» автор осуждает «противоестественное воспитание, насильственные понятия, ложное направление, ложную жизнь», которые заглушают «мощный голос природы», слышимый, вернее ощущаемый, в каждой малой частице великого растительного и животного мира.¹⁸ Можно допустить, что пафос обличения бесприродного в его «Записках...» предваряет «Пирамиду».

В XX в. «чувство природы» почти вытесняется из художественного сознания; оно выживает в прагматических вариантах: рационально-хозяйственном, естественно-научном, экологическом. В этом неудобном для пейзажа столетии лишь узкий круг писателей: И. Бунин, М. Пришвин, И. Соколов-Микитов, К. Паустовский, Л. Леонов, — противостоит бесприродной прозе, при этом Пришвин и Леонов активно наращивают философское содержание «чувства природы».

Пришвин «чувство природы» считал сложнейшим явлением и пытался составить его общую формулу: в нее вошли мудрость Библии, учение Руссо, эстетические теории Дж. Рёскина, эстетика Л. Толстого, пантеизм мировосприятия Гете; здесь же упомянуты язычники, славянофилы, «механисты», народники, «биологины».¹⁹ Основой же является живое знание окружающей среды: простого люда, охотников, земледельцев, рыбаков-поморов (из ранних очерков Пришвина «В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком»). Писатель также полагал, что «чувство природы» — врожденное, как и чувство родины, оно наследуется от бесчисленных древних предков и включает «все любимое», что мы называем природой.²⁰

М. Пришвин — «геооптимист» (М. Горький), но в его натурфилософии таится драматизм бытия, который сродни трагическим мотивам «Пирамиды». Это неутолимое желание обрести

¹⁸ Аксаков С. Т. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. М., 1987. С. 22.

¹⁹ Пришвин М. Новая Даурия: Путешествие // Новый мир. 1932. Кн. 11. С. 5.

²⁰ Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 7. С. 456.

ощущение целесообразности жизни, тяга к устойчивости, стремление к надежному дому или, как он писал, «к берегу» («Тревога о берегу»). Наблюдая действительность первой половины XX в., он беспокоился о природе. Он сознавал, что в работе над темой природы, своей главной темой, он обременен «пожизненным гнетом идеи неминуемой гибели природы от встречи с человеком».²¹ И это тоже сближает его с автором «Пирамиды». Художник намеренно отделял свое понимание мира от антропоцентристских терминов и метафор. Понятие «царь природы», по мысли Пришвина, — нечто чуждое в системе идей, объединяемых понятием «чувство природы». Активное господство над природой — это лишь жестокая необходимость конкретного времени.²² А в «большом» времени должны реализоваться идеи равенства, «родственного» согласия природы и человека в разумном соответствии ритмов бытия. Трагической картины гибели человечества в результате уничтожения естественного мира, подобной спирали в «Пирамиде» Леонова, он не предложил. Леонов же отразил горький опыт второй половины XX в.

Очевидно, что Леонов, сохраняя традиционные функции пейзажа — быть фоном, средой действия и зеркалом души человека, — включил образ природы в контекст философских проблем своего столетия, умерив тем самым неравенство «умственного» и собственно изобразительного слова.

«Чувство природы», по Леонову, восходит не к Ж.-Ж. Руссо и свойственно не только цивилизованному человеку, как мыслил Дж. Рёскин, оно — от народных истоков, от восхищения щедрой красотой родных мест, от ощущения земли под ногами, от общения с природой в повседневных заботах. Тем самым Леонов ставит себя как художника в один ряд с С. Т. Аксаковым, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым, М. М. Пришвиным.

Роман Леонова выделяется из классического литературного наследия широтой и мужественностью (трагичностью) постановки общечеловеческих и философских проблем: человек и цивилизация, человек и его настоящее, человек и достойное продолжение жизни на Земле. Время и пространство в изображении Леонова не имеют пределов; образ природы, обретая умозрительную среду существования, переходит в сферу философии, осмысливается как критерий «естественного». Натурфилософия Леонова в «Пирамиде» направлена против антропоцентрических представлений о мире и человеке.

²¹ *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 5. С. 551.

²² Воспоминания о М. Пришвине. М., 1991. С. 320.

О. В. Станкевич
(Магнитогорск)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВСЕЛЕННАЯ РОМАНА «ПИРАМИДА»

В «Пирамиде» проблема устройства мироздания является одной из центральных. Читателю предлагается несколько моделей мира, как будто бы абсолютно самостоятельных: ангел Дымков рисует палочкой на земле серию равнобедренных треугольников, Никанор обращается к китайскому символу Дао, Вадим — к пирамиде, Шатаницкий — к кольцу миров. Но обращает на себя внимание тот факт, что, во-первых, ни одна из концепций детально не разработана, и, во-вторых, что все модели не противоречат друг другу. В самом деле, все построения предполагают: 1) множественность миров (речь идет, по крайней мере, о двух — земном и небесном, или о небесном и многих сотворенных, равнозначных земному); 2) существование некоей организующей силы, отождествляемой с Богом, абсолютom; 3) особую и во многом сходную роль, отведенную людям; 4) пророчество близкого финала для человечества.

За фасадом внешне разноречивых утверждений и многообразных метафор стоит истинный автор единой космогонической системы, где каждая модель представляет собой лишь одну из граней, частей общей схемы. Такое положение дел весьма затрудняет определение источника, который лег в основу леоновского мироздания.

Можно предположить, что модель мира, представленная в «Пирамиде», должна копировать христианскую космогонию или служить ее приблизительным подобием: ведь в романе есть Бог и дьявол (или, по крайней мере, некие силы, укладывающиеся в эти понятия), есть Иисус Христос и ангелы, православный храм и священник и, наконец, большое количество цитат эсхатологического и космогонического характера из работ отцов церкви.

Действительно, имеется несколько важнейших черт, роднящих христианскую модель мира с той, что представлена в романе: творение человека и Вселенной в «Пирамиде» разыгрывается по сценарию Книги Бытия и апокрифической книги Еноха. (К тем

же источникам автор обращается, когда говорит о происхождении сил тьмы. При обрисовке ангела Дымкова находит свое отражение классификация ангельства, разработанная Оригеном в работе «О началах».¹)

Но художественная вселенная романа «Пирамида» не может быть полностью отождествлена с христианским мироустройством, так как между ними имеется больше различий, чем сходства. Леонов указывает на множественность сотворенных миров, равноправных по многим параметрам земному миру. Предполагается, что после гибели человечества возникнут иные миры. Оба тезиса характерны для Оригена. Его воззрения, несомненно, повлияли на дальнейшее оформление некоторых церковных догматов, но некоторые — в частности те, которые только что были упомянуты, — были официально не приняты и даже резко осуждены христианской церковью.

Кроме того, «темные силы», представленные в романе Шатаницким, получая небывалую для христианской модели мира самостоятельность, выходят из-под контроля Творца. Проскальзывают и отдельные намеки на некую силу, которой одинаково подвластны и Бог, и сотворенная им Вселенная, что вовсе не согласуется с монотеистическими построениями.

Таким образом, о христианской космогонии как о доминирующем источнике леоновской модели говорить не приходится; скорее, в основу положен тезис идеалистической философии о наличии двух миров — бессмертного мира идей (в романе это ангельская иерархия во главе с Богом) и мира материи (соответственно мир людей и подразумеваемые обитаемые или необитаемые миры). Христианская же символика служит лишь обрамлением, придающим этой системе необходимый исторический, культурный и традиционный колорит.

В романе есть два мира, две силы, конфликтующие между собой, — силы света и тьмы. Надо заметить, что по характеру своему конфликт этих сил в «Пирамиде» отличается от конфликта, догматизированного в ортодоксальном христианстве. Автор романа тяготеет к дуалистическим концепциям,² что, в частности, проявляется в одном из основных принципов построения произведения — в принципе двоичности, парности. Однако, несмотря на почти абсолютную самостоятельность, силы тьмы в романе не составляют равноправную с Богом основу бытия и, вполне в соответствии с Енохом, не конкурировали с Богом до тех пор, пока не произошел раскол.

¹ Ориген. О началах. М., 1991. С. 58—62.

² Оговоримся, что в данном случае речь идет об абсолютном характере дуализма.

Нельзя поэтому говорить об изначальном абсолютном дуализме, о двух равноправных источниках мироздания. В традиционных дуалистических моделях мира борьба между силами света и силами тьмы происходит из-за власти, это соперничество. Но мотив соперничества в романе имеет совершенно иное объяснение, нежели в религиозных дуалистических концепциях во главе с зороастризмом, хотя Никанор Шамин и заявляет: «Описанные события (...) надлежит рассматривать в плане извечной вражды Ормузда с Ариманом...» (2, 638). Леонов трансформирует противостояние верховных существ в соперничество падших ангелов с людьми, и борьба у него идет не против Бога, а за воссоединение с ним. Основа конфликта в данном случае — ревность творений из огня к творениям из глины, что не является оригинальной идеей писателя, а вновь отсылает читателей к апокрифу Еноха, еще раз подчеркивая важность этого первоисточника для рассуждений Леонова о судьбах мира.³

Итак, очевидно, что в «Пирамиде» человечеству отведена Богом особая роль. Доводом в пользу такого предположения может служить нарочитая изолированность мира людей от иных миров, возможно также населенных живыми существами: «... та же предусмотрительная чья-то логика просматривается и в надежной изоляции всей нашей планетной системы от прочих миров, именно внушительность заградительных расстояний наводит на мысль о все же возможной где-то жизни. Весь зрелый период человечества (...) был отмечен страстным стремлением нашарить вокруг себя ее божественные следы» (2, 314—315). Отметим, что отведение человечеству особой роли в конфликте Начал можно встретить в зороастризме, полумифический основатель которого Заратуштра внес своеобразные коррективы в космогоническую систему иранской мифологии с ее основным конфликтом — непрестанной борьбой двух близнецов-творцов Ахурамазды и Ангро-Майнью. Так, важное значение в его концепции играет свобода воли человека, и, предрекая грядущую победу силам света и добра, он отводит огромную роль в этой победе человеку, который актом свободной воли должен присоединиться к силам добра и тем самым способствовать изгнанию из мира сил зла. Но сходство с «Пирамидой» ограничивается только констатацией этой особой миссии человечества, суть же миссии, по Леонову, в другом.

³ Ср. также с кораническим мифом об ангеле Иблисе, который был изгнан из рая за то, что не захотел поклониться созданному Аллахом человеку, мотивируя свой отказ следующим образом: «Я — лучше его: ты создал меня из огня, а его создал из глины» (7: 11 (12)). Вторичность по отношению к апокрифу Еноха здесь налицо.

Нынешнее состояние цивилизации герои романа определяют емким символом: «...полдевятого на циферблате судьбы...» (2, 210). И на подходах к конечному пункту назначения представляется необходимым выяснить наконец смысл всей человеческой цивилизации. В поисках этого смысла одни из героев обращаются к истокам — к созданию человечества, другие пытаются разглядеть иероглиф первоначального предназначения в финальной картине.

О. Матвей задается вопросом: «...а собственно зачем, в утление какой печали, Верховному Существо ⟨...⟩ понадобились вдруг грешные, дерзкие, скорбные люди ⟨...⟩?» (1, 64). На этот вопрос пытаются ответить многие герои, звучат различные точки зрения: «...выброшенная в неизвестность разведка для познания самих себя» (Вадим; 2, 94), «...инструмент для некоего великого задания...» (Сталин; 2, 601), досадная причина «Божественной размолвки» (Шатаницкий; 1, 629). Так или иначе, но сам акт творения рассматривается как необходимость для Творца. Человечество — спасение от ужасающего одиночества Бога и в то же время — его зеркало.

Ситуация осложнена тем, что речь идет отнюдь не об односторонней зависимости, а, скорее, о взаимосвязи: Шатаницкий говорит о том, что «...бессмертных, которые считались без износу, состарила история тех же самых людей, какие еще до появления на свет уже разлучили нас» (1, 611). И лишь в конце романа Никанор дает наиболее обоснованное объяснение миссии Дымкова, отвечая в какой-то мере на вопрос о. Матвея: «беспредметная, в смысле конкретных поручений, дымковская командировка могла играть роль своеобразного зонда вроде запускаемых для исследования разного рода неизвестностей, что, конечно, во сто крат разумнее, чем по старинке, не осмотрясь, сразу скидывать на планету аварийные бригады пророков с содомским огоньком в рюкзаке. ⟨...⟩ для постижения сути человеческой мало пройти стадии мудрости или ничтожества, требуется побыть вдобавок и окончательной перстью земной» (2, 664).

В связи с попытками героев осмыслить многовековую историю цивилизации в романе ярко выражены эсхатологические мотивы. Герои приходят к неутешительным выводам: если человечество возникло для выполнения особой миссии, то либо миссия провалена и приближается финал — такой смысл вполне может содержать откровение о. Матвея о людях, уходящих от Христа, — либо сама роль человечества оказалась роковой для судеб мира. В любом случае судьба цивилизации, по мнению героев романа, предрешена. И в силах человека только ненадолго отодвинуть финал да еще полюбоваться в предзакатной дымке на обреченные города.

Но положение на небесах ничуть не лучше. Казалось бы, незыблемые догматы рушатся, видоизменяются, обретая невозможный ранее смысл: «...никто сильнее дьявола не любит Бога, ибо лишь отверженному дано постичь объем постигшей его утраты», — передает автор скороговорку Шатаницкого. И чем можно объяснить «...почти кроткую терпимость всевластного Творца к своему дерзкому, утомительно оперативному антиподу» (1, 614), если не тем, что дьявол необходим Богу?

Да, между Богом и дьяволом, так же как между Богом и человеком, существует прочная двусторонняя связь. Такая же прочная и, как оказалось, двусторонняя связь существует и между мирами, так как мир небесный оказывается в определенной зависимости от земного мира. Парность двух миров и двух иррациональных фигур является лишь фрагментом общей цепи; «двоичная» система легко прослеживается во всей образно-символической системе романа: 1) соперничество ангельства и человечества; 2) противостояние небесного воинства падшим ангелам; 3) два «подвида» человечества, символически обозначаемые значками «—» и «^»; 4) два типа пирамиды — устремленная вверх и опрокинута вниз.

Последний образ особенно важен и имеет несколько воплощений: пирамида—гора—конус—котлован—треугольник и т. д. Весьма важно, что на страницах романа пирамида редко предстает как реальное сооружение в мире людей, функционируя только как образ-символ.

Действительно, изначально этот образ использован автором как традиционно символический, как схема для обозначения иерархии со стоящей во главе фигурой властелина, хозяина. Таких пирамид в романе две: во-первых, вертикальный срез социалистического общества 1930-х гг., который включает в себя и лишенцев Лоскутовых (подножие пирамиды), и Сталина — ее вершину, во-вторых, это схема иерархии небожителей, которая только намечена автором и дана опосредованно в изложении разных героев. Не вызывает сомнения обобщающая фигура: на вершине этой пирамиды — некто, отождествляемый с Богом, ниже располагается ангельство.

Схема развития истории цивилизации в романе также выглядит как многоступенчатая пирамида, где каждая последующая ступень — экономическая формация — занимает все меньший временной отрезок. Эта пирамида, по сути, абсолютно идентична горе из апокалипсиса Никанора, на вершину которой поднимается человечество. Автор логичен. С одной стороны, человечество является причиной раскола между ангелами и испытывает сильное влияние обоих Начал, с другой — в самом человечестве изначально заложено биологическое неравенство. Обе эти причины

обуславливают пирамидальное построение общества и создают предпосылки для гибели цивилизации.

Наконец, пирамида выносится за рамки изображаемой реальности и дважды появляется в мире ирреальном. Оба ее предметных в ирреальности воплощения предстают перед читателями как порождение сознания Вадима Лоскутова: первая — египетская пирамида, возникающая в его повести о фараоне, наказанном после смерти (обыкновенная устремленная вверх пирамида), и вторая — своеобразная опрокинутая пирамида в его фантазмагории («...котлован, сбежавший куда-то в преисподнюю ступенчатой воронкой» — 2, 172). Эти две пирамиды взаимосвязаны. Автор, вынося их за пределы мира людей, дает повод для рассмотрения их как неких универсалий. Следует заметить, что пирамида-универсалия не неизменна: она постоянно словно сдвигается во времени. Цепи «прошлое—настоящее—будущее» соответствуют и этапы трансформации пирамиды: погребальница Хеопса из повести Вадима Лоскутова — опрокинутая, устремленная вершиной вниз пирамида-котлован в его полубредовом видении — спиралеобразные пирамиды из трупов в апокалиптических картинах будущего.

Заметим, что пирамида-котлован у подножия гигантского монумента явно ассоциируется именно с настоящим. Следует обратить внимание на два характерных момента. Во-первых, перед читателем, по сути, даже не сама пирамида, а ее слепок, так как она пуста, ее содержимое вычерпано и использовано для создания гигантского, гротескного монумента Сталину, что вполне символично и отражает духовную сущность эпохи.

Во-вторых, пирамида является моделью развития героев и их судеб. Чтобы доказать эту мысль, достаточно вспомнить ангела Дымкова с его почти неограниченным по человеческим меркам диапазоном возможностей, которые по ходу повествования по мере падения Дымкова уменьшаются до критической точки в финале, когда чудо оказывается ему неподвластным. По сути, перед нами — опрокинутая пирамида, сужение возможностей от неизмеримой до минимальной величины.

По той же схеме развиваются судьбы Юлии Бамбалски, Сорокина да и многих других героев, все время вынужденных сокращать широту своих притязаний почти до минимума. Примеры можно продолжить, но гораздо важнее подчеркнуть, что одно из значений символа пирамиды гласит: практически ни один из персонажей романа не состоялся, не смог воплотить в жизнь наменного, потенциально возможного, не смог сыграть ожидаемую от него роль.

В связи с вышеизложенными соображениями возникает возможность толкования образа пирамиды в качестве своеобразной схемы, программы развития не только отдельной личности, но и

всего человеческого сообщества. Вспомним выродившихся полу-муравьев-полулюдей в пророческих видениях Дуни Лоскутовой: «...забавные фигурки сплошь Дуне по колено, которым скорее по щемящему зову сердца, нежели по внешним признакам, не смогла отказать в родстве с собою...» (2, 353). Что это, если не вершина опрокинутой пирамиды, апогей падения цивилизации?

Но автор не ограничивается простым описанием двух видов пирамид; он одновременно дает варианты их соотношения, которых также два.

Дуня в финале романа уводит ангела Дымкова подальше от людей. Здесь искажается, теряет черты реальности пространство, и здесь же начинается преобразование ангела, потеря его физической оболочки. Дойдя в своих возможностях до нуля, он начинает постепенно возвращать их, трансформируясь внешне. Этот процесс описан как визуально наблюдаемый. Происходит разрежение, и маленький Дымков увеличивается, теряя плотность, пока не исчезает вовсе из глаз: «Помнилось только, что сперва в несколько сильнейших рывков, как оно наблюдается при росте кристаллов, Дымков стал раздаваться во все стороны, главным образом ввысь, попутно туманясь и утрачивая сходство не только с самим собою час назад, но и с пресловутым ангелом на старо-федосеевской колонне. (...) Видимая теперь только вверх по вертикали фигура ангела туманилась, приобретая ужасающую прозрачность неопознаваемого облака...» (2, 677—678). Графически этот процесс можно изобразить как песочные часы — две пирамиды, соприкасающиеся вершинами.

Второй вариант соотношения двух видов пирамид задан сдвигом пирамиды во времени, образующим кривую, идентичную той, которую чертит в воздухе Никанор Шамин: «вещество — ничтожество (...) — человечество...» (2, 350). В сущности, это «...балансирный маятник, по мере сокращения амплитуды ускоряющийся ход цивилизации» (2, 346), т. е. речь идет уже о неких космических циклах.

Принцип двоичности оказывается определяющим при трактовке одного из главных образов-символов романа. Не менее важен этот принцип и при анализе расстановки сил в произведении: две потусторонние фигуры, движущие сюжет, — ангел Дымков и профессор Шатаницкий, — противостоят друг другу по всем параметрам. В земной жизни ангела Дымкова большую роль играют две женщины — Юлия Бамбалски и Дуня Лоскутова. Они несхожи настолько, что могут быть рассмотрены как две стороны одного целого, взаимодополняя друг друга. Никанор Шамин и Вадим, невзирая на различия в темпераменте и судьбах, непрерывно оппонирова друг другу, приходят к схожим заключениям о судьбах мира. Герои романа поставлены перед выбором, причем вариан-

тов выбора, как правило, тоже два: Дуня вынуждена постоянно делить свое внимание между Дымковым и Никанором Шаминым, Юлия — между Дымковым и Сорокиным, Егор Лоскутов соперничает с братом за любовь родителей и т. д.

Однако признаком объединения героев в пары является не только их несхожесть, как у Юлии и Дуни, но и подобие — старики Лоскутовы с их одинаковыми снами играют в произведении действительно сходные, обуславливающие одна другую, роли (и в плане психологической наполненности образов, и в фабульном отношении). Во многом близки видения Дуни и Вадима: они представляют собой эпизоды одной общей картины, хотя и в разных ракурсах.

Наконец, автор подчеркивает «свойство природы в тождественных условиях создавать симметрично-зеркальные подобия» (2, 295), отличающиеся только знаком, полярностью. Для пояснения такого рода парности в произведение вводится один из главных образов-символов, образов-иероглифов, при помощи которых автор строит схему мироздания, — образ зеркала и связанный с ним мотив отражения.

Надо сказать, что сам принцип зеркального отражения как основополагающий принцип космогонической системы для Леонова не нов. Он появляется еще в рассказе «Уход Хама» (1922): «Были пустоты и глубины наполнены водами мрака. В них отражался Отец. Тот, который был отражением, пришел неслышно...» (Соч. 1, 139). Нет необходимости подробно комментировать этот эпизод, чтобы понять, что речь идет о двух противоборствующих силах, одна из которых является отражением другой. Ту же модель Вселенной можно наблюдать и в романе «Пирамида».

Для зеркально-симметричных подобий, функционирующих в романе, характерно то, что они могут существовать только уравновешенные своим антиподом, в паре, так как являются, в сущности, не самостоятельными величинами, а лишь степенью проявления признака: «...как-то зима и лето, свет и тьма, катод—анод, добро и зло, холод и жар, электрон—позитрон, субъект—объект, раввинистические сефирот и келифот, плюс и минус, орел и решка, нормально—ненормально, папа и мама, да и нет» (1, 616), и это один из основных принципов построения мира в «Пирамиде».

Шатаницкий в разговоре с о. Матвеем указывает: «...все сущее построено по двоичной системе, наиболее экономной и равновесной гармонии, определяется одно за другим, аннигилируется при сложении, исчезает взятое порознь» (1, 616). Соотнесение этого тезиса с данными нашего исследования позволяет сделать три важнейших вывода:

1. Все во Вселенной едино и взаимосвязано, уничтожение чего-либо в одном из миров повлечет за собой необратимые измене-

ния и в ином мире: например, сон Дуни о гнущих мирах как о цене за спасение брата (см.: 2, 525) или рассуждение о. Матвея о том, что чудесное «излечение иного, даже не слишком застарелого ревматизма, например, пришлось бы оплатить полomкой целой галактики...» (1, 186). Эти взаимопреобразования носят причинно-следственный характер, причем отраженный мир не является однозначно зависимым от мира потусторонних существ и в свою очередь тоже может вызвать в нем изменения. Так, Шатаницкий упоминает об угрозе, которую представляет для ада Сталин.

2. Столкновение симметрично-зеркальных подобий ведет к катастрофе, и происходит это может как с подобиями из одного мира (например, взаимоуничтожение двух полярно заряженных потоков людей в апокалипсисе Никанора), так и с мирами (например, необъяснимый страх Юлии перед тем, кто отражается в зеркале: «Мы слишком редко всматриваемся в ту сторону, где самые незаурядные открытия, возможно, подстерегают человечество. {...} В данном случае, кто тогда начинает всматриваться в вас из того же стекла вашими собственными глазами?» (1, 727), — или испытание, которое безуспешно пытались пройти и Юлия, и Сорокин в тоннеле музея).

3. События в мире людей должны, по этой системе, быть обусловлены событиями в мире небожителей, и здесь закладывается основа следующего принципа космогонии по Леонову — *принципа аналогии*.

Наиболее четко аналогичность всех уровней мироздания является в эпизоде посещения о. Матвеем зоомагазина: люди стоят тесной группой, не в силах оторвать просветленные взгляды от цыплят, сгоняемых в кучку продавцом. И мнится о. Матвеем, «как сбившиеся в кучку силы небесные, один через плечо другого, любуются сверху на происходящее в зоомагазине преобразование граждан» (1, 272).

Появление иррациональных сил — Шатаницкого или Афинагора — сопровождается обыкновенно ухудшением погоды, чаще всего осадками: таким образом проявляется реакция мира физического, мира природы на события в мире живых существей.

Как мы можем видеть, принцип аналогии оказывается универсальным для «Пирамиды», и применение этого принципа к художественной вселенной романа дает любопытные результаты: если рассматривать мир людей не как самостоятельный, а только лишь как отражение, как эманацию горнего мира, то возникает возможность познания того, небесного, мира через этот, земной, мир.

Так, в связи с вопросом о судьбе отдельных героев — Вадима, Филуметьева, семейства Лоскутовых — автор поднимает вопрос

о судьбе России, а ее история неразрывно связана с историей всего человечества и отражает ее. Подобное же соотношение, в свою очередь, имеет судьба человеческой цивилизации и судьба Вселенной.

Однако применение принципа аналогии к художественной вселенной «Пирамиды» осложнено тем, что миры по Леонову не только взаимосвязаны, но и взаимопроникаемы; даже несмотря на то, что столкновение существ из разных миров ведет к их аннигиляции, проникновение отдельных существ в иной мир все-таки возможно, хотя и требует соблюдения некоторых условий, к которым мы еще вернемся. В романе прослеживается мотив постоянного присутствия на Земле неких невидимых сил;⁴ в мир людей с разными целями прибывают ангел Дымков, Афинагор и Шатаницкий, каждый по-своему оказывая влияние на события в этом мире. Есть примеры и иного порядка: заглядывает за грань Прасковья Андреевна, достаточно легко переходит из одного мира в другой Дуня.

Однако легкость эта кажущаяся, так как такой переход требует особых качеств от «путешественника», оказываясь совершенно невозможным для всего человечества в целом, хотя теоретически такая возможность все же предсказана ангелом Дымковым: «И тогда вся ушедшая вразгон громадина, взорвавшаяся на критическом нуле, совершит молниеносный перекувырк в обратный знак, чтобы, постепенно замедляясь и возвращаясь в прежний статус, мчаться по орбите в новом качестве своего зеркального отраженья» (1, 162).

Увы, при ближайшем рассмотрении модель оказывается несостоятельной, и человечество, поднявшееся почти на самую вершину своего развития, не может преодолеть Нечто впереди и вырваться в «еще не освоенное математическое пространство с переносом туда интеллектуальной столицы мироздания» (1, 30). Создается тупиковая для человечества ситуация; оно достигает вершины своего развития и встает перед выбором — либо самоуничтожиться, либо претерпеть биологические мутации вплоть до перехода в насекомую ипостась. Автор не просто констатирует факты, он «запускает в действие» обе модели в апокалипсисе Никанора⁵ и приходит к страшному выводу: процесс неотвратим, так как этапы развития человечества уже заложены в него, запрограммированы его природой, и Никанор Шамин, говоря об

⁴ См. эпизод с пауком (2, 320).

⁵ И тот и другой варианты вполне устраивают Шатаницкого и прочих падших ангелов, так как позволяют им, по исчезновении человечества, примириться с Богом.

этом, чертит в воздухе синусоиду: «вещество — ничтожество — зверство — обезьянство — человечество — божество — китайство — множество — муравейство с последующим возвратом в некое исходное состояние» (2, 350).

Так соединяются в некоей точке принцип аналогии и принцип ритмичности, который в романе воплощается посредством образов маятника и синусоиды. Ведь согласно принципу аналогии маятник «отсчитывает» этапы жизни как всего человечества, что мы видели только что, так и отдельного человека.⁶ Нам представляется, что именно аналогия нередко господствует над остальными принципами построения романа.

Но необходимо помнить, что речь идет не о простых соответствиях. Конечно, человек, человечество подобны богам; и в то же время мы не можем говорить об их тождестве. Нелишним было бы выяснить, какими качествами, присущими Богу, не обладает человечество? И Шатаницкий, и о. Матвей отправляют читателя к исходной точке: к сотворению человека. Изначально Бог создает человека из глины по своему подобию, но потом человек, вынужденный жить в материальном мире (и в материальном теле), в процессе своего многовекового развития утрачивает «...былую ангельскую крылатость» (1, 59). Два мира не изолированы друг от друга, но проникнуть за грань зеркала могут лишь те существа, в природе которых есть значительный компонент противоположного мира, — ангел, имеющий нечто от человека, или человек, имеющий нечто от ангела: «Ибо в чем ином может проявиться родство зеркального двойника с оригиналом, как не в божественности человека и человечности Божества» (1, 44).

Такой человек в произведении есть — Дуня Лоскутова, существо чистое и блаженное. Оценить характер Дуниной «болезни», равно как и роль ее в судьбе ангела Дымкова, можно, лишь проследив специфику духовных исканий всех членов ее семьи, так как автор определенно говорит о том, что в семье Лоскутовых уже была женщина, способная воспринимать иррациональное — босоногая Ненила. Странные, необычные способности Дуни проявляются в полном соответствии с задатками всех членов семейства Лоскутовых, которые тем и отличаются от всех прочих героев романа, что земной путь каждого из них отмечен непростыми духовными исканиями, ведущими, несмотря на все различия, к единой цели. Ведь богоискательство о. Матвея и богоборчество Вадима, по сути, являются лишь крайними, полярными точками одного процесса — поиска истинного знания о себе и о мире.

⁶ См., например, эпизод с участием Дюрсо (2, 401).

О. Матвей предстает перед читателем как человек, прошедший большую часть жизненного пути. Выбрав свою дорогу в детстве, он становится служителем церкви, но потом — под влиянием событий эпохи и находясь во власти тревожных дум — создает учение, которое сам же трезво считает ересью по отношению к официальному христианству. Вероятно, о. Матвею предназначено было стать ересиархом — ведь и выбор профессии для него изначально был связан с событиями, выходящими за грань реальности, — речь идет о своеобразном посвящении мальчика в таинства мироздания. Ильинская гроза и радуга после нее стали тем первоначальным импульсом, на который так живо отозвалась восприимчивая душа ребенка, — «...жуткий трепет посвящения в тайность...» (1, 52).

Образ радуги возникает здесь не случайно. В образно-символической системе романа он играет важную роль. Вадим Лоскутов мучается загадкой: «Почему радуга всегда представляется нам в виде половинки {...}? И вообще могут ли сомкнуться полярные фланги линейного спектра?» (2, 238). Радуга, следовательно, воспринимается героем не как дуга, а как видимая часть круга, что приводит нас к достаточно сложной цепочке рассуждений. Круговое движение отсылает читателя к образу карусели, но однозначно сказать, что это «порочный круг», «замкнутый круг», было бы неверным. С каруселью, т. е. с круговым движением, отождествляется в романе и вся земная жизнь (1, 554), и жизнь Вселенной (1, 168). Более того, некоторые из образов, функционально близких главному образу пирамиды, — воронка, конус — в основании также имеют круг.

Наряду с кругом в «Пирамиде» часто появляется спираль как его разновидность. Наличие этих двух типов движения ассоциируется с системой, предложенной св. Дионисием Ареопагитом, по которой круговое движение представляется наиболее совершенным, так как является самодостаточным, божественным. Если же существа потустороннего мира или души людей не общаются непосредственно с Богом, а идут к нему сложным путем, обращаясь не только к своему внутреннему потенциалу, но и к чему-то внешнему, то речь идет уже о спиралеобразном движении.⁷ Радуга, как видим, появляется как фрагмент божественного круга и одновременно как связующее звено между небом и землей.

О. Матвею радуга явно послана свыше. Напомним в связи с этим библейский эпизод, в котором Ной и сыны его внимают словам Бога о радуге как знамении Его («Я полагаю радугу Мою

⁷ Дионисий Ареопагит, св. Мистическое богословие. М., 1993. С. 38—39.

в облаке, чтоб она была знамением (вечного) завета между Мною и между землею» (Быт. 9: 13)). О. Матвей видит радугу после грозы и внезапно прозревает, но это его прозрение еретично по своей сути, — ему вдруг является «дерзкая» догадка «... о вовсе невыносимом, герметически замкнутом одиночестве Демиурга, звездно взорвавшегося некогда блистательной россыпью миров» (1, 59). Открытие уводит мальчика дальше, и следующий этап его пути — видение бездны. Уже само по себе это видение выходит за привычные рамки, но еще более неожиданными оказываются сны мальчика о возвращении на ту границу, которая разделяет обычный мир и нечто иррациональное, обозначенное названием бездны.

Раскрыть значение этого сна только лишь на психологическом уровне явно недостаточно, и разыгравшееся детское воображение вряд ли достоверно объяснит навязчиво повторяющийся сценарий. Сам о. Матвей спустя много лет напутствует перед разлукой Вадима этим сном как чем-то единственно важным, нажитым за долгую жизнь. Для него видение бездны и сны о ней — абсолютно реальное свидетельство Божьей силы, знак, отметивший его с самого детства, вероятно, для какого-то особого призвания. Эпизод этот может быть истолкован скорее в мистическом смысле, чем просто в символическом. Такая возможность служит лишь дополнительным подтверждением того, что вовсе небезосновательной может оказаться попытка проникнуть на следующий уровень прочтения романа — эзотерический. Ведь образ пирамиды, давший название всему роману, отсылает читателя не только к усыпальницам фараонов, но и к пирамидам как культовым сооружениям для проведения в них тайных мистерий, в частности обряда инициаций.

«Пирамиды воздвигались в истории не только для сохранности трупа» (1, 699), — говорит в романе Юлия. Действительно, древними историками и современными археологами зафиксировано использование пирамид в Древнем Египте в качестве своеобразных мистических храмов. В связи с этим соображением целесообразно привести параллельно два отрывка: описание первой ступени инициаций египетских мистов и сон о. Матвея о бездне.

«Коридор расширялся, спускаясь все более крутым наклоном. Под конец перед путником раскрывалось воронкообразное отверстие. В отверстии виднелась *висячая железная лестница*; он спускался по ней. Достигнув последней ступень-

«По программе сна предстояло сойти в материнскую неизвестность, обязательную для всего на свете. {...} Послушный неотразимому влечению, он проходит последние шажки {...}. Пора!.. И как странно, что в вечность спус-

ки, смелый путник погружал взоры в бездонный колодец. Его *маленькая лампа*, которую он сжимал в руке, бросала бледный свет в страшную темноту. Что было делать ему? Возврат наверх был невозможен; внизу ожидало падение в темноту, в устрашающую ночь. В эту минуту великой нужды он *замечал слева углубление в стене*. Держась одной рукой за лестницу, а другой протягивая свою *лампу*, он — при ее свете — замечал ступеньки, слабо выделявшиеся в отверстии. Лестница! Он угадывал в ней спасение и бросался туда. Лестница вела *наверх*; пробитая в скале, она поднималась спиралью....».⁸

каются *по шаткой веревочной лесенке*. О, здесь надо держаться покрепче, так и всасывает тяга в глубину...

Но вот оскользнувшаяся стопа напрасно, в жалкой спешке, ищет себе опоры в непроглядной пустоте. Детского *фонарика* хватило бы различить *чуть вбок сместившуюся ступеньку*, но поздно, и не за что ухватиться на мильонлетие вокруг. Потом громадная тьма мягко подхватывает сорвавшееся тело и вперекидку швыряет куда-то затылком *вниз*.

Сеанс окончен, смысл иносказанья налицо: путеводный светильник готовят заблаговременно, по эту сторону жизни» (2, 265—266; курсив наш. — О. С.).

Следует отметить несомненное сходство двух отрывков. Этапы «пути» героя повторяются и в том и в другом случае: спуск вниз по лестнице, которого нельзя избежать, в темноту и пустоту, страх, испытываемый героем, и, наконец, вынужденная остановка и поиски выхода. В обоих случаях запрограммировано и одинаковое решение сложной задачи — сбоку находящееся продолжение лестницы, незаметное на первый взгляд.

Однако несомненны и отклонения от единого сценария. Испытание неопита, воссозданное Шюре, оканчивается успешно: он поднимается наверх, чтобы перейти к следующему этапу инициаций. Сон же о. Матвея обрывается в миг неотвратимого падения в бездну и представляет собой, вероятно, второй вариант исхода испытания — именно так, видимо, и погибли те мисты, которым не удавалось пройти этот путь. Указывается и причина неудачи — отсутствие «путеводного светильника». В поисках этого символического светильника, некоей идеи и проведет о. Матвей долгие годы, прежде чем удостоится следующих испытаний.

В целом путь о. Матвея воспроизводит основные этапы посвящения, но логика перехода от одного испытания к другому совер-

⁸ Шюре Э. Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий. Калуга, 1914. С. 110. (Репринт: Л., 1990). Курсив наш. — О. С.

шенно иная: о. Матвей переходит к следующему испытанию, не выдержав предыдущего, и, может быть, именно этот факт отчасти поясняет трагедию старо-федосеевского батюшки. Итог, к которому он приходит, описан только одной фразой, напоминающей по стилю жития или древние летописи и выпадающей из ближайшего контекста: «И сказал Матвей своей подруге: — И вот состоялось мое исполнение желаний, и смотри, что случилось со мною. Я утратил смысл жизни, и солнце светит вполнакала» (2, 521).

Подлинного «расцвета» необыкновенных способностей достигает из всего семейства лишь Дуня Лоскутова. Автор неоднократно говорит о ее «болезни», проявившейся с самого детства. Однако это хрупкое болезненное создание в некоторых ситуациях проявляет удивительную твердость. Так, с Дымковым она ведет себя более чем уверенно, ведь покинуть земной мир ему удастся только после ее разрешения: «Если во исполнение давешнего ее совета Дымков нуждался в дозволенье для ухода, так вот она его отпускала» (2, 667). Ведомо Дуне и ее будущее, хотя будущее семьи ей неизвестно.

Даже если ограничиться только двумя этими фактами, можно увидеть определенную закономерность: необычные способности Дуни направлены главным образом на самое себя. Действительно, в романе несколько раз подчеркивается, что Дымков в определенном смысле является эманацией Дуниного сознания (воображения?), что и позволяет тихой девочке чувствовать себя с ним уверенно. Постепенное обретение Дымковым свободы и вращение его в земную жизнь потому и воспринимается Дуней столь болезненно, что с потерей этого милого, выдуманного ею чудака теряет она часть себя, а вместе с тем и способность реализовывать «добрые дела».

Ночные путешествия Дуни Лоскутовой вовнутрь церковной колонны нарушают обыденные представления героев о пространстве (Сорокин: «Как у вас буквально на пяточке умещаются целые ландшафты?» — 1, 109). Размещенные внутри колонны миры Никанор Шамин объясняет как «...некую заблаговременную хронограмму сущего, записанную на вращающейся сфере и наблюдаемую в манере ясновидящих, вне оси времени и чуть сбоку, чем и объясняется некоторая зеркальность изображения» (2, 287). Определение Никанора содержит два важных момента: во-первых, существует Нечто, создавшее феномен колонны, будь то запись хронограммы или просто отражение себя в зеркале. Сила ли это или сущность, идея или Бог — природа этого Нечто остается невыясненной. Во-вторых, Никанор твердо указывает, что проникновение в отраженные миры возможно на уровне подсознания, причем упоминание о ясновидящих позволяет предполо-

жить, что для этого требуются особо развитая интуиция и чувствительность. Доводом в пользу того, что миры реально находятся не в колонне, а в подсознании проникающего в нее, можно считать заявление самой Дуни, наиболее компетентной в этой области из всех героев романа; она о нарисованной на колонне двери говорит так: «Ведь помимо того, что железная, это моя входная дверь. И что плохое может случиться внутри меня со мною?» (1, 110). В сущности, такое заявление героини абсолютно согласуется с теми принципами леоновского мироустройства, о которых уже говорилось выше, в частности с принципом единства всего во Вселенной. Таким образом, процесс самопознания для Дуни одновременно является и процессом познания мира.

Болезнь Дуни и есть самопознание, некое восхождение на вершины собственного духа. В самом деле, приступ страха и последующее почти суточное беспамятство обостряют в ней ее дар, однако автор говорит совершенно уверенно и о перспективах развития Дуниных способностей, которые исчезнут «...с первым же раздавшимся над ухом плачем собственного ребенка» (1, 78). Таким образом, суть этих способностей кроется в том, что они требуют полной самоотдачи. Дуня как будто погружается в себя, она сосредоточена на своих ощущениях, переживаниях, и, если мы говорили о том, что путь о. Матвея ассоциируется со спиралью, то здесь более уместно сравнение с кругом, совершенным божественным кругом.

Таким образом, Дуня находит путь, приводящий ее в иной мир. Лейтмотивом в этом случае является образ «глины тела Адамова», теряющей ангельскую сущность, что подтверждается по аналогии и «врастанием» ангела Дымкова в земную жизнь с утерей способности к чудотворению. Итак, художественные миры романа взаимопроникаемы, но переход из одного мира в другой доступен только избранным, обладающим особыми качествами. Остается один непроясненный момент: каким образом осуществляется переход из одного мира в другой?

Ответить на этот вопрос можно, лишь сформулировав еще один принцип леоновского мироздания, чтобы космогоническая картина предстала во всей своей цельности и гармонии. Дуня проходит в иной мир через железную дверь, но одновременно она утверждает, что это дверь в нее самое, в глубины ее подсознания. Нечто подобное, хотя и не в таком масштабе, происходит с ее братом Вадимом. Совершая осмотр секретного строительства, он одновременно сознает, что все окружающие образы порождены его подсознанием, а гид и собеседник — не что иное, как его второе «я». Наконец, вспомним двукратно повторенный в романе парадокс о том, что, упав в лужу (во втором случае — проникнув в атом), можно, пройдя через анфиладу миров, вынырнуть где-ни-

будь в Андромеде (1, 145, 348). Все это позволяет говорить о единстве макрокосма и микрокосма, о единстве всего в мире независимо от масштаба (он рассматривается лишь как перспективное искажение пространства), о равновеликих частях единого целого, непрерывно развивающегося в своих полярных проявлениях.

«Машина мира выглядела символическим кружком из двух внутри близнецов-головастиков, как у древних китайцев обозначалась структура неразрывного и равноправного единства противоположностей — света и тьмы, зимы и лета, плюса и минуса в данном случае. (...) Так что при внешней сложности вся механика Вселенной сводится к (...) качанию маятника, четким пульсом коего гарантируется упругое постоянство, то есть вещьная прочность машины...» (1, 168—169).

Сопоставительный анализ охарактеризованных выше принципов мироздания с основными законами религиозных и прочих космогонических систем приводит к выводу, который может показаться парадоксальным: эти принципы идентичны законам мира оккультных учений, в частности древней философии герметизма, которая оказала свое решающее влияние на философию П. Успенского и А. Мебиуса. Свое отражение в художественной вселенной романа «Пирамида» находят следующие положения герметизма: ментальность, соответствие, или аналогия, вибрация, полярность, ритмичность, причинность, двойственность активно и пассивного начал.

Итак, основные принципы мироустройства философии герметизма и романа «Пирамида» совпадают.⁹ Парадоксальность этого вывода исчезает, если принять точку зрения философов-мистиков о влиянии оккультных учений практически на все мировые религии, о едином тайном зерне, вокруг которого концентрируются мифы и культы, составляющие так называемую народную, общедоступную религию. Не случайно сам Леонов в романе отсылает читателей не только к апокрифической книге Еноха и сочинениям Оригена, но и находит точки соприкосновения с Талмудом, манихейством, зороастризмом с его центральным положением — борьбой Ормузда и Аримана, вводит в повествование эпизоды, безусловно напоминающие обряды инициаций египетских мистов.

Подведем некоторые итоги. Леонов в романе «Пирамида», решая целый ряд проблем в самом широком диапазоне — от со-

⁹ Принципы герметизма сформулированы по изд.: *Страйден Д.* Герметизм, его происхождение и основные учения: (Сокровенная философия египтян). СПб., 1914. (Репринт: М., 1991). Автор книги опирается на работу: *The Kybalion: A study of the Hermetic Philosophy of ancient Egypt and Greece.* Chicago, 1908.

циально-политических до философских — стремится применить к ним единые законы, которым, по его мнению, подчинено все в мире. В романе прорисовывается модель мироздания, состоящая из двух взаимосвязанных и взаимовлияющих миров — материального и духовного.

Художественная вселенная, несмотря на сложное строение, составляет единое целое, в котором противоположные явления и категории не имеют самостоятельного бытия, а представляют собой полярные проявления одной сущности. Именно по этой причине в леоновской космогонии силы, отождествляемые с Богом и дьяволом, не могут обойтись друг без друга.

Следствием этого являются два обстоятельства. Во-первых, конфликт добра и зла в «Пирамиде» неразрешим, так как победа одной из сторон неизбежно приведет к катастрофе. В самом деле, столкновение полярно заряженных сил приводит к взаимоуничтожению, и этот закон применим и к предполагаемому воссоединению Бога с падшими ангелами. Во-вторых, при такой расстановке сил теодицея не имеет смысла, так как, в сущности, Бога нельзя обвинять или оправдывать за зло, его нужно просто понять, и эта истина доступна людям — в романе она открывается о. Матвею.

Однако, при всей кажущейся стабильности (в предисловии к роману Леонов говорит о «громе промежуточного времени, от нас до будущих хозяев омолодившейся планеты» — 1, 6), мироздание у Леопова лишено статичности. Его развитие подчинено четкому ритму, следовательно, речь может идти о запрограммированности развития. Человечество, регрессируя, должно непременно прийти к гибели, чтобы потом когда-нибудь родилась и расцвела новая культура, цивилизация. Но и те неведомые существа, которые в необозримом будущем сменят погибшее человечество, обречены на гибель. Более того, трагическую судьбу человечества разделят и существа ирреального мира, боги.

Космогоническая модель романа предполагает некую силу, стоящую над людьми и богами, Нечто, запрограммировавшее развитие Вселенной.

Художественная вселенная «Пирамиды» имеет отдельные черты сходства с основными религиозно-мифологическими системами. В большей степени ее законы оказываются идентичными законам мира, сформулированным древней герметической философией, и леоновское мироздание, таким образом, может быть соотнесено с моделью мира мистических учений, а законы Вселенной в художественном мире «Пирамиды» возможно познать через мистическое самопознание.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод: роман «Пирамида» имеет потаенный, сакральный смысл, уровень прочтения,

без которого невозможно понять всю глубину тревоги Леонова за судьбы России и человечества.

Заключительные строки романа не оставляют читателям никакой надежды на спасение: «Столбы искр взвивались в отемневшее небо, когда подкидывали новую охапку древесного хлама на перемол огню. Они красиво реяли и гасли, опадая пеплом на истоптанный снег, на просторную окрестность по ту сторону поверженного наземь Старо-Федосеева, на мою подставленную ладонь погорельца» (2, 684). «Пирамида» — это не просто предупреждение, это апокалипсис без катарсиса.

А. И. Филатова
(Санкт-Петербург)

ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ (1930-е гг.) В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

В романе «Пирамида» Леонов продолжает художественное исследование советской эпохи 1930-х гг., начатое в романах «Соть» (1930), «Скутаревский» (1932), «Дорога на Океан» (1935). Многие из проблем, затронутых в них, получили более глубокое осмысление в «Пирамиде». Долгий срок работы над последним романом (1940—1990-е гг.) отодвинул описываемые события на солидную историческую дистанцию. На воплощении замысла не могли не сказаться события, характеризовавшие последние десятилетия XX в. в России. В «Пирамиде» Леоновым создан портрет времени (1930-е гг.), в котором расставлены иные акценты, эпоха предстала другой по сравнению с ее изображением в ранних произведениях.

Важной приметой времени становится у Леонова все пожирающий на своем пути огонь. Писатель замечает: «В середине первой пятилетки, куда ни глянь, по всему горизонту стлалось незримое, обжигающее душу зарево» (1, 55). Леонов говорит о «поджоге сердец» (2, 29), о «низовом огне» (2, 76), пущенном по стране, о «прорве огненной» (2, 37). Гибнет в огне сарай в Зауралье, где хотел найти последнее прибежище о. Матвей. Завершается «Пирамида» сценой гибели в огне Старо-Федосеева. Жизнь отступила перед разрушающей силой огня: «Ни звонков трамвайных, ни паровозных окликов с окружной, в безмолвии вечерней окраины только и слышалось исполинское потрескивание исполинских костров. Столбы искр взвивались в отемневшее небо, когда подкидывали новую охапку древесного хлама на перемол огонь. Они красиво реяли и гасли, опадая пеплом на истоптанный снег, на просторную окрестность по ту сторону поверженного наземь Старо-Федосеева, на мою подставленную ладонь погорельца» (2, 684).

Тревожное предвидение заключено в «самом пророческом сновидении» о. Матвея. В нем неожиданное, иррациональное по-

явление «на бывших Воробьевых горах» в Москве «огнедышащей дыры» («по-церковному „вулкана“») (1, 81), — уточняет Леонов) вписывается в реальное время. Языки пламени пожирают памятники отечественной старины, лава угрожает Кремлю. Люди хотят узнать, что за «вулкан исторический у них открылся», при этом одни предлагают способы, как остановить «вулкан», другие требуют «не отступать от генеральной линии партии вопреки опасности» (там же), заключенные спускаются внутрь, чтобы заслужить досрочное освобождение. «Вулкан» усмирен, благодаря молебну о Матвее. «Вулкан», «генеральная линия партии», «заключенные» — говорящие приметы, создающие портрет эпохи такой, какой она видится о Матвее. По мысли писателя, сны — «миражное отражение грядущего на пленке дремотного подсознания» (1, 83). В подсознании же, в памяти хранятся пласты давней и недавней культуры. Образ огненной реки, сжигающей и уничтожающей все, присутствует в видениях Авраамия Смоленского. Житие Авраамия Смоленского относится к числу немногих древнерусских житий домонгольского периода. Г. П. Федотов отмечает художественную наглядность видений Авраамия. Однако внутренне близки видения Авраамия не Священному писанию: «Детали этих видений не сводились к Апокалипсису или к Книге пророка Даниила. Но они целиком вмещаются в обширную святоотеческую и апокрифическую литературу эсхатологического направления», — писал Г. П. Федотов.¹ Образ Красного колеса, несущегося как огненный смерч по России, в одноименной итоговой эпопее А. И. Солженицына, как представляется, восходит к тем же народным источникам, что и символика огня у Леонова.

Леонов, опирающийся в прочтении истории на библейские притчи, предания, памятники народной религиозной культуры и устной народной поэзии, умело сочетает древние сюжеты с реалиями революционной поры, в результате высвечивается еще одна из важных составляющих портрета эпохи. Примером может служить сказка Афинагора. В ее основе лежит распространенный сюжет о споре между Правдой и Кривдой.

Построенная в стиле древнего сказания с современной «словесной инкрустацией» байка Афинагора — предсказание грядущего. Подчеркнута древность происхождения сказки Афинагора — ее рассказала прозорливая нищенка: «...возраст ее, возможно, исчисляется веками в обе стороны, иначе как могла она провидеть подобные вещи задолго до начатия больших казней в России» (1, 278). Афинагорова сказка продолжает древний сюжет рассказом о возвращении Правды на землю. Начальство, «ве-

¹ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Ростов-на-Дону, 1999. С. 87—88.

дающее тишиной земной и благоденствием», в связи с тем, что люди восстают против Господа, повествует Афинагорова сказка, доставлено по желанию Бога на небеса. Выразительна и метко бьет в цель портретная характеристика «мыслителей по указанной отрасли»: подчеркнуты отсутствие интеллекта, индивидуальности, обезличенность, нахрапистость и наглость: «...как на подбор бритые и бравые, в габардиновых пальто до пят, в одинаковых с непромятым донцем шляпах набекрень или в нахлобучку по самые брови» (1, 278—279). На вопрос Господа, кто они такие, чем занимаются и почему у них быстро не ладится с прогрессом, «хрипатые» «мыслители» отвечают «хором»: «А мы те самые безумцы, которые... потому и навеваем человечеству сон золотой» (1, 279).

Строки из любимого стихотворения Актера, героя пьесы Горького «На дне»: «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой» — будут не раз повторены в «Пирамиде». Знаменитые слова Беранже опираются на народные утопические представления и мечты о земном рае.

Господь удовлетворяет требования толпы, но при этом задает вопрос, пророческий и одновременно ироничный: «Интересно, кого же вы, голубчики, и от кого охраняете? Людей от правды или самое правду от людей?» (1, 279).

Фольклорный образ Правды переосмыслен Леоновым, снижен; Правда становится орудием кары, расправы: «...она дрожа дрожит, бьется от нетерпения, пламенеющим оком зыркает по рядам в поисках добычи полакомей, где чуть лжинкой пахнет...» (1, 279). Правда агрессивна: «...вмиг целую шеренгу передовых марксистов слизнула дочиста. Как начала она их лущить, по сей день лютует...» (1, 280).

О. Матвей узнает в сказке Афинагора свои мысли. Не случайно сказка Афинагора названа «злой сказкой»: в ней в гротесковой форме дан портрет тех, кто навевал «сон золотой», но сон весьма трансформированный, далекий от народного образа Правды, — сон, с которым ассоциируется страх перед необъяснимыми массовыми расправами. Невольно возникают некие параллели с романом Дж. Оруэлла «1984».

Герои «Пирамиды» воспринимают свое время как пору коренной ломки, «большой перековки» (1, 203), время ужаса, когда произошло «зачисление в штрафной батальон целого народа» (1, 164), а биография, по словам «карусельного директора», превратилась в «б е д о г р а ф и ю» (1, 355).

В новом повороте тема репрессий предстает в сновидении больного Вадима. Сюжет сна Вадима — неожиданная командировка героя на строго секретное строительство памятника Сталину — подсказана Леонову конкретным фактом, относящимся

к более позднему времени, чем то, в которое происходит действие романа, — возведением монумента Сталину на Волго-Донском канале. Видение Вадима передает атмосферу ужаса, кошмара. Циклопическая стройка сравнима, по словам писателя, с одним из видений апокалиптического цикла; увиденное героем воспринимается «как адовы картинки». Слова гида о том, что он не Вергилий, вызывают ассоциации с «Божественной комедией» Данте. Формирование рабской психологии, причины народного долготерпения — эти проблемы ставит и пытается решить Леонов.

В этом мертвом, потустороннем мире, где происходит распятие души, гид, как и многие другие, прижился. По его словам, «здесь люди активно, не покладая рук, участвуют в своей собственной переплавке на высшую ступень праведности...» (2, 181).

Герои видения Вадима не сомневаются в праве вождя распоряжаться их жизнями по своему усмотрению, они усвоили и основную местную заповедь: «..ни о чем не скули, не надейся, не жалей, не жалуйся, не жди» (там же), — явно перекликающуюся со знаменитым дантовским «Оставь надежду всяк, сюда входящий». Леонов выделяет два эпизода из увиденного Вадимом. Эпизод первый: «...из люка в плече на пристроенную подмость выбрался староверского типа старичок, испытующе потюкал молоточком по сварному шву и, наскоро обмахнувшись крестом {...} вновь сокрылся в неизвестности» (2, 192) — говорит о прочности веры, помогающей стойко, без ропота, без рассуждений переносить тяготы подневольного бытия. Второй эпизод с «пленительным мужиком» становится поводом для размышлений об особенностях русского национального характера и причинах народного долготерпения. Под гигантским карнизом брови монумента сидел мужичишко лет пятидесяти. Судя по его одежде (затрапезный zipун, несуетные лапти), он был из российской глубинки. Рядом конвоир, паренек сельского типа в стеганке. Мужик уверенно держится в «непривычных для русского крестьянина условиях»: сидит высоко над землей, лицо его спокойно, ни сожалений о былой жизни, ни надежды. Вадим «...глядел вдаль и вверх на пленительного мужика, глаз не мог оторвать, словно вся мучившая его дотоле разгадка русской истории заключалась в его мнимом равнодушии к собственной судьбе...» (2, 193). Автор и его герой мучительно пытаются разгадать причины «престранного национального непротивленья тех лет...» (2, 197), объяснить, почему известные всей стране люди «без видимого сопротивления отдавали себя в руки палачей...» (2, 198). Вадим находит частичное объяснение этих сторон характера и поведения людей в том, что мечта о «золотом веке», счастливом будущем на земле имела глубокие корни в народном сознании: «Значит, в самой совести современников хранилось тогда заветнейшее из сокровищ,

за которое — все ничем!» (там же). Все трудности, противоречия, разрушительные тенденции эпохи, непомерные жестокости воспринимались как неизбежные издержки в «пресловутом нашем движении к звездам» (2, 245).

Создавая образ времени, писатель акцентирует внимание на негативных, пагубных для России тенденциях, отчетливо проявившихся в ее историческом пути в первой половине XX в. Насильственное насаждение атеизма подрывает устои государства. У Леонова своя «классификация» атеизма, вложенная им в уста Шатаницкого, «возглавлявшего чуть не весь государственный атеизм» (1, 630): «самодетельный колхозный атеизм» («с поношением попов за толстые животы, с ковырянием мощей» — 1, 148), «практический повседневный атеизм», «высший», или «интеллектуальный, атеизм» (1, 150—151). Молодые люди получили право «страмить бога вслух» (2, 28). Тревогу писателя вызывает крушение традиционных идеалов, отказ людей от веры отцов и дедов («Но почему же раньше петухов, в одно поколение отреклись от Него?» — 2, 80). Аввакума с его твердым стоянием за старую веру, с его духовной силой, невозможностью идти на сделку с совестью Леонов противопоставляет своим современникам, легко подчинившимся новым требованиям времени. Мимоходом писатель заметит: «...со времени Аввакума не слышать было о полыхающих батюшках на Руси» (2, 45).

Аксиомой для Леонова является мысль о православии — основе российской государственности. Православие Леонов рассматривает не в его учено-богословском истолковании, ему ближе народная вера, народное православие. О православии думают, размышляют многие герои «Пирамиды» и среди них о Матвей. Он даже жалеет деятелей новой России, ведущих неразумную политику разрушения веры: «И коли все непосильней становится править жизнью даже христианству, где парением духа бессмертного малость облегчается груз существования, то как же придется маяться бедному коммунизму по отсечении крыльев веры!» (1, 272).

В письме к С. Тулкину (январь 1980 г.) Леонов замечал: «Отражение факта в человеческой личности для меня всегда было важнее его самого, тем более что его самого так легко восстановить по газетам того времени, архивным документам, по сохранившейся корреспонденции».² В более позднем письме (от 25 мая 1983 г.) к тому же адресату Леонов говорит, что изначально целью его книг «был лишь, по возможности, гравюрно точный показ наиболее характерных, пожалуй невозможных в иное время, душевных ракурсов в различных поворотах революции...».³

² Наш современник. 1995. № 5. С. 254.

³ Там же. С. 263.

Семье о. Матвея в образной системе «Пирамиды» отведена роль, подобная роли семьи Карамазовых у Достоевского. Сама фамилия Лоскутов несет информацию о социальном положении семейства. Семантика фамилии говорит также об ослаблении семейных устоев, утрате целостности взгляда на мир, отходе от народных представлений о жизни. О. Матвей, Вадим, Дуня, Егор — знаковые фигуры. К «душевному ракурсивкам» этих фигур приковано внимание художника, да и интересны Леонову. Будучи лишенцами, они испытывают давление эпохи, ощущают свою изолированность во времени. Они — «лоскутки» истории. Каждый по-своему воспринимает происходящее и соответственно возрасту, жизненному опыту, особенностям психологического склада пытается понять свой век, обозначить свое место в эпохе.

Драматичны, порой трагичны, пути молодых Лоскутовых. Леонову дорога спасающаяся бегством в себя ясновидящая Дуня. Силе ее воображения, ясновидения обязан своим появлением на земле ангел Дымков. Не раз в «Пирамиде» мелькнет имя «вещей» Ненилы, тетки Лоскутовых, от которой, по словам Вадима, «...у всех у нас, Лоскутовых, в роду чутье наследственное приметы распознавать...» (2, 106). Примечательны слова Н. Л. Леоновой, что образ Ненилы — «...это, наверное, знак памяти о давно умершей тетке Екатерине».⁴

История «блудного сына» Вадима Лоскутова стала под талантливым пером Леонова важной деталью в картине времени. Его образ подается в двойном ключе. Первый план — реалистический. Вадим, «полуэпохальный молодой человек» (2, 26), его судьба обусловлена временем революционной ломки и сложной послереволюционной порой. Он поставлен в ситуацию трудного выбора. Вадим не одинок. Леонов напоминает «...о мучительных такого рода попытках иных молодых людей определить после бури в истории собственной страны, отыскать ее местоположение на карте мира» (2, 40). Судьба Вадима не в последнюю очередь обусловлена особенностями его психологического склада. Второй план — фантазмагорический, восходящий, как представляется, к «Эликсиру сатаны» (1815—1816) Э.-Т.-А. Гофмана, «Огненному ангелу» (1907—1908) В. Брюсова. Явление Вадима-фантома, адские картинки, болезненные видения происходят оттуда. Вмешательство Шатаницкого в судьбу героя, его «бессовестная

⁴ Леонова Н. Из воспоминаний // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 22. О тетке Леонова Екатерине Петровой дочь писателя рассказывает с его слов: «...она была со странностями — то не ела, оставляя пищу для любимых ею мышей, то начинала прорицать, за что ее считали блаженной, жила в комнате с занавешенными окнами, писала стихи...» (Там же).

авантюра», цель которой сделать ангела Дымкова «невозвращенцем» и тем самым отомстить Всевышнему, использовав при этом «...Аблаева и Вадима Лоскутова в качестве движущих фабульных пружин» (2, 639), вносят ясность в то, что, казалось бы, необъяснимо с позиций разума. Сцены-фантазмагии нужны Леонову, они призваны отразить в емкой, пронизанной сложной символической форме трагизм и катастрофичность процессов, происходящих в России.

Автор выделяет Вадима из среды его сверстников, он не похож на своего младшего брата Егора: он умнее, вдумчивее, у него доброе сердце, он способен глубоко переживать чужое горе, он обладает склонностью мыслить масштабно, размышлять о судьбах человечества, об исторических свершениях и просчетах в русской истории. Его короткая жизнь с мученической кончиной укладывается, по словам писателя, в емкое название древнерусского жанра — житие. Леонов соотнесет своего героя с принцем Гаутамой (2, 27); важно и другое сравнение — с «хрестоматийными светочами» (там же). При аресте у Вадима обнаружат финифтевый образок священномученика Диоклектиановых времен: «Между тем конфискованная вещица по своей эмалевой прочности (...) как нельзя лучше подходила к наступавшей стадии его существования, точнее всего определяемой церковным термином *жития*» (2, 276).

Раздумья Леонова о первостепенной значимости религиозных и нравственных народных устоев и смертельной опасности их безоглядного разрушения в години исторических потрясений, играющие не последнюю роль в художественном замысле «Пирамиды», близки к позициям Г. П. Федотова, А. И. Ильина, П. И. Новгородцева и других мыслителей первой половины XX в. Опасную закономерность мировых революций Федотов усматривал в ломке национальных традиций, которые, по его мысли, сохраняли единство нации. Механическое перенесение чужого опыта, иноземных нравов и обычаев на русскую почву, по Ильину, серьезная угроза национальной самобытности государства. Ильин писал: «Русский человек должен перестать поклоняться чужим идолам и дьяволам. Он должен „вернуться к себе“, к живым и драгоценным корням своей национальной культуры. Он должен понять, принять и выговорить *свою, русскую Идею*, с тем чтобы затем осуществить ее во всем — в религии и в науке, в праве и в государственной форме, в искусстве и в труде, в суде, в медицине и в воспитании».⁵

В недолгое житие Вадима впишется его отказ от веры отцов и всех традиционных духовных ценностей, бегство из родного до-

⁵ Ильин И. А. Наши задачи: Историческая судьба и будущее России. Париж; М., 1992. Т. 1. С. 160.

ма, рьяная пропаганда атеизма, у него даже возникнет идея особого «площадного атеизма» (2, 41). Он пишет воинственные антирелигиозные статьи. Его тогдашняя позиция: «...принципиально отвергаю религию, церковь, Бога...» (2, 63). Эту сверхреволюционную позицию Вадима «умный мальчик» Егор сравнивает с делами Савонаролы и Робеспьера. Он считает, что при более благополучном социальном происхождении «любезный братец наворотил бы делов не меньше какого-нибудь там Савонаролы Робеспьеровича» (2, 28). Сходство Вадима с известным деятелем французской революции XVIII в. подчеркивается и в его тогдашнем облике: у него «ясный голубой взор истинного Робеспьера» (2, 87).

Для героя «Пирамиды» представление о революции связано с вступлением человечества в заключительную стадию своего существования. Вадим полагает, что человечество заброшено во Вселенную с целью разведки, возраст его уже поздний — времени мало. Поэтому Вадим восхищается «исполинской фигурой вожака, замыслившего сквозь толщу человеческого мяса прорубиться напропалую к беззакатному солнцу народных сказаний» (2, 86). В своих оценках Вадим прямолинеен и бескомпромиссен. В споре о добре и зле, возникшем между ним и Никанором, Вадим высказывает мысль, достаточно тогда распространенную, о неприемлемости, неуместности моральных оценок в истории. Вадим сочиняет хвалебные оды в честь вождя.

Леонов заметит, что современники находились в состоянии некоего гипноза. Но Вадим — совестливый герой. Он задумывается над причинами репрессий, массовых казней. До сути он добраться не может. Герой ссылается на официальное объяснение происходящего в стране. В «криминальной записи», очень краткой, Вадим фиксирует: «В оправданье пальбы изобретается фантастический закон о возрастанье классовых схваток по мере приближения к земле обетованной» (2, 84). Автор «Пирамиды», однако, считает необходимым оговориться, что его герой не осуждает вождя. Утопична и опасна мысль Вадима попытаться поправить вождя, воспитать его на историческом примере. Вадим задумывает произведение о египетском фараоне, построившем силами несметного количества рабов пирамиду, и об его посмертной судьбе. Образ пирамиды — сквозной для романа Леонова. Концентрированное истолкование он получает в эпизодах, где Вадим является главным действующим лицом. Филуметьеву, ученому старой школы, востоковеду, Вадим пошлет свое сочинение о пирамиде и фараоне. Нельзя не заметить, что «египетская тема» не проходная, не побочная для Леонова, она играет немалую роль в художественной концепции итогового романа писателя. Она призвана далекими историческими параллелями высветить, оттенить

опасные тенденции в истории России XX в. и тем самым помочь предупредить возможную беду. Трагическому герою «Пирамиды», Вадиму, писатель отдает некоторые свои мысли. Вадиму не суждена судьба библейского героя, вернувшегося в итоге в родной дом, он сгинет в лагере, на краткую побывку в Старо-Федосеево явится фантом Вадима.

Вадим всем сердцем любит Россию. Он посвящал России свои стихи; по его словам, «...писал и плакал, что такой бездарный зародился...» (2, 142). Он рвет и сжигает эти стихи, его Россия «...обширна слишком, ума и рук не хватает обнять такую...» (там же). Слова Вадима перекликаются с известными тючевскими строками. Русская идея, впервые сформулированная в знаменитом «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона, множество раз обсуждавшаяся русскими философами, писателями на протяжении столетий, волнует и автора «Пирамиды». В «самодельной теорийке» Вадима сделана попытка поставить «диагноз исторического недуга, подсократившего долготлетие России» (2, 119—120). В «теорийке» Вадима географические просторы России обусловили разнонаправленные воздействия: с одной стороны, «евразийские сквозняки», а с другой — «раскаленный зной воинствующего материализма» — и породили целый ряд крайностей («от староверского затворничества и сектантского богоискательства (...) до маньякальной решимости вывести род людской напролом (...) в лоно вечного благоденствия...» — 2, 120). Разумеется, эти мысли не новы, важно, что к необходимости осмысления русской истории (не в официальном ключе) пришел человек, чья юность совпала с 1930-ми гг., когда Россия, в очередной раз отказавшись от самобытной судьбы, осуществляла свой эксперимент: «Как и при Петре, мы с присущей нам удалью облачились в железный мундирчик европейского социализма, поставив на кон свою историческую судьбу» (2, 125). Результат, по Вадиму (и по Леонову), плачевен: «И вот, во исполнение желаний великий пал, соразмерный необъятной стране, прошел из края в край по русской земле с превращением в целину самого уклада нашего, словно ничего раньше там и не было — ни славы (...) десятивекового бытия, ни подточивших его грязи и оскомины» (2, 128).

Писатель сталкивает в споре о роли и месте России в мировой истории Вадима и Никанора. Никанор — позитивист, материалист, сторонник развития России по европейскому образцу, герой, которому явно не симпатизирует автор. Ортодоксальному мыслителю чужды мысли Вадима, «свихнувшегося на убогом, не нашем патриотизме» (2, 144). В эпизоде слышны отголоски дискуссии 1940 г. о пьесе Леонова «Метель», в которой, в частности, дебатировалась проблема «нашего» и «не нашего» патриотизма. И подтверждение тому — упоминание в самом начале «Пирами-

ды» премьеры опальной пьесы, когда Леонова постигло «...очередное огорчение ремесла с мотивировкой, сулившей на сей раз наихудшие последствия» (1, 7).

Россия представляется Вадиму в образе-иероглифе корабля. Образ корабля укоренен в народном сознании. В. И. Даль напоминает, что церкви в России строились «крестом либо кораблем в основании, т. е. в виде креста или долгого четырехугольника».⁶

Старо-Федосеево — символ старой России, доживающей свой последний срок. Не раз в «Пирамиде» судьба собора и старого кладбища будет сопоставлена либо с кораблем, терпящим бедствие («погружающийся на дно старо-федосеевский корабль» — 2, 668), либо с кораблем перед его уходом в последнее плавание («Похоже, сам просился в море мрака истомившийся у причала старо-федосеевский корабль...» — 1, 293). Образ корабля приобретает более емкий смысл, становясь символом России, за которой стоит многовековая духовная культура (2, 37, 80).

Над кораблем-Россией, где все спят, встает «не дающее теней солнце мертвых» (2, 80), однако под палубой, в огромном трюме России, продолжается жизнь. Находящимся в нем людям прошлого, которые представляют разные эпохи, сословия, профессии, есть что сказать потомкам. Они тревожатся за их судьбы и за будущее России: «...страшились за нее, матушку, не сломилась бы от собственного роста, вот и торопились золотым обручем предохранительно оковать: то Третий Рим всемирного владычества придумают, то всеславянскую Софию православного мессианизма, а то русское правдоискательство учинят в духе ускользящей от разума запредельности» (2, 139). Да и сами герои «Пирамиды» (о. Матвей, Вадим, Филуметьев) видят опасность для России в безоглядном разрушении привычных устоев, скреп, на которых держалось государство, — веры, духовных народных традиций.

Леонов понимал, что образ эпохи будет неполным без обращения к образу вождя. Сталин представлял для писателя художественный интерес, но историческая оценка этой сложной фигуры в конце 1930-х гг. еще не определилась. В видении гигантской секретной стройки перед Вадимом предстает «лицо самого таинственного, как перст Божий, человека эпохи» (2, 187). Верный своим принципам, Леонов рисует вождя таким, каким он вошел в сознание и представления героев «Пирамиды», — обитателей Старо-Федосеева и ангела Дымкова.

Леонов не отказывает Сталину как в мировом признании, так и в том, что его деятельность по преобразованию России имеет огромное воздействие на мировую историю: Сталин — человек,

⁶ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1996. Т. 2. С. 161.

«...вокруг которого в те годы подобно силовому завихрению творились наиболее причудливые события века» (2, 572). К слову Сталина прислушивается весь мир в предчувствии грядущих катаклизмов и катастроф, поэтому-то, по Леонову, «...каждая мысль, выраженная этим негромким и чуть глуховатым голосом, с заметным кавказским акцентом и несвойственным русской речи кучным произношением слов, немедленно подчиняла себе самое рассеянное внимание и приобретала всемирное эхо» (2, 573).

Сталин умен, прозорлив, но в его деятельности много исторически ошибочного, и это нельзя оправдать никакими доводами. Поэтому современники Сталина, считает писатель, «имеют священное право на собственное суждение о личности вождя, который столько безумных дней и ночей беспощадно распоряжался судьбой, жизнью, достоянием их отчизны, чтобы завести ее в цейтнот истории» (2, 621).

Леонов избегает называть имя Сталина: писатель заменяет его обозначением либо характерных черт его облика (усатый, главный усатый), либо указанием на особое положение в государстве (вождь, кремлевский властелин, Хозяин). С немалой долей иронии он ставит под сомнение некоторые теоретические положения работ Сталина, заставляя говорить о них героев, которым, по их уровню, подобные суждения противопоказаны (Дуня, Дюрсо, Гаврилов). Найденный писателем прием призван сделать иронию более язвительной. Дуня поясняет Дымкову, «как могла», «сама ни слова не разумея», «великое открытие вождя под названием второй экономической закон Сталина», который в сущности «никто не понимал толком» (1, 158). Дюрсо в своей сумбурной, бестолковой речи скажет, что не будет повторять «обязательные и общеизвестные цитаты из знаменитой четвертой главы» (2, 17). Леонов обыгрывает сложившиеся «хвалебные штампы». В дискуссии Гаврилов — Никанор «мнимой» науке философии противопоставляется «наука государственного кораблевождения», «...при этом, — заметит автор, — явно подразумевалась непогрешимая и всеобъемлющая лоция для любых времен, широт и океанов, а именно знаменитая четвертая глава из сочинения вождя» (1, 478).

Создавая образ Сталина, писатель опирается на библейские притчи, болезненные сновидения героев, различные слухи и толки, на впечатления от встречи со Сталиным иррационального героя «Пирамиды» ангела Дымкова, которыми он поделился с Никанором Шапиным. Столкновение библейским Иосифом сна фараона о семи тощих коровах, которые сожрали семь тучных коров, вызывает у Прасковьи Андреевны невольное сопоставление Иосифа Прекрасного с современным Иосифом: «Вот бы и нам такого Осипа, чтоб разъяснил правительству горестные сны

наши, — со вздохом сожаления высказалась матушка» (1, 80). О. Матвей добавляет: «Осип-то у нас имеется, да, видать, по грехам нашим ниспосланный с обратным назначением...» (там же).

Сцена встречи в Кремле Сталина с Дымковым важна в художественной концепции романа Леонова. Центральное место отдано монологу вождя, обращенному к Дымкову. Цель Сталина — посвятить ангела в суть программы «совместной отныне деятельности на благо человечества» (2, 622). Реалии времени, отдельные штрихи революционной поры в монологе Сталина сконцентрированы, обобщены. Леонов дистанцируется от своих героев Дымкова и Никанора, предупреждая, что монолог Сталина приводится в романе в том виде, в каком его услышал и позднее пересказал Никанору Дымков, и поэтому «произнесенный в тот вечер наедине с Дымковым, без свидетелей и стенограммы, монолог кремлевского диктатора нельзя считать достоверным документом эпохи» (2, 621).

Образ Сталина сложен и трагичен. Несмотря на огромную власть и на то, что в его окружении царит доведенная до автоматизма дисциплина, Сталин одинок и не верит своим сподвижникам, у него, по его словам, «Курбских поболе», чем у Грозного (2, 610). Всемогущий вождь предвидит свою судьбу, он знает, что будущие поколения необъективны в оценке исторических личностей, ибо опускают главные константы, определяющие суть деятельности: «Я обрек себя на труд и проклятье ближайшего поколения» (2, 593). Тема проклятия поколений получает завершение в сцене «Сталин и Грозный». Во время посещения Сталиным могилы Грозного в Архангельском соборе Кремля ему почудилось, будто что-то шевельнулось, и он услышал голос царя, предсказывающего вождю посмертную судьбу: «У тебя судьба хуже будет, Осип {...}. И когда станут новые хозяева изымать мумию твою из каменной берлоги на выкидку, так один из них даже кулаком на нее замахнется...» (2, 610).

Рисуя внешний облик героя, Леонов подчеркнет, что Сталин обладает самой обычной внешностью, одет в полувоенный китель, говорит негромким, чуть глуховатым голосом с кавказским акцентом. Его кабинет отличается строгостью, в нем нет ничего лишнего, ненужного, и тут же знакомая деталь: на столе Хозяина досье на Дымкова, в котором подробно изложено, чем ангел занимался на земле. Тема всеобщего страха в этих завершающих «Пирамиду» главах находит почти символическое выражение: «Помимо старокаменных стен и многослойной внутренней охраны неприступность Кремля обеспечивалась возрастающим ужасом с приближеньем к запретной зоне...» (2, 612).

Трезвый политик, Сталин не может допустить, чтобы бесхозно, по его словам, расходовался небесный потенциал. Неземное,

иррациональное происхождение Дымкова позволяет Сталину быть более откровенным при изложении доктрины, в соответствии с которой строится государство и живет народ. Тема монолога Сталина — «древняя боль земная». Вождь задумывается над вопросом о темпах движения «к звездам»: «Если (...) продолжать по старинке, на верблюдах, то (...) в каком облике мы окажемся по прибытии на место (...)? Не разумнее ли ринуться туда в обход тысячелетий, напрапалую, сквозь дым и живое мясо?» (2, 593). По сути, вся «Пирамида» является ответом на вопрос Сталина. Леонов отстаивает идею мирного, постепенного развития нации и государства при обязательной опоре на национальные традиции.

Сталин (леоновский) утверждает противоположное: «Истории ни к чему столпы кротости и милосердия вроде Тихона Задонского, слезливого Франциска или (...) Юлиана Милостивого...» (2, 601—602). Насилие и жертвы генетически присущи революции. Через весь длинный монолог проходит мотив исторической необходимости насилия и жестокости: «Крупные операции истории производились сильными людьми в красных по локоть рукавицах» (2, 602). Герой Леонова близок к осознанию трагизма своего положения. Вождь ищет оправдания в прошлом, обращается к историческим примерам. Для него Петр Первый запросто Петруха, предшественник, единомышленник, который тоже «вынужден был пал огневой пускать по русской старине, да еще железной палкой приколачивал по головням для ускорения процесса» (2, 608). Иван IV, по словам вождя, «погрознее царь, тоже не покладая рук, еще глубже распахивал заскорузлую целину...» (там же).

Герой Леонова хочет найти поддержку своим действиям у умного и жестокого русского царя XVI в. Грозный неприветлив: «Пошто пожаловал, грузинский царь?». И предостерегает его: «Дескать, не озоровал бы с медведицей, а то, случается, всю личность с загривка лоскутом на грудки свесит». «Не захлебнись в кровухе-то, — сочится его смешок. — Убиенники-то не навещают по ночной поре, перстами костяными не щекотят под мышкой?» (2, 609—610). Сцена «Сталин — Грозный» выдержана в народном стиле. Такая манера свойственна Грозному, наделенному художественным даром, о чем свидетельствуют его послания к Курбскому и другим адресатам. Сталин, по Леонову, постепенно меняется, меняются его лексика и речевая манера. Объяснение этому Леонов видит в созревающем у него понимании русского народа, его быта, обычаев, традиций. Сталин вживается в русскую стихию, и по мере этого погруженья у него происходит «характерная для иноземного правителя утрата национальных черт (...) вплоть до самого произношенья» (2, 612); вот почему

в свое время ему был полезен комиссар — «неиссякаемый кладезь фольклорных присловий и ходовых побасок» (1, 291).

Уже отмечена исследователями одна из особенностей Леонова: здравые, трезвые, важные для писателя мысли он зачастую отдает героям далеко не идеальным, сложным, противоречивым, отрицательным. Леоновский Сталин задумывается об особенностях русской истории: «...кроме казенных сводок о круглосуточном энтузиазме, что известно мне о потаенной жизни русских?» (2, 602) — и приходит к мысли о «национальной русской живинке» (2, 605), определяющей лицо нации; русские, по мысли Сталина, прятали ее на огромную глубину, надежды вождя на слияние в единое братство оказались тщетными, поэтому правильнее было бы опереться на народные традиции — народные заветы, чаяния, обычаи старины, да и, заключает вождь, невозможно нацию с вековыми корнями перевоспитать «кин о м и административным массажем в желательном направлении» (2, 602). Леонов отдает кремлевскому вождю свою патриотическую идею: «Крохотная наследственная ладанка на груди способна выдать большее количество эргов и калорий, чем вагон казенной взрывчатки...» (2, 605).

В сталинском монологе есть отсылка к первой редакции романа Леонова «Вор» (1927). Вождь вспоминает «одного сочинителя», который напророчил почти семьдесят лет назад: «За перевалом светит солнце, да страшен путь за перевал» (2, 593). Эти строки, предупреждающие об опасности подобных прорывов, принадлежат Доньке Кудрявому, герою романа «Вор». Леонов перебрасывает мостик между ранним «Вором» и поздней «Пирамидой». Можно предположить, что подобный прием понадобился писателю, чтобы сказать в несколько завуалированной форме о творческой закономерности появления «Пирамиды», романа-предупреждения и итоговой его книги.

Незадолго до того, как у Леонова возник замысел «Пирамиды» (канун Великой Отечественной войны), в Белграде в 1930 г. увидела свет книга Д. С. Мережковского «Атлантида — Европа: Тайна Запада», представляющая собой вторую часть трилогии (первая: «Тайна Трех: Египет и Вавилон» (Прага, 1925); третья: «Иисус Неизвестный» (Белград, 1932)). Неизвестно, знал ли Леонов «Атлантиду» Мережковского, но тема Атлантиды была близка сознанию творца «Пирамиды». В своем «закатном романе» Леонов вспоминает «криминальную темку о русской Атлантиде» (1, 136). Важно, однако, другое: между книгами двух русских писателей с очень разными жизненными и творческими судьбами есть точки соприкосновения.

А. Г. Лысов, обратившийся к изучению темы «Л. Леонов и Д. Мережковский», опубликовал небольшой фрагмент своей ра-

боты, озаглавленный «Пирамида Л. Леонова в свете апокалиптики Д. Мережковского». ⁷ Перспективность этой темы несомненна, и она безусловно требует дальнейших изысканий.

И «Атлантида» Мережковского, и «Пирамида» Леонова — предупреждение человечеству о грозной опасности, нависшей над ним. Свое предисловие к «Атлантиде» Мережковский не случайно назовет «Бесполезным предисловием», так как человечество глухо к предостережениям: «„Делают из этого забаву” — может повторить горькое слово пророка и самый обыкновенный смертный, когда слова его о действительно грозящей людям опасности кажутся им только „забавными”». ⁸ А вот у Леонова: «И так как не было надежды пробиться в запертые двери инстанций, в заросшие волосом уши, в герметическое сознание высших умов, то и нечем становилось мне предостеречь современников, кроме как средствами моего ремесла» (2, 345).

Небезынтересны наблюдения писателей русской эмиграции, откликнувшихся на публикацию «Атлантиды» Мережковского. Были отмечены содержательность книги, важность ее проблематики, главное же ее достоинство, по мысли В. С. Варшавского, в новом подходе Мережковского к художественному истолкованию истории. В частности, Варшавский сказал: «Мы можем радоваться, что одна из первых книг, проникнутых каким-то новым видением истории, написана русским писателем. (...) обширен и сложен идейный состав этой книги, являющейся попыткой начертания „ноуменальной” истории человечества». ⁹ У Мережковского «„ноуменальная” история человечества» раскрывается с опорой на мистерии и мифы. И в художественном мышлении Леонова мифу отведена существенная роль. Леонов, по его словам, «всегда искал отвечающие времени формулы мифа», потому что в миф, «в этот завещанный нам объемный „сундук”, влезает очень и очень многое». ¹⁰ Точкой соприкосновения Леонова и Мережковского является обращение двух русских писателей к одному и тому же источнику — апокрифической книге Еноха.

Дореволюционный исследователь А. Смирнов выделил ее из других апокрифов. В ней, по мнению исследователя, изложено учение об ангелах, предложен оригинальный взгляд на происхождение зла. Апокриф оказался притягательным для художников XX в. Не в последнюю очередь потому, что земная действитель-

⁷ См.: Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб., 2002. С. 134—141.

⁸ Мережковский Д. С. Атлантида — Европа: Тайна Запада. Белград, 1930. С. 13.

⁹ Пахлусс Т. «Зеленая лампа» в Париже // Лит. обозрение. 1996. № 2. С. 71.

¹⁰ Вопр. лит. 1989. № 1. С. 21.

ность предстала в схожей зависимости от того, что произошло на небесах.

Представление о теснейших связях земной истории с горней, небесной и о роли Божественного промысла в истории человечества было присуще многим мыслителям «серебряного века», традиции которого, как выясняется в последнее время, оказались весьма значительными для Леонова. Н. А. Бердяев, в частности, считал, что в историческом процессе «временное и вечное, историческое и метафизическое сближаются, это приводит к соединению истории земной с небесной». «Что нужно понимать под историей небесной? — спрашивает философ, — и отвечает: — В небесной истории, в глубинах внутренней жизни духа предопределяется та история, которая раскрывается и разворачивается в земной жизни, в земной человеческой судьбе, в земной исторической судьбе человечества, в том, что мы называем земной историей. Это пролог на небе, подобно тому прологу, с которого начинается гетевский „Фауст“. Сама судьба Фауста есть судьба человека, и этим прологом на небе определилась земная судьба человечества».¹¹

По Леонову, небесный пролог судьбы человечества содержится в апокрифе Еноха. Недаром Шатаницкий, которому автор отдает некоторые свои заветные мысли, замечает: «Все же из богословских комментариев и апокрифических сказаний, из отечественной литературы вообще можно почерпнуть немало любопытного на нашу тему...» (1, 155). Героям «Пирамиды» имя Еноха и содержание его книги известно в разной степени. Они соотносят события, описанные у Еноха, с тем, что происходит в реальной жизни. Повествование Еноха о событиях небесной истории, о распре между Богом и ангелами подводит героев «Пирамиды» к выводам принципиального плана. На апокрифе Еноха основывается версия о Матвее о человеке как промежуточной ипостаси между Творцом и ангелами, причем последние оказываются подчиненными человеку. Из апокрифа Еноха пришел в «Пирамиду» роковой вопрос к Творцу: «...как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?» (1, 131).

Сорокин называет апокриф Еноха знаменитым. У Еноха, по его словам, имеется «прелестная новелла, слышанная от очевидца, ангела же, про своих своевольных, впоследствии падших и наименованных братьев»: «Крылатые озорники спустились по горе где-то в нынешнем Ливане и учинили скороспелые браки с девицами земного происхождения» (1, 553). Вслед за игривым рассказом о похождениях ангелов на земле Сорокин высказывает мысль о трагичности состояния современного мира: «...мир все

¹¹ Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990. С. 31—32.

равно мчится в свой непроглядный, почти по Еноху — без признаков и счастья, и жизни, такой плотный мрак, что можно резать ножом» (1, 554). Важно заметить, что отзвуки мифа, изложенного у Еноха, отразились и в образе ангела Дымкова.

Характер интерпретации апокрифа Еноха у Леонова иной, чем у Мережковского. Главное у Мережковского — поиски Христа и его обретение («Тайна таинств — Христос»).¹² У Леонова же главное — тревога, ибо человечество (уже на другом этапе) отходит от Бога.

Эсхатологические идеи, занимающие важное место в апокрифе Еноха, присутствуют и в «Атлантиде» Мережковского, и в «Пирамиде» Леонова. По мысли Мережковского, тема конца света — исконно русская тема, к сожалению непонятая Европой. В «Пирамиде» Дымков выполняет желание Дуни «заглянуть в странички будущего людей (...)...Страшные странички, которые еще они смогут переписать, если успеют» (1, 626). Мережковский, завершая «Атлантиду», обращается к читателю-другу с вопросом, понял ли он всю опасность, нависшую над миром: «Ветер потопа свистит во все щели нашей европейской хижины: „Будем же строить Ковчег-Церковь...”»; «Друг, если ты понял, что книга моя не только о далеком — о первых и последних днях мира, но и о близком — о сегодняшнем и завтрашнем дне, — ты понял в ней главное».¹³

Леонов назвал «Пирамиду» романом-наваждением. По-видимому, непривычное авторское определение можно объяснить активным присутствием в «Пирамиде» иррационального начала (герои неземного происхождения, фантомы, фантазмагорические видения героев, картины будущего, которые Дымков показывает Дуне, и многое другое). Важно понять, что стоит за авторским наваждением. И выясняется, что Леонов избрал своеобразный путь прочтения истории, своими корнями уходящий в русскую религиозно-философскую мысль и литературную традицию рубежа веков и первых десятилетий XX в. Правильнее рассматривать «Пирамиду» как роман-предупреждение. Эта разновидность романа оказалась востребованной литературой второй половины XX в.

¹² Мережковский Д. С. Атлантида — Европа: Тайна Запада. С. 398.

¹³ Там же. С. 411.

В. П. Крылов, Н. В. Крылова
(Петрозаводск)

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИМЕТЫ И ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ АВТОРА РОМАНА «ПИРАМИДА»

Осмысление «Пирамиды», его состояние на сегодняшний день живо напоминают ситуацию, складывавшуюся на начальном этапе изучения крупнейших произведений Леонова: осознаются, комментируются на таком этапе, как правило, отдельные темы, проблемы, мотивы произведения, их первоисточники, оцениваются особенности художественного текста, специфика его образности и т. д., но понимание произведения как художественного целого остается делом более или менее отдаленного будущего. Хотя любое значительное явление в литературе неизбежно порождает похожие ситуации, применительно к произведениям Леонова это стало своего рода нормой взаимоотношений писателя с критикой. Вспомним, что ближайший к «Пирамиде» роман «Русский лес» (1953) одни критики на первых порах трактовали как поэтическое осмысление подвига народа в Великой Отечественной войне, другие — как произведение, в котором основу идейной концепции составляет производственная тематика, третьи считали, что главным вопросом, поставленным в романе, является вопрос о формировании идеалов и характеров молодежи и т. д. Красноречива предыстория известной статьи М. Щеглова о «Русском лесе». В архивном фонде хранятся три незавершенных варианта статьи с названиями, которые сами за себя говорят: «О прошлом, настоящем и будущем»; «Деревья, ручьи, люди и призраки „Русского леса“ (о новом романе Леонида Леонова)»; «Люди и призраки „Русского леса“ (о романе Леонида Леонова)».¹ Убедившись в невозможности проникнуть в идейную концепцию произведения Леонова, критик опубликовал статью о нем с нейтральным заголовком, констатирующим сам факт появления нового произведения писателя: «„Русский лес“ Л. Леонова».²

¹ РГАЛИ, ф. 1498, оп. 1, д. 31—33.

² Новый мир. 1954. № 5.

Наиболее активное и пока, по-видимому, самое продуктивное направление в изучении «Пирамиды» формируется на пути осмысления всего того, что резко отмечено неожиданностью и новизной. Не столь весомые результаты получены в ходе выявления генетических и типологических связей «Пирамиды» с предшествовавшим творчеством автора. Возможности изучения «Пирамиды» под таким углом зрения, не будучи безграничными или приоритетными, тем не менее реальны. Согласно утвердившемуся в леоноведении пониманию, автор «Пирамиды» принадлежал к тому типу писателей, которые, говоря его собственными словами, «помимо своей главной темы, включаемой в интеллектуальную повестку века (...) являются носителями личной, иногда безупречно спрятанной проблемы, сложный душевный узел которой они и развязывают на протяжении всего творческого пути».³ Эта черта творческой индивидуальности Леонова неизбежно должна была проявиться в его новом романе, стимулируя интерес к изучению типолого-генетических связей «Пирамиды» с предшествовавшим художественным опытом писателя. Исследовательские поиски на этом направлении окажутся полезными, если будут вестись не ради коллекционирования поэтических параллелей, соответствий, перекличек и т. п., а в целях проникновения в существенные смыслы и богатейшую поэтику произведения, при написании которого творческое сознание Леонова не было ничем стеснено.

Черты и приметы, роднящие «Пирамиду» с романистикой Леонова, прежде всего обнаруживаются в идейных мотивах произведения, в образах героев, воспринимающихся как знакомые незнакомцы (о. Матвей, Шатаницкий, налоговый инспектор Гаврилов, ученик Шатаницкого по кличке Откуси и др.), в безраздельном господстве в стиле повествования авторской иронии. То же можно сказать и о структуре фабульного основания «Пирамиды». Автором сохранена здесь приверженность к изображению основного события в рамках годового цикла.⁴ В центре фабулы, как и в ряде других романов, судьба и семейная драма главного героя о. Матвея. А решающую роль в сюжете, какую играли, например, в «Русском лесе» отступления, рисующие прошлое персонажей, в «Пирамиде» выполняют сменяющие друг друга, как кадры кинохроники, апокалипсисы (их в романе по крайней мере шесть). Соблазн увидеть в «Пирамиде» произведение, написанное как

³ Леонов Л. Литература и время. М., 1967. С. 279—280.

⁴ В «Русском лесе» изображение главных событий в жизни героев занимает время с лета до весны (неполный год), в «Скутаревском» (1932) и «Дороге на Океан» (1935) — с осени до весны (еще меньше), в «Соти» (1930) — от весны до весны (тоже неполный год) и т. д.

будто по знакомому сценарию, достаточно велик. Соблазн этот, однако, довольно быстро рассеивается, потому что все генетически восходящее к известным нам композиционным решениям и находкам Леонова ассимилируется в «Пирамиде» ее многосложной *несущей конструкцией*, на основе которой писателем воздвигнуто новое, грандиозное и загадочное творение. Очевидно, что главный тезис своей творческой стратегии — «истинное произведение искусства, произведение слова в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытые по содержанию»⁵ — Леонов реализовал в «Пирамиде» на высшем уровне. В итоге все узнаваемое в жанровой структуре «Пирамиды» живет своей новой, непредсказуемой жизнью и функционирует в согласии с глобальным художественным замыслом писателя, осуществляющего страстный и пристрастный поиск ответов на коренные вопросы бытия, оценивающего и переоценивающего опыт человечества от евангельской колыбели до наших дней. Рассмотрим в этом контексте два взаимосвязанных вопроса: об особенностях внутренней структуры «Пирамиды» и структуры образов-персонажей — на примере хотя бы одного из главных героев романа.

* * *

Во внутренней структуре «Пирамиды» большой интерес вызывает динамическая основа ее композиции, т. е. сюжет, благодаря которому формируются пространственно-временные параметры произведения (хронотроп), отношения героев с окружающим социальным миром и изображение их человеческих характеров. По определению Леонова, «сюжет — это мотор, который все приводит в движение в художественном произведении».⁶ «Пирамида» не оставляет сомнений в том, что при ее создании автором использован «мотор» — сюжет наиновейшей конструкции, и все то, что им приводится в романе в движение, функционирует на соответствующем ему уровне.

Трехчастной структуре «Пирамиды» соответствуют три этапа в развитии ее сюжета: завязка («Загадка»), развитие действия («Забава»), кульминация и развязка («Западня»). Повествование в первой части замедленное и выдерживается в основном в традиционной для автора манере. Изменения в структуре сюжета и в форме повествования становятся отчетливо заметными во второй части и накапливаются с нарастающей интенсивностью. Начиная с этой части и до конца романа развертывание основных

⁵ Леонов Л. Литература и время. С. 282.

⁶ Из выступления Леонова на встрече с вузовскими преподавателями литературы в Московском областном педагогическом институте им. Н. К. Крупской в 1971 г. (в записи В. П. Крылова).

сюжетных линий в «Пирамиде» строится по законам *контрапункта* (полифонии), когда одни «голоса» (в данном случае выстраиваемые героями эсхатологические версии) начинают изложение своих идей, другие еще не кончили и т. д. В композиции произведения все время образуются сложнейшие узлы и сплетения идей. Но, в отличие от того, как все это происходит в музыкальных произведениях, контрапункт «Пирамиды» оказывается прерывистым, ибо «музыка» идей все время перемежается житейскими эпизодами, описательными фрагментами и т. д. Так, между изложением «открытия», как уберечь мир от ожидающих его «довольно жестоких <...> переживаний» (1, 583—584), сделанного Никанором Шаминым, и версией Шатаницкого о решении той же самой проблемы путем сближения добра и зла (глава III второй части) помещен рассказ о повседневных делах и заботах о Матвея и его переживаниях, связанных с предполагаемой встречей с Шатаницким. Из эпизодов такого содержания в художественном мире «Пирамиды» постепенно формируется своего рода «роман в романе», а вместе с ним феномен жанрово-стилевой разнородности двух пространственно-временных планов повествования — фабульного и сюжетного.

В фабуле аккумулируется все происходящее в Старо-Федосееве и его окрестностях. В изображении фабульных событий доминирует стиль традиционного реалистического письма. Они предметны, детализированы до бытовой заземленности. Мир Старо-Федосеева — мир амбивалентный, сочетающий бытовую повседневность с фантастикой. Отдельные сцены вызывают ощущение перегруженности их утомляющими подробностями (описание внешности Дымкова, процесса его «оземления» и т. п.). Это ощущение создается не самими подробностями, а их соседством с фантастикой, которая, как известно, плохо уживается со сковывающей ее детализацией перипетий фабульно-сюжетного движения текста и поведения героев. На всем происходящем в Старо-Федосееве и на самих его обитателях лежит печать какой-то временности. Ее происхождение вряд ли стоит связывать с социальным статусом центральных героев как лишенцев. Все они и каждый по-своему — небожители в духовно-нравственном смысле. В их облике оказываются стертые черты и приметы социальной типичности.

В иной мир читатель вместе с героями попадает в сюжетных «выходах» из фабулы романа. Конкретный, предметно-вещный мир фабульного повествования здесь уступает место повествованию о *жизни духа*. Ни в одном из прежних романов Леонова подобные «выходы» не были еще в такой степени удаленными от всего повседневного-бытового и от изображаемой в произведении современности. Читателю «Пирамиды» предназначено побывать

во всех исторических эпохах, но не в роли любознательного путешественника: он вместе с героями романа ищет ответы на вопрос о том, что же случилось с земным человечеством, какова первопричина его явно убывающей жизнеспособности. Ответы на этот и сопутствующие вопросы следуют один за другим. Их сочетание, взаимодействие и гармонизация — прерогатива автора произведения. Без его присутствия и участия в решении обсуждаемых героями вопросов художественное единство «Пирамиды» было бы невозможно. Однако здесь мы сталкиваемся с нерешенной и, может быть, самой насущной проблемой, возникающей при изучении «Пирамиды». ⁷ Ее острота определяется тем, что на всех сюжетных линиях романа главным героем, в сущности, становится *мысль*. Мысль, напряженно пульсирующая в каждой строчке и слове произведения, формирующая диалогическую форму познания мира, перерастающая в многоголосый спор о судьбах России и человеческой цивилизации, об актуальных для людского сообщества морально-нравственных заповедях и категориях. Если о действительности, изображенной М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите», исследователи говорят как о действительности, «которая бредит», то в «Пирамиде» Леонова перед нами действительность, которая в муках пытается провидеть завтрашний день мира и человека, ставит под сомнение вопрос о самой возможности завтрашнего дня современного человечества.

Отношения между эпико-драматическим (фабульным) и философско-мифологическим (сюжетным) полюсами повествования в «Пирамиде» характеризуются не только вышесказанным. В сюжете господствует дух бесстрашного и всепроникающего анализа, исследующего и объясняющего все бывшее, сущее и могущее произойти с человечеством. В то же самое время мир повседневной жизни героев, так называемая современность, ее сущностные и качественные параметры — не предмет художественного исследования в «Пирамиде», а объект созревшей, однозначно отрицательной оценки. С симпатией написанный автором образ влиятельного сподвижника Сталина Тимофея Скуднова, бывшего комиссара, которому в отдельных отзывах о романе придается концептуальное значение, не влияет все же сколько-нибудь значительно на восприятие «Пирамиды» как социальной антиутопии.

Читательская реакция на такое изображение социального мира, в каком обитают (именно обитают, а не живут) герои «Пира-

⁷ Вопрос об авторе и формах выражения авторского сознания в «Пирамиде» практически пока лишь поставлен в общем виде на проходивших в Пушкинском Доме научных семинарах и на майской конференции 1998 г.

миды», не замедлила о себе заявить. Писатель-северянин С. Шуртаков, отметив эпохальное содержание романа, не принял (от Леонова, подчеркнул он, можно было ожидать большего) одностороннего показа России, в центре которого оказался старо-федосеевский погост, и анафемы советскому строю на каждой странице. Писатель сослался на документальные хроники 1930-х гг., воссоздающие совсем иной облик страны и предвоенной Москвы.⁸ Ответом на такую критику «Пирамиды» могло быть напоминание о том, что сходным образом звучали отклики на прежние произведения Леонова. Чаще всего они были результатом восприятия философской прозы Леонова «с позиций реализма на бытовой основе»⁹ и следствием недооценки того, что объектом художественных интересов создателя «Барсуков» (1924), «Вора» (1927) или «Русского леса» в изображаемой им современности всегда было ее *духовное содержание*. Только поможет ли сказанное прояснить суть проблемы, о которой идет речь? «Пирамида» нуждается в нестандартных подходах и требует от нас новых ответов на традиционные и дискуссионные вопросы леоноведения.

В своем новом романе, говорил Леонов, он столкнулся с «несуществимой темой размером в небо и емкостью эпилога к Апокалипсису» (1, 11). Категории современности, времени и пространства, настоящего и будущего, соотнесенные в этом романе с вечностью, обрели в нем особое содержание, значение и форму воплощения. Активно формировавшаяся в романистике Леонова временная полифония, создающая условия для глубинного постижения духовно-идеологического и метафизического содержания эпохи, в «Пирамиде» предстала в новом качестве, образовав в структуре романа два пространственно-временных полюса: «малое», фабульное, пространство и время и «большое», объемлющее сюжет в целом. Движение сюжета в рамках «большого» времени в «Пирамиде» то и дело устремляется в такие бездны времени, когда и самих времен еще не было. Но в материализованном движении сюжета нижняя граница «большого» времени соотнесена с актом сотворения человека, а верхняя — с кануном исчезновения человечества. Заглянуть в эту трагическую перспективу земного бытия автором поручено Дуне Лоскутовой. Свою печальную миссию Дуня осуществляет с помощью Дымкова.

Уместно задать себе вопрос: что в современных социально-национальных мирах и государственных образованиях, подвергнутых рассмотрению, может выдержать экзамен на долговечную историческую перспективу, если угол зрения соотнести с надзвезд-

⁸ Шуртаков С. Подводя итоги // Наш современник. 1997. № 2.

⁹ Слова из известного ствета А. Фадеева на такого же рода критику леоновской «Золотой кареты» (1946, 1964).

ной высотой и апокалиптической глубиной? Ведь если прислушаться к суждениям героев Леонова, перед вечностью и сами Боги робеют и, бывает, совершают непоправимые оплошности. Ответ на наш отнюдь не риторический вопрос если и не предусмотрен писателем, то, во всяком случае, заложен в живом взаимодействии содержательно-структурных элементов «Пирамиды».

Отношения между выявленными пространственно-временными полюсами во вселенском по масштабам авторского видения хронотопе романа Леонова можно определить как отношения между субъектом и объектом изображения. При этом роль субъекта предназначена «большому» времени, а объекта — «малому», вобравшему в себя, заметим, не только российский, но и европейский социумы, которые стали в «Пирамиде» не предметом художественного исследования, а лишь объектом «просвечивания» и оценки «большим» временем. Тот и другой социум, вызванные на суд вечности, каждый по-своему обнаруживают приметы и признаки затянувшегося социального недуга, предстают как социальные миры нереализовавшихся возможностей.

Развитие идеи романа в этом направлении выводит на соответствующий контекст в новейшей русской и мировой литературе.¹⁰ Назовем лишь ближайшее к «Пирамиде» произведение. В письмах Б. Пастернака есть такое признание: «Неверно делить мир на капиталистическую и коммунистическую части. Он, более чем когда бы то ни было, однороден». В «Докторе Живаго» Пастернак представил свое видение мира в таких категориях: «реальность <...> как вдохновенное зрелище невоплощенного <...> как возможность среди возможностей».¹¹

В обсуждение аналогичной проблематики в «Пирамиде» вовлечены все главные герои. Они выражают позицию писателя (это надо выяснять путем конкретного анализа), по-видимому, в меру своих возможностей и способностей. Не случайно в этом не отказано и Сталину, в чьем монологе присутствуют мысли и положения, под которыми автор «Пирамиды» безоговорочно подписался бы.

Моментом, объединяющим всех участников философского консилиума, стала жесткая, беспощадная и безапелляционная переоценка идеологических символов и атрибутов революционной эпохи в России и расхожих ценностей общества потребления западного образца. С этой целью героями романа используются ги-

¹⁰ В этот контекст могут быть включены роман Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» (1994; отд. изд. 1995), роман нобелевского лауреата 1994 г. японского писателя Кэндзабуро Оэ «Объяли меня воды до души моей» (рус. пер. — 1978) и другие произведения.

¹¹ Пастернак Б. Письма к Жаклин де Труайяр // Новый мир. 1992. № 1. С. 136, 169.

перболизация, ироническое заострение обсуждаемых тем, газетные клише и штампы. В повествовании образуется целый пласт «иронической торжествующей газетчины» (1, 393): «преобразование в стадное единство», «братская уравниловка», «регламентированная сытость без венчающего купола веры», «заманка всемирного счастья» и т. п. Социальный мир Европы не представлен в «Пирамиде» в прямом изображении. Однако, с тревогой наблюдая постепенное исчезновение в нем чистоты и духовности, герои романа живописуют и европейский мир как мир тупиковой цивилизации, используют те же средства оценки, какими они оперируют и в раздумьях о собственном отечестве: «самодовольная Европа», «колыбель и кладбище великих идей», «раскаленный зной материализма», «до разврата разросшиеся потребности». Вадим Лоскутов просит рассказать «о конечной судьбе капитализма подробнее, в том же поэтическом ключе, без обычной политграмоты» отставного востоковеда Филуметьева. «Попробую, — с азартом младости согласился Филуметьев, поддавшись соблазну высказать вслух свои мысли. — В той конечной стадии это высокая, под ночным небом, гора с древним косматым пророком на вершине (...). Вниз, по серпантину, в порядке нисходящей значимости и все возрастающей численности, размещена вся библейская номенклатура (...) и на самом дне бытия, у подножья божественного престола, безголосое и пустоглазое стадо подъяремной черни. Одомашненное, укрощенное человечество, трудом и скорбью оплакивающее свою сомнительную радость пребывания под солнцем, разучилось роптать, восставать, проклинать своих матерей, удел которых молча рожать и растить детей, удел которых превращаться в молодых и кротких обоего пола рабов...» (2, 224—225).

Если в близком к «Пирамиде» по идее и тональности романе А. Платонова «Счастливая Москва» (1933—1936) развенчивается не социально-историческая, а только антропологическая утопия, то в романе Леонова налицо и то и другое. Современный социальный мир, «просвеченный» в «Пирамиде» всей общечеловеческой историей и поставленный перед судом, пограничным с судом Божьим, внушает писателю и его героям сомнение в его жизнеспособности. Такова *правда* о современности, заключенная в этом произведении, которую мы должны, видимо, принять, не пытаясь смягчить горечь познания ссылками на документальные хроники уходящей эпохи.

* * *

Рассмотренные особенности хронотопа романа Леонова — лишь часть интересующей нас проблемы. Другой ее аспект, как было заявлено в преамбуле статьи, затрагивает вопрос об особенностях структуры образов-персонажей, об их художественной

специфике как литературных героев. Закономерность постановки и прояснения этого вопроса, хотя бы на примере одного из главных героев романа, вытекает из проделанного уже анализа внутренней структуры «Пирамиды», из признанного в современном литературоведении положения о прямых связях в романном эпосе между хронотопом и типом героев, выводимых писателем на авансцену изображаемой действительности, а также диктуется интересами восприятия произведения Леонова как художественного целого, где все взаимосвязано, как романа, а не философского трактата, на чем настаивают иные критики,¹² вопреки просьбе писателя воспринимать в его произведении прежде всего образы, фабулу и т. д. Большинство героев романа выполняют роль посредников между живым миром современности и миром небесным: о. Матвей, дьякон Никон Аблаев, беглый поп Афинагор, ангел Дымков, ясновидящая Дуня Лоскутова, сатана во плоти Шатаницкий и его «ученик» Никанор Шамин. Но, думается, есть в «Пирамиде» герой, новизна художественной природы которого на фоне предшествовавшего творчества Леонова проявляется особенно ярко и не вызывает сомнений. Речь идет о Дуне Лоскутовой.

Дуня — второй по значимости, после ее отца, образ в структуре целого. Важность этого образа подчеркивается и тем, что наметившийся поиск Дуниной литературной родословной, как и всего романа, ведется в двух направлениях: в творчестве Леонова (пока называется лишь юная героиня «Русского леса» Поля Вихрова) и в мировой литературе (кандидатом на эту роль уже определена Беатриче из «Божественной комедии» Данте).

У версии о близости Дуни к Поле Вихровой,¹³ кажется, немного шансов быть доказанной на аналитическом уровне. И в художественной фактуре образов Дуни и Поли, и в их личностных качествах, и в функции, которая им отводится автором, почти нет ничего общего. Поля Вихрова, несмотря на ее экзальтированность, романтическую приподнятость ее чувств и взглядов, героиня земная, укорененная в окружающем мире, устремленная в будущее. Дуня Лоскутова, напротив, показана в состоянии отстраненности от реальной действительности. Она, как и окружающие ее персонажи романа, не от мира сего. Дуня чаще пребывает в мире иррациональном, фантастическом. Поля Вихрова переживает драму правдоискательства и в ней по преимуществу раскрывается. Дуня — героиня трагическая. Истоки ее трагедии — в неприязни ею окружающего мира социальной жизни. И все же трудно-

¹² Сердюченко В. Могикане: Заметки о прозе «отцов» в постсоветской литературной ситуации // Новый мир. 1996. № 3. С. 222.

¹³ См.: наст. изд., с. 277—278.

уловимая связь между этими леоновскими героинями существует. Она преломляется сквозь призму романного мышления писателя как восприемника гуманистической традиции отечественной классики, нравственный пафос которой всегда с особой силой выражался в картинах и образах детства. В душе ребенка русские писатели находили *ultima ratio* и ту эмоциональную основу, которой они поверяли свою гражданскую позицию. Отсюда не прерывающаяся ни в одном поколении наших писателей эстафета мотивов и образов огромной художественной силы: детство как норма человеческого в человеке, когда человек наиболее человечен наедине с собой и окружающими людьми (Л. Толстой); образ страдающего ребенка как увеличительное зеркало зла, скопившегося в мире, и добра, сбереженного людьми в тайниках своей души (Достоевский); мир обездоленного и помыкаемого детства, символизирующий бедственное положение всего народа (Чехов, Короленко); образ ребенка, возмущенного общественной несправедливостью и протестующего против унижения человека (Горький). Леонов-художник глубоко чувствует гуманистическую, взрывчатую силу таких мотивов и образов, продолжает линию Достоевского в разработке темы страдающего ребенка. В полную силу эта тема как тема правды и святости детской души раскрылась в его творчестве, безусловно, при создании очень непохожих друг на друга образов Поли Вихровой и Дуни Лоскутовой.

Свои проблемы возникают при аналитической проверке параллели: Дуня Лоскутова — Беатриче. Автор этой версии оговаривается: «генезис характера» Дуни «лишь частично восходит к Беатриче» (1, 3).¹⁴ С «частично» можно согласиться, а вот термины «генезис» и «характер» вызывают сомнение в их соответствии предмету разговора. Исследователи Данте обычно подчеркивают то обстоятельство, что, в отличие от ряда персонажей «Божественной комедии», ставших всего лишь оболочкой схоластической мысли, Беатриче показана как живой человеческий характер. Она может быть ревнива, по-женски мягка и т. д. А в образе Дуни Лоскутовой характер в традиционном понимании не просматривается. Но она, конечно, и не маска-оболочка отвлеченной идеи. Если это так, трудно говорить о том, что образ Дуни восходит к Беатриче. Не случайно у Дуни и в творчестве Леонова не обнаруживается предшественницы, которая была бы образом-характером, если встать на точку зрения автора романа (см. об этом далее). Сблизить леоновскую героиню с Беатриче можно только на функциональном уровне, учитывая их миссию по отношению к ближайшим к ним героям-протагонистам: Беатриче — Данте (как ге-

¹⁴ Цитируется предисловие О. Овчаренко «О романе Леонида Леонова „Пирамида“» (1, 3).

рой поэмы) и Дуня Лоскутова — ангелоид Дымков. Внутренние связи и отношения между героями в обоих случаях оказываются по преимуществу творческими. Дымков — плод духовных усилий Дуни: «...он весь в меня», — чуть было не проговорилась однажды она (2, 563).

В 1972 г., находясь в ГДР, Леонов среди прочих высказываний о новом романе сделал следующее заявление: «Я хотел бы создать свою модель мира, но не знаю, удастся ли мне это. В моей новой книге появится и маленькая девочка Катя, о которой мечтал Увадьев в романе „Соть”. За эти годы Катя стала взрослей и многое поняла. Рисуя себе завтрашний день, надо прежде всего думать о человеческой личности». ¹⁵ Возраст героини «Соти» и упомянутая Леоновым связь этого образа с темой завтрашнего дня говорят о том, что продолжить линию девочки Кати из «Соти» в «Пирамиде» могла лишь Дуня Лоскутова с ее болезненной прозорливостью. Навестившему ее доктору-психиатру Дуня заявила: «Мне многое наперед известно» (1, 79). Правда, сотинская Катя — образ-символ, возникавший время от времени в воображении Увадьева. Но и реальная Дуня Лоскутова тоже не совсем земная героиня. Тем не менее динамика ее образа и связанного с ним сюжетного мотива говорят о том, что, предполагая появление девочки Кати в «Пирамиде», автор никого другого не имел в виду. Мотив, на волне которого появлялась девочка Катя в «Соти», выражал гуманистические устремления романтиков начального этапа социалистических преобразований: «Где-то там, на сияющем рубеже, под радугами завоеванного будущего, он (Увадьев. — В. К., Н. К.) видел девочку, этот грубый солдат, ее звали Катей, ей было не больше десяти. Для нее и для ее счастья он шел на бой и муку, заставлял мучиться все вокруг себя» (Соч., 4, 80).

Мотив мечты о будущем, которое в «Соти» созидалось для предшественницы Дуни Лоскутовой, не исчезает в «Пирамиде». Он фактически присутствует во всех апокалиптических версиях, комментируется их авторами, но в конечном счете оценивается теперь как мотив мечты, невыполнимой на той социальной основе, на которой хотел осуществить свое представление о будущем герой «Соти»: «...потому и невыполненной, что невыполнимой вообще из-за биологического неравенства особей». Такую мысль внушает Вадим Лоскутов своему оппоненту Никанору Шамину и продолжает: «...но тогда отжившая мечта становится ядом для организма, парализует дальнейшие стадийные превращения, и приходится, как стараемся мы теперь, выжигать ее останки каленым железом» (2, 95). В дальнейшем мотив мечты о будущем

¹⁵ Мастерская: Уроки литературного мастерства. М., 1975. С. 29.

в «Пирамиде» то опрокидывается в апокалиптические сюжеты, то вновь возвращается в реальную повседневность, не утрачивая динамики и структурообразующей функции в сюжете романа. В процессе разработки этой темы используется излюбленный Леоновым прием сценической композиции, когда исходное содержание темы (мотива) повторяется в финале произведения, но дается уже, по выражению теоретиков драмы, в «снятом», т. е. так или иначе разрешенном, виде. Коль скоро с помощью того же приема композиционно оформляется раскрытие темы будущего и в «Соти», налицо феномен живой взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга двумя произведениями.

Образ девочки Кати в «Соти» возник в сознании Увадьева первоначально в тот момент, когда Фаворов «от огромных пространств» кричал: «...прямо хоть Апокалипсис новый пиши!» (Соч., 4, 19). Вторично образ Кати появится в конце романа в умиротворенных раздумьях Увадьева на фоне изменившегося лика Соти: первые кирпичи в здание обладательницы счастливого будущего были уложены. Дуня Лоскутова введена в сюжет, как и ее сотинская предшественница, в условиях созревшего социального апокалипсиса, глобального по своим масштабам, угрожающего существованию человечества. Таков подтекст диагноза Дуниного заболевания, установленного доктором-психиатром: «Сегодня уже нередкое заболевание ее через сотенку лет, а то и ближе!.. может стать чуть не поголовным» (1, 77), т. е. при сохранении в мире, так надо понимать, нынешних социально-нравственных условий и ориентиров. И далее. Явилось ли то случайностью или же стало результатом точнейшего инженерного расчета романиста, но трагедия Дуни и семейства Лоскутовых разворачивается в романе примерно тогда, когда подросшая девочка Катя уже в облике Дуни должна была принять из рук Увадьева обещанное счастье. Выбор свой Дуня делает без колебаний: «Не хочу в завтра, — говорит она, как бы бросая вызов создателю „завтра“ Увадьеву, — сегодня еще до вечера хочу умереть» (1, 72). Дуня уходит в безбрежный мир «колонны», где ее «не пугала странная недосказанность чередующихся (...) ландшафтов» и где ей «было пустынно и хорошо» (2, 288). В реальный мир она только возвращается время от времени, чтобы облегчить страдания родных людей. Ради этого Дуня готова была приоткрыть завесу над тайной своего бытия, заключив сделку с кинодеятелем Сорокиным, чтобы получить требуемую сумму денег для уплаты неимоверного штрафа, наложенного на Лоскутовых налоговым инспектором. Решающее испытание сделанного Дуней выбора ожидало ее впереди.

Пересмотрит ли Дуня что-либо в сделанном ею выборе? Станет ли возможным ее примирение с окружающим миром? Пря-

мых ответов на эти, а равным образом и на другие вопросы, роман не дает. Дуня, в отличие от окружающих ее героев романа, не ропщет. Вокруг нее до конца романа сохраняется атмосфера добра и святости. Она не выстраивает беспощадных по отношению к судьбам человечества апокалипсисов. Ей, напомним, наперед многое известно. Глубочайшее в своей жизни потрясение Дуня переживает в финале романа во время открытия ею «целительного чуда», недоступного для обычного сознания в силу его земной сущности. находка предстанет перед ней неожиданно кустиками неказистой полусорной травки «кочащьи лапки». Целительная сила находки проявится в том, что Дуня первый раз переживет радостный восторг «за все равно, в с е р а в н о хороший мир». Для понимания пережитого в этой сцене Дуней и финала романа в целом немаловажное значение имеет содержание ее вопроса, обращенного к Дымкову, который отправляется в родные ему пустыни межзвездных пространств: «...найдется ли у них там, в пучине несовершенство времен, хоть одна такая же и тоже без запаха, милая малость, чтобы захотелось вернуться сквозь сто тысяч лет пути ради единственного к ней прикосновенья?» (2, 676). То новое, что возникает в финале в Дунином мироощущении, не назовешь иначе как *жертвенной просветленностью*.

Подведем итоги.

Изображение Дуни в романе не включает в себе раскрытия сущностных граней ее характера и развития его. И, что не менее важно, Дуня показана всегда в ситуации нравственного выбора. В ее изображении последовательно реализуется притчеобразный принцип поэтики интеллектуальной экспрессивной прозы и драмы XX в. (поздний Л. Толстой, Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр, А. Камю). Этот принцип характеризуется отсутствием в произведении характеров в традиционном понимании. Действующие лица в притчевой прозе или драме — лишь субъекты этического выбора. Интерес литературы XX в. к притчевой поэтике объясняется тем, что утверждаемый ею тип героев открывает для писателей «выход к этическим первоосновам бытия». К писателям этого типа принадлежал и автор «Пирамиды»: повествование о Дуне Лоскутовой позволило Леонову прикоснуться к таким этическим глубинам, которые находятся на грани возможного в изображении окружающего мира средствами художественной литературы.

Можно утверждать, что центральные персонажи романа Леонова существенно обогащают и уточняют общую историософскую концепцию «Пирамиды», выявляющуюся при анализе ее хронотопа. Так, выбор, сделанный Дуней в пользу «все равно, все равно хорошего мира», говорит о том, что «Пирамида», будучи антиутопичной по основной тональности, небеспросветна по своей внутренней сути. В структуре целого и на основных сю-

жетных линиях это роман-предупреждение, что оговорено самим автором в комментарии к Дуниной прогулке «за горизонт века» (2, 332), завершившемся выводом о близком конце людского существования: «Меня ужаснуло мнимое благоденствие мира. (...) И так как не было надежды пробиться в запертые двери инстанций, в заросшие волосом уши, в герметическое сознание высших умов, то и нечем становилось мне предостеречь современников, кроме как средствами моего ремесла» (2, 345). Ради этой цели автор «Пирамиды» использовал все свое знание о жизни, мире и человеке — ничего не унес с собой в другой, лучший мир. Чтобы предрекаемое им завершение нынешнего цикла человеческой цивилизации не застало нас врасплох; чтобы нас не одолела гордыня всезнания, чтобы каждый из нас, хотя бы на минуту, представил себя в положении изображенного в романе «косматого предка», «икающего над только что обглоданной костью» и полагающего, что «достаточно глубоко освоил окружающую действительность» (1, 144), наконец, чтобы не только автор «Пирамиды», но и мы с ним вместе осознали, что вот здесь, в этой критической стадии и точке развития земного человечества, находится то место, в каком каждый из нас пребывает «со своей болью» (1, 165).

Выявившиеся в структуре образа Дуни особенности имеют свой аналог в других персонажах романа. Отличие обнаружится, видимо, в том, что цельность и своеобразие образа Дуни раскрываются в последовательном изображении ее этического выбора, тогда как нравственная позиция других центральных героев «Пирамиды» преломляется по преимуществу через поиск ответов на эсхатологические вопросы бытия.

Отметим также особое структурообразующее значение персонажей такого типа и обратим внимание на специфику отношения к ним автора произведения.

Герои, выдвинутые автором в центр композиции романа и показанные с использованием притчевой поэтики, открывали простор для выбора формы повествования, выстроенного, как мы убедились, не по логике движения характеров, а по закону контрапункта в соответствии с замыслом писателя и логикой его художественного претворения. При этом решающее значение для автора «Пирамиды», очевидно, приобретала возможность придания диалогической формы самой структуре сюжета, что и было реализовано посредством «парного» развертывания основных сюжетных линий и выстраиваемых героями апокалиптических версий: Никанор Шамин — Шатаницкий, Вадим Лоскутов — Никанор Шамин, ученый Филуметьев — Вадим Лоскутов и т. д. О. Матвей поставлен в диалогические отношения практически со всеми центральными героями романа. Шатаницкий и Сталин олицетворяют этические полюсы, равно не приемлемые для автора

«Пирамиды» и для героев, выражающих близкие ему взгляды на обсуждаемые в романе проблемы.

Персонажи «Пирамиды», не показанные как характеры, потенциально оказались в роли alter ego автора произведения. Степень их близости или удаленности от позиции писателя можно определить прежде всего с учетом осуществляемого героями этического выбора в ситуации прогнозируемого романистом апокалипсиса. Ближайшее к автору окружение в таком случае образуют два героя: о. Матвей и его дочь. В их этическом выборе и духовных исканиях улавливается непосредственное присутствие и участие создателя «Пирамиды».

А. Г. Лысов
(Литва)

ПОСЛЕДНИЙ АВТОГРАФ («Пирамида» как роман-самоопределение)

Среди бумаг с записями моих бесед с Л. Леоновым сохранился листок с рисунком леса, отраженного в реке. Думается, эта молнийным росчерком начертанная схемка, похожая на кардиограмму, была известна многим леоноведам, в те или иные времена заходившим к писателю. С помощью этого «наскального рисунка» Леонов с лукавой усмешечкой изъяснял разницу между художническим видением Толстого и Достоевского и, водя пальцем по опрокинутой в реку кромке леса, говорил, что переменчивая в водных зыбях стихия Достоевского ему гораздо ближе, чем возвышающаяся над береговой линией неколебимая копия бытия, напоминающая о толстовской изобразительной манере.¹

Я попросил Леонида Максимовича проставить дату встречи и расписаться на листке. И лишь потом, по прошествии лет, разглядывая этот памятный подарок, обнаружил, что леоновский «русский лес» на картинке с отражением и росчерком посередине точно повторяет очертания его автографа. До сих пор я уверен, что это совпадение не случайно, что Леонов «подобрал» под подпись некую обобщающую модель своего понимания миссии художника в мироздании, и, подключив к изъяснению ее два полярных взгляда на бытие — в образах Толстого и Достоевского, определил этим и роль своего творчества как синтеза предшествовавших ему главных духовных путей. Для него такое «отягчение» личного факсимиле вполне естественно: это анаграмма, символ на перстне с печаткой, некий «иероглиф», к чему, как известно, сам писатель и призывал сводить художественные раздумья о жизни.

Может быть, вышесказанное немного притча, но она в чем-то помогает приблизиться к пониманию места в истории культуры последнего автографа писателя, его творческого завещания — ро-

¹ Ср. статью Леонова «Достоевский и Толстой» (1969) (Соч., 10, 529—530).

мана «Пирамида», в частности в подходе к проблеме жанра, который я бы обозначил как «роман-самоопределение». Сколь бы странным и невнятным ни выглядело подобное обозначение жанровой природы «Пирамиды» в противовес привычным — роман-притча, роман-житие, роман-апокриф, роман-метафора и пр., — именно на нем настаивал сам писатель, постоянно заявляя о том, что главные бури происходят в «третьей», после вечности и бесконечности, «бездне» — «душе» художника, что отражающая река, хотя и не может противиться картине, навязанной ей застывшими берегами, и даже не может унести это отражение с собой, тем не менее преображает сколок впечатленного мира в красках зари, лунного свечения, в тревожных зыбях грозы, бури и непогоды. Стоит ли напоминать, насколько озадачило поборников творчества Леонова еще в первых публикациях глав романа противоречие между величественным и смятенным образом «внешнего» мироздания и сведением всего к малому тезису: «В земных печалях та лишь и предоставлена нам крохотная утеха, чтобы, на необъятной карте сущего найдя исчезающе малую точку, шепнуть себе: „Здесь со своей болью обитаю я”» (1, 165).

Я мог бы привести десятки суждений Леонова и из бесед со мной, и из других высказываний писателя, где превалирует мысль о самоопределении в бытии, на «перекрестке пространства и времени», на карте историко-культурной эволюции, в полярных крайностях добра и зла.

Но все это будет лишь количественным подтверждением того, что Леонов так убедительно определил: «Здесь со своей болью обитаю я». Речь не об этом, а о том, что необходимо обоснование относительно новой дефиниции «персонального жанра», его художественных возможностей. Леонов, например, доказывая, что на человеческой душе замыкается кольцо, образуемое макро- и микромиром, в шутку говорил в связи с этим о «тезисе» О. Уайльда, в который, по мере возможности, он как художник «пытается вписаться». Это не было указанием на традицию, а лишь свидетельствовало, насколько вольно писатель располагался в этом «тезисе», раз так легко связывал с ним, думаю, произвольное, во многом чуждое ему имя.

В обосновании традиции и новизны жанра «Пирамиды» все равно с чего начать. Положим, с того, что это не «церковный роман», и искать в нем несоответствия букве устава, ей-богу, не стоит. Место действия произведения — старо-федосеевское кладбище, прообразом которого (по слову Леонова в последней беседе со мной 10 июля 1994 г.) послужило Рогожское кладбище, могущественный в XIX в. центр сторонников «древлего благочестия». И службы там вершились в неосвященных храмах, а то и в палатках, и прятали там раскольников и сектантов, и «ересь» всюю

процветала. Да и в самом леоновском названии «Старо-Федосеево» звучат и «старообрядчество» (единоверчество), и «*федосеевцы*» (название секты, находившейся, кстати, под покровительством Рогожского центра). Словом, не лесковские это «Архиерейские мелочи», а подсветка главным расколом в истории русской церкви главной же коллизии романа — мифа о размолвке Начал.

Тогда, быть может, это очередные «письма о расколе», «очерки поповщины», «беспоповщины»? Действительно, роман заселен староверами: «рогожский старовер», которого Дюрсо показывает Дымкову (1, 198); отшатнувшийся при виде «вавилонской блудницы» расфуфыренной Юлии «скитско-поморского обличья мужичок» (1, 251), «староверского типа старичок» (2, 192), выбравшийся на пристроенную подмость из люка в плече памятника Сталину — «иконы зверя». Старообрядческим мотивом можно счесть и огненный исход человечества с земного поприща. Но в очередные «письма о расколе» не очень-то верится. Хотя бы памятью тот факт, как порадован и как смущен был Леонов тем, что В. А. Ковалев назвал в свое время легенду «о Калафате» «старообрядческой притчей». Порадовался, что «попались» леоноведы на мистификацию. Смущен, что блистательная, собственного изготовления сказка стала в оценке ученого лишь записью якобы предания, а не личным и главным мифом, выражающим оценку писателем «вавилонских» путей XX в.

Почему же тогда выбрано рогожское капище? Во-первых, этот разоренный в сталинские времена центр «древлего благочестия», в силу гонений и потаенного своего бытия, не запрещал своим поборникам ходить в храмы, реформированные Никоном, «внешне веря», храня *свое*, обладая достаточной веротерпимостью. Во-вторых, в годы революции, при патриархе Тихоне, в предвостии апокалиптических времен разрабатывалась концепция катакомбной церкви: «где епископ, там и церковь», «где праведник, там церковь и Христос» (до последнего верующего). Это была доктрина качества веры, противоположная идее количественного распространения веры в человечестве (католицизм) и родственная старообрядчеству, имевшему изрядный опыт гонений. В-третьих, православное сердце Леонова билось все же во многом в унисон идеям Третьего завета, т. е., любя обрядово-ритуальную сферу церкви, боля всей душой за гонимых («староверский скит» в «Соти»), он понимал, подобно раскольникам и ересиархам, что нельзя Богу одни и те же песни петь, и искал свою эсхатологическую формулу, каковой и стали коллизии его всезавершающего романа. «Все великое начинается с ереси» — эта часто повторяемая Леоновым сентенция, за которую он, по словам его секретаря Н. Стора, «неоднократно бывал бит с обеих сторон», была его внутренней духовной доктриной, унаследован-

ной им от М. Горького. Известно, что «санкцию на ересь» в романе автор «Пирамиды» специально испрашивал у одного из иерархов православия. Но моральный заряд, творческую волю, создавая роман об «испытании веры», черпал он из истории раскола, из судьбы и учения «попыхающего батюшки» (2, 45) протопопа Аввакума.

Следы аввакумовской «бедографии» обнаруживают себя повсюду: и в лейтмотиве церкви-корабля, странствующей в бурном житейском море, и в образе о. Матвея как «живого мертвеца», и в огненных картинах «атомного» исхода человечества, не говоря уже о подвижническом образе жены протопопа — Марковны, проступающем в спутнице о. Матвея — Прасковье Андреевне. И в этом смысле можно сказать, что перед нами «роман-житие». Но едва ли содержание «лебединой песни» Леонова исчерпывается судьбой русского стоика-ересиарха. Необходимо добавить другое: во все это буквально «впечатлено» именно леоновское начало; при всем восхищении подвигом Аввакума к своей доктрине определения себя во всем и всех Леонов присовокупляет всего-то принцип «космической инверсии», т. е. те озарения, которые посещали неистового протопопа, заставляя его разрастаться в образ всего мироздания: «...распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Бог вмести в меня и небо, и землю, и всю тварь».² Это конституционно родственно «Пирамиде» — движение от «исчезающе малой точки» к необъятному существу, точнее «выворачивание», как говорят сегодня метаметафористы, себя во всебытие. Мотив этот происхождением своим обязан Книгам Еноха, «собой постигшего» мироздание и пытавшегося донести тайны его людям.

Мои записи последней беседы с писателем, за месяц до его смерти, позволяют добавить: Леонов был уверен, что напал «на след истины», что своей (тогда только что вышедшей) книгой он приоткрывает такой образ мира, такую перспективу дальнейших путей человечества, которую «людям и не надо бы знать». Но говорилось это явно не в самообольщении и не из гордости (справедливой, думаю), а в тревоге, что есть некие силы демонического свойства, препятствующие дальнейшим его, творца, духовным действиям, вплоть до физического уничтожения: опасно «блуждать в минированных свыше областях». В романе это тоже прозвучало: пусть поослабла «рогатая охрана» у «тайных тайн»

² *Аввакум, протопоп. «Пятая» челобитная царю Алексею Михайловичу // Житие Аввакума и другие его сочинения / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Робинсона. М., 1991. С. 97. (Б-ка рус. худож. публицистики).*

(1, 177), расплата за прикосновение к ним неизбежна. Не эти ли опасения сказались на авторской оценке романа как «наваждения»?

И подступавшая слепота, и постепенная потеря голоса, и иссякновение сил воспринимались автором «Пирамиды» как цепь утрат, как воздаяние за «Енохову попытку» осведомить живущих о тайнах, к которым приобщился сам. Роман этот не просто духовный подвиг писателя, когда создатель его, почти утративший зрение, до последней запятой «вычитывал» верстку не по бумаге, а в себе и душе своей. Книга творилась в мученическом венце, но боль, онемение, физическое страдание отступали под светлым натиском творческой радости, мгла, застилающая глаза, расступалась под лучами ясновидения. В чем-то, несомненно, «Пирамида» — книга Откровения, недаром сам Леонов настаивал на прочтении ее в ракурсе «патмосского жанра». Однако в отличие от Еноха и Иоанна, думаю, и Аввакума, безропотно принявших весть Божию, он, как и положено человеку в обезбоженном мире, пытался определить место свое во всебытии, понимаемое как точка отсчета, искал собственную дорогу к престолу Господню, стремясь к идеалу всеединого ведения, знания, до предела напрягая в себе все возможности постижений — будь то трагедия научного познания, вера, художественные формулы, пути тайновидения. Ведь «от писателя, — по слову Леонова, — люди ожидают одного — Пути».

Не буду настаивать, что в этом — персонификация соловьевского идеала всеединства знания, но «Пирамида» все же *роман-гносис*, замешанный на ренессансном, гармоническом сочетании многообразных дарований Леонова, на его великом творческом опыте (ровесник всему XX в.) писателя, ученого, поэта, прекрасно владевшего и стамеской, и штихелем, и кистью живописца, не говоря об энциклопедичности его знаний в сфере культуры, специальных областях: от естественных наук, математики, физики до военного дела, не считая знания языков, детального живого ведения сфер русской национальной культуры, ветвей русского «народного православия». И все это было введено писателем в единый прорыв к высшим тайнам, к постижению хода времен, как отошедших, так и сокрытых за мглой грядущего. И добавил бы, как филолог, что всему из непостижного и неизвестного найден был автором «Пирамиды» словесный аналог — не англазированный код, а живое слово из сокровищницы незаемного, хрустально-чистого русского языка.

Собственно говоря, вышеизложенного было бы вполне достаточно, чтобы поставить точку в наречении «Пирамиды» романом-самоопределением. Но есть тонкости, без которых дефиниция жанра в назывном виде будет обеднена. Нельзя забывать, что

в публикации роман предстал в «обкорнанном» виде; более того, существует и первый, условно заверченный вариант произведения о «большом ангеле». И может статься, что полное издание «Пирамиды» со всеми, в спешке и по живому, отсеченными материалами заставит нас не только отменить прежние жанровые оценки, но и вообще пересмотреть представление о самой возможности одномерного обозначения жанра романа как жанра чисто литературного. Может быть, речь пойдет о создании жанра жанров, нового вида искусства, или сверхискусства? (Обошли же мы вниманием уникальное в истории культуры *сотворение* Леоновым новой движущейся романной действительности, представляющей в нескольких развивающихся во времени вариантах и версиях романа «Вор» (1927, 1959, 1982). Утешились, что каждую по отдельности редакцию можно назвать философским романом, и на живую обновлявшуюся в тесной связи с историей страны целостность «Вора» надвинули привычный намогильник термина.)

Возможно, это и не искусство вовсе, а некое *заискусство*, звезда угасающего племени титанов в литературе, притягивающая к себе возможности общекультурных постижений и религиозного творчества? Может быть, в этом и есть разгадка, отчего Леонов, что греха таить, так нелюбим как беллетрист, зато почитаем исследователями, учеными, правдоискателями, людьми искусства, защитниками природы, национальной культуры, духовного наследия народа и человечества? Думаю, лишь в ХХI в., после издания полного текста романа, все яснее будет виден величественный контур «Пирамиды», но размышлять о сверхжанровой природе леоновской итоговой интеллектуальной эпопеи необходимо сегодня, чтобы обновленное сменой поколений, уже иное леоноведение не увязло в бессмысленных спорах по уточнению очередного одиозного, однобокого термина.

Итак, «Пирамида» — жанр жанров — в рабочем порядке обозначена здесь как «роман-самоопределение». Универсальная природа жанра романа, на мой взгляд, заключается в использовании богатых возможностей других жанровых образований, как обеспеченных традицией, так и открытых самим Леоновым. Но, обнаруживая следы того или иного жанрового свечения, мы видим, что все они имеют личную авторскую направленность, начиная от автобиографических деталей, чему раньше писатель не придавал большого значения (черты биографического романа: история с пьесой «Метель», передоверие сюжетов детства, например «крещение грозой», о. Матвею и др.), до погружения романа в стихию авторского, от «я», текста. Этот автобиографизм — обрамление, специальный знак, заставляющий нас возвращаться к главному вопросу: «где я обитаю с болью своей?», т. е. к вопросу самоопределения на карте земной истории, в пространстве/време-

ни, в фабуле Божественной комедии мироздания. Исследователи «Пирамиды» резонно насчитали добрый десяток повествователей в романе, однако невозможно не видеть, что жанр романа-самоопределения поддержан и стилевой ориентацией произведения: все персонажи от о. Матвея до Сталина говорят языком Леонова, как в Библии (по условию Книги) — при разных стилевых нюансах — патриархи, пророки и апостолы несут Слово Божье. «Мои мысли — не ваши мысли, ни ваши пути — пути Мои, — говорит Господь — <...> и слово Мое <...> не возвращается ко мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно, и совершает то, для чего Я послал его» (Ис. 55:8—11). Книга Леонова воспринимается как единый философский текст, где отдельные противоречия персонафицированы в персонажах, которые участвуют в диалоге, словно состоящем из внутренних монологов. Думается, здесь впервые полновластны те законы, которые заставляли ранее Леонова делить единый по замыслу образ на два противоположных персонажа (так родился из Вихрова Грацианский), — те законы, по которым прототипичные самому Леонову герои (о. Матвей) впадают в грех заблуждений, а герои, чуждые писателю, — Сталин, Бамбалски, Шатаницкий, нередко говорят дельные вещи, и все так или иначе устремлено к единой точке, заданной писателем еще в «мироздании по Дымкову» (1, 176): где я, а со мной и все мы?

И в самом персональном (думаю, лукавом) обозначении жанра «Пирамиды» как «романа-наваждения» есть некая суеверная однозначность: это извинение перед читателем за то, что позволил наследить в храме бесовским копытцем, это, при всей доказательности жутких грядущих путей, желание, чтобы они стали всего-то «б л а з н о й», чтобы с ними сгнула и вся кровавая карусель XX столетия, которое по концепции романа и являет собой тупиковую ветвь Божественной фабулы. Здесь человечество уходит от Христа, блоковских 12 апостолов ведет антихрист, здесь состоится уэллсовское «чудесное посещение» земли ангелом, здесь не могут осуществиться надежды Юлии на «мессианское материнство» (1, 667), и миссия нового Вергилия не предречь его явление, как это было на пороге христианства, а быть проводником нового Данте по превратившейся в угловатую воронку пирамиде адского земного устройства. И вот уже ангел, отрясая земную глину, отбывает в небо, прокладывая пути истерзанной, но все еще медлящей покинуть землю мировой душе, и блуждают голые последние Адам и Ева по голой же окоченелой земле. И все это еще XX век. То ли еще будет?

«Наваждение» — не обозначение жанра; этим одним предвещающим словом дается санкция на последующий полный «переворот» грандиозной коллизии. «Не надо, не надо этого, задерните занавес, приоткрытый моей пятерней чувств», — это хотел выра-

зять, перед уходом в вечность, Леонов, определяя роман блазнящим словом. Пишу об этом смело, ибо сам Леонид Максимович в последней со мной беседе с хитрецей отвечал, что вся «чертовщина» в романе — расплата за то, что он «пожалел рогатых» в молодости, интересовался жизнью одного из них, вытесненных в Подмоскowie, беса Василия Петровича. Серьезности, привычной в разговоре о «строгих вещах», у Леонова я не увидел, и думаю, что «наваждение» — термин скорее эмоциональный, чем научно корректный. Но слово это, являясь некоей дополнительной координатой, как отражение в реке, дело свое делает. Во-первых, мы судорожно пытаемся разобраться, что в романе истинно, а что иллюзорно. Во-вторых, оно включает традицию «мстящихся» изображений от пушкинских до дostoевских «Бесов», не миная и гоголевского «Вия» и др.

Нелишне вспомнить и написанный в годы революции великолепный рассказ «Наваждение» А. Н. Толстого. В нем название — ключ смысла. Это именно игровое слово, заставляющее перевернуть коллизию произведения, что и родственно «Пирамиде». Герой его — монашек Трефилий (реальное историческое лицо), доставил Петру донос Кочубея на Мазепу, т. е. *навел* на отступника: отсюда наваждение. В рассказе мы попадаем поначалу в атмосферу пушкинской «Полтавы» и в «нечистые места» близ гоголевских Диканек. Наваждение для героя — это райские сады Кочубея, церковь с ангелами, искушение его Матреной, реальность же — жестокие, пыточные времена Петра, казнь Кочубея и др. Но по прошествии лет герой, он же и рассказчик, осознает, что истинным было его, противное монашескому сану, любовноехождение, а наваждением — вся жуткая реальность Руси, вздыбленной Петром, в которой и была удушена попонами ночная его искусительница. Именно такого «перекувырка» представлений и ожидает Леонов в своем романе, *наводя* читателя на это мнимым подзаголовком. Разве не так он поступал в «Соти» (1930)? Глазами скитчан деяния новых людей оцениваются здесь как бесовство, пришествие антихриста, да и Петра видят монахи в ореоле деяний «человека последних дней». Тема эта присутствует и в романе «Петр Первый» А. Толстого. Не потому ли столь сильна староверческая концепция и в «Пирамиде»? Чтобы и над сталинскими временами, и над всем веком, упавшим в «красное смещение», призывавшим к «пятилетке окончательной расправы над религией», нависло испытанное в гонениях двоеперстие и возглас: «Изыди...». (Хотя, вне сомнений, пролог этой коллизии, а соответственно и традиция заключены в романе «Антихрист. Петр и Алексей» из трилогии «Христос и Антихрист» Д. Мережковского.)

Некоторые критики «Пирамиды», идущие «от буквы и духа православия», попались на такую авторскую уловку с «рома-

ном-наваждением», стали везде и всюду отыскивать «толчки неопытного беса», отказывать сверхчеловеку и создателю его в праве на вероискательные пути, совсем забывая о том, что произведение это о веке, где зло превысило все мыслимые полномочия, о «русском средневековье» и великом инквизиторстве, грянувшем в новейшие времена. (Идею «средневековья XX века» разделяли и о. Павел Флоренский, и М. Булгаков.) Зачем же критикам романа впадать в наваждение, в инквизиторство, «охотиться за ведьмами», видеть в авторе «соблазненного» (слово М. Дунаева) темными силами, но что называется «в упор» не замечать в произведении явного «оправдания добра», живой жизни, мытарств души человеческой, не ощущать всей его по-христиански сострадательной силы? Думаю, замысли Леонов написать псевдокритическую статью о «Пирамиде», как это он сделал, предрекая восприятие произведения «проницательным читателем» при завершении второй редакции «Вора» (1959, 1982), она мало бы отличалась в интонациях от хулильной терминологии и осуждающих сентенций, которые сегодня сопровождают его духовное завещание. Словом, происходит та же оказия, что со скитчанами в «Соти», когда вместо ответа на недоумения о «целлюлозе» в старых книгах они отыскивают только расплывчатое и косноязычное слово «бес».

Вернемся к житийному слою в жанровой структуре «Пирамиды», к аналогу жития Аввакума — «бедографин» Матвея Лоскутова. На том, что в религиозном смысле отделяет незадачливого батюшку от патриарха старообрядчества, лежит несомненная печать личных исканий Леонова, т. е. и тех идей, которыми обусловливается жанр романа как романа-самоопределения. В последней беседе со мной Леонид Максимович «повинился» в том, что приписал свои некоторые «незрелые в общем-то качества» о. Матвею, но именно такие, которые сурово сказались на жизни священника: «Словом, автор перенес кару, что должна была постигнуть его, на личность священника... Батюшке, как и мне в детстве, во время грозы привиделось, что над ним кто-то творит крестное знамение, потом ему все снится этот незавершенный почему-то крест, преследует чувство, что кто-то незримо присутствует вокруг него. Ему кажется, что его избрали, благословили, что состоялось посвящение в Тайну. В недовершенное крестное знамение ведь вписывается и знак пирамиды. Живет, ждет. Женится на дочери местного священника, потом было маленькое кладбище и вдруг... открывается неожиданный путь, карьера, он понимает, что его к чему-то готовят... При всем этом о. Матвей *абсолютно* верит в Бога. Но такая личная вера — желание понять. Даже помышляет — есть такое мечтание, надежда — что встретится с Богом и поговорит. Но сам-то знает, что этого никогда не

будет, что нельзя ему, ничтожному, ничтожнее нуля, обнять и постигнуть все это надмирное величие. Оно не умещается в человеческом мозгу, и рассчитать его можно лишь как символ, рисунок, — только это в возможностях человека. Что уж говорить о Боге, когда только у ангела расстояние между зрчками в восемьдесят тысяч дней пути? Но все же поп готов хоть три жизни пролежать на Млечной тропке, чтобы Господь, проходя, наступил на него стопой. Но в батюшке неизменно живет раздумье о главных постулатах Божества. И эти его объяснения и есть ересь?!

Действительно, мир был сотворен из светлых частиц, для того чтобы все пребывающее в нем жило в блаженстве, радости, гармонии. Почему же из чистого замысла все получилось наоборот? Зачем Существо совершенному, которое все может, у которого руки Мидаса — захотел и одним касанием творит ангелов, дворец в миллиард комнат — зачем ему люди? Зачем — грешные, смертные, ничтожные? Бог ведь — Царь устрашающего величия, а тут вдруг такое противоречивое, огорчающее Творца творение?.. Можно ли возлюбить еще неродившееся, как это сделал Господь? Или способно творение — в диапазоне от ублюдка до гения — обидеть Бога? Может ли дерево — производное солнца — чем-то оскорбить светило? Может ли солнце оскверниться от детского рисунка? Это не только мыслительное страдание героя, — это и мои вопросы.

И вот, вслушиваясь в *это*, Сатана решил подшутить над батюшкой, мистифицирует его, подсказывает, что нет в мире противостояния добра и зла, а только что — соответствие, где одна функция другого, и наоборот. Нет антагонизма между концом зимы и началом весны, ибо конец пятницы есть начало субботы. Батюшка не поддается на эту уловку, мучается тем, что в грянувшие времена произошло сближение добра со злом. Отсюда все его мытарства, и автор как создатель образа не может не чувствовать своей вины перед героем... А люди? Что ж, они живут, и хотя не могут всего постигнуть, охватить собой безвестье, нет у них средств такого самоосуществления, зато они способны своими маленькими тиглями переплавить все это в магию музыки, математики, сказания!»³

Вообще в последнюю встречу со мной Леонид Максимович часто употреблял определения «личный план», «исповедальные страницы, вынесенные на всеобщий обзор посредством персонажа», и все это адресовалось не только одному о. Матвею. А мне вспоминалось, как сам писатель едва ли не с лоскутовской обидой в голосе, говорил о том, что не понимает самой по себе идеи

³ Из беседы с Л. М. Леоновым 10 июля 1994 г. в моей записи.

Страшного суда: «В чем я, положим, повинен перед Богом: он наделил меня разумом, дал мне имя человека; совсем иное, если бы он сделал меня, к примеру, майским жуком или чем-нибудь еще. Возможно, я его ЭВМ, на которую он рассчитывает, желая уяснить какие-то условия в мире земного тяготения? А тут — вина, суд. Нет, я этого не принимаю» (1981). Или другое: «Я думаю, что будь Страшный суд, он бы изменился в своей миссии: Бог взял бы да пожалел людей, — настолько много боли во всем, так сложно и тяжело проходили пути биологической эволюции и истории» (1989). В последней же беседе идея ответственности Творца перед творением опять-таки определялась через лоскутовский образ, но в семантике «наваждения»: «Сатана увещевает батюшку, пусть, мол, будет выслушана ваша доктрина, затем следует приглашение призвать Бога к последней Каноссе, взорвать мир и извести огнем человечество. Словом, наваждений в романе много».

Если взглянуть на воображаемый срез «Пирамиды», то мы даже при поверхностном осмотре увидим немалое число жанровых колец, сжимающих собой художественное вещество романа. Это «роман-апокриф», как это ярко на основе Книг Еноха доказал А. И. Павловский.⁴ Но почему бы это не библейский роман? Он, так же как «Братья Карамазовы» Достоевского, содержит в себе *соборный* образ Библии от дней творения до патмосского Откровения, буквально пронизан во всех деталях, поворотах темы символикой, сюжетами и идеями вечной книги. И Дух Божий носится над водами, и ангелы сходят к дочерям земли, и над главным персонажем нависает судьба Иова многострадального, и Христос позабыт человечеством, опять пожелавшим стать «самошагающим».

Чем опровергнуть это? Только введением нового критерия. Это роман, положим, *фантастический*, с уклоном в утопию, с выходом в модную ныне *антиутопию*. Не говоря о том, что измерение грядущим всегда было свойственно Леонову, мы тут же назовем добрый десяток хотя бы уэллсовских сюжетов: явление Дымкова и «Чудесное посещение», последняя война в «Спирали» и «Война миров», хрустальное яйцо, обнаруженное на вершине пирамиды, и «Хрустальное яйцо» английского фантаста, «Последняя прогулка» и «Машина времени», встреча Дымкова со Сталиным и «кремлевский мечтатель» из «России во мгле» (это, правда, о Ленине, хотя и в сталинские времена, в 1934 г., знаменитый фантаст побывал в России). Даже «Человек-невидимка» и «летучее пальто» (2, 542) Дымкова в чем-то сродни друг другу.

⁴ См.: Павловский А. И. Роман Л. Леонова «Пирамида» и Книга Еноха // Рус. лит. 1998. № 3. С. 266.

А почему тогда не «*магический роман*» в духе Булгакова? Нет ли здесь схождения тех же сил, в том же месте и в то же время? Думаю, и с теми же целями. Разве атмосфера цирка не родственна сеансам «черной магии», а Бамбалски не тот же злополучный Бенгальский? Ну только что Воланд не столь вертляв и прыгуч, как Шатаницкий. Но так же отрываются головы, вершится расправа над Мастером, да в каждом окне — по атеисту. А не сдобрить ли это идеей *эзотерического романа*? Нет ли здесь Е. Блаватской? Пожалуйста: «Разоблаченная космистика» и «Разоблаченная Изида». И Э. Леви с «Тайным без вымыслов», и Парацельс. И разве сама «Пирамида» названием своим не обращена к египетским пирамидам — месту посвящения в тайнознание, где и Платон побывал, и наши отечественные посвященные, в том числе Вл. Соловьев. И не знак ли пирамиды навис над злополучным Матвейкой Лоскутовым как весть посвящения в тайну? Там, где подходит все, не подходит ничего. Это означает, что поиск жанрообразующей формулы «Пирамиды» только начинается.

Но тем не менее по отношению к роману актуальным останется и изучение жанровых колец, к каковым можно отнести идею *социального романа* с явным креном в сторону поставангарда. Уж чем-чем, а сарказмом и стилевой гиперболой Леонов всегда владел в совершенстве. Просто блистательны главы о цирковых гастролях по стране Дымкова с Дюрсо, пародирующие в чем-то поездки писателей по Стране Советов, участником коих был и Леонов. И Леонов мог бы на эту тему немало порассказать, хотя бы, как, по оплошности в телеграмме, его встретили, кажется, в Чарджоу не в качестве автора «Бродяги» и «Вора», а как именно такового, без кавычек, — встретили с милицией и упрятали на ночь в кутузку. Но цель — не насмешка задним числом, не просто философское разоблачение эпохи. Роман буквально пестрит стилевым мусором времени в леоновской иронической обработке: всеми этими «атаманами безбожников», «активистами насильственного счастья с диверсионным стажем», милиционерами с «расстегнутой кобурой для сокращения сроков аргументации», «сыскными личностями», «акынами политической сатиры», «видными полусоратниками», «уклонистами наступающего материализма», «милицейскими форпостами» в блоковской метели, а то и просто «друзьями прогрессивного неба» и «передовыми тружениками моря». Подобная клоунада венчается отнюдь не пародийным «монологом деспота на распутье и в цейтноте» с просьбами к ангелу дать «окорот» мысли людской, поумерить любовные страсти, т. е. утвердить тот усредненный идеал, который во всей этой бессмысленной шелухе и пародируется в романе. Но дальше происходит переключение в другие планы — в утопию, где царствуют Волосоуки и психотронные установки, в обезличи-

вание чуда — отрыв пирамиды земного устройства от небесных целей, в кризис культуры. И во всем этом одно лишь утешение, что весь XX век — всего-то напрасный ход для маскировки «сверхмасштабной махинации», ради которой и возникли и старо-федосеевское кладбище, «и самая эпоха наша, предшествующая великому финалу». Добавим: или не предшествующая ему. Она, как уже говорилось, может расцениваться и как тупиковая ветвь в Божественном сюжете, где в силу изменившейся природы времени антихристовы сроки были «прожиты», «прогнаны» в более краткое время, уплотнены.

Наиболее сложно решить проблему «Пирамиды» в системе жанровых идей философского романа, ибо Леонов впервые в идеальной полноте использовал не только принцип «безумно плотного письма», но и построил роман в предельно возможной на сегодня сложнейшей сетке координат. Суть не в том, чтобы расписать, какие модели мира принадлежат Дымкову и Шамину, о. Матвею и, положим, Сорокину, Вадиму и Филуметьеву, Штатницкому и иже с ним, Леонову 1930-х гг. и Леониду Максимовичу в мафусаиловых летах, а в том, как привести все это в соответствие и точно сказать: «Вот и мы обитаем здесь с болью своей». Едва эта точка обозначится, как отпадет сам по себе термин «философский роман» и полновластно вступит в свои права критерий «Пирамиды» как романа-самоопределения, как единого философско-религиозного, историко-культурного, пророческого или космологического, порознь и вкуче, но единого леоновского текста. Но, думаю, что без полного издания материалов «Пирамиды» подобные решения будут иметь лишь «транзитный» характер. Миф, формула, иероглиф, русское слово, Логос и биохимические, физико-математические законы, культурно-исторические ритмы и временные фазы мироздания — все это, убежден, самим писателем было приведено в согласованное и сочтанное состояние, но в изданном тексте романа, в силу экстремальных обстоятельств, по всей вероятности, существуют пробелы. Я помню, как восхищался Леонов «поэтической жемчужиной Талмуда» — рассказом о том, как Бог отдыхал после дней творения, играя с Левиафаном («Воображаете, Бог-гигант сидит еще как будто в прежнем одиночестве, а тут выплывает из заселенных уже пучин этакая громадная серебряная рыба, и он с радостью живого касания хлопывает и похлопывает ее по влажной спине»).⁵ В последнем нашем разговоре, на вопрос, отчего это не вошло в роман, Леонов устало махнул рукой и ответил, что «подарил этот клочок замысла постановщикам оперы „Садко“». А что делать с математическими расчетами дымковского мироздания, которые Леонов вы-

⁵ Из беседы с Леоновым 3 декабря 1989 г. в моей записи.

верял сам и давал проверять специалистам (и такая «математическая папка» существует)?

Необходимы усилия ученых разных отраслей знания для того хотя бы, чтобы не успокоились мы на какой-нибудь патетической, но мертвой формуле типа «роман-завещание», а все время ощущали бы живую пульсирующую жилку в трагических вопросах, которые заданы писателем, продолжающим в нас осуществлять творчеством своим дело своей жизни.

К чему вкратце сводится в едином фокусе философское содержание романа? Бог-Абсолют — кольцевая радуга, по Вадиму, — разрывает кольцо совершенного всебытия и выгибает одно из полярных окончаний на манер ленты Мебиуса. Соприкосновение (по спектру радуги располагаются элементы материального мира) полюсов грозит катастрофой, взрывом, выпадением совершенства в Ничто. Необходимо промежуточное бытие, замыкающее кольцо, точнее некий клей всебытия, смягчающий пребывание противоположностей. Так рождается «спасительное», потому и спасаемое, мироздание, сфера, галактическое яйцо, в коем мы пребываем по сей день и которое ангел Дымков чертит на снегу, — модель, похожая на китайскую клетку жизни и на русскую фиту (Θ).

По Леонову, мы дошли до границы, «скорлупы» в расширяющемся секторе мироздания и теперь разворачиваемся в обратном направлении, т. е. это не пирамида, а воронка, убывающий конус и т. д. «Красное смещение» можно не учитывать, ибо при вывернутом спектре оно дает ложные показания. А если и учитывать, то аллегорически, как наше «красное смещение» в разрезе истории. По отношению к якобы «расширяющейся Вселенной» здесь та же усмешечка, что и в «Воре» (1927) при опровержении социального лозунга «Вперед и вверх». В суждении Пчхова, адресованном Векшину, это звучало так: «Черному-то ангелу, как провинился он в начале дней, тоже все мнилось что вперед и вверх летел, а он башкой вниз падал...» (Соч., 3, 152).

Остается время. Оно к XX в. «удесятерилось» и более, т. е. прежние промежутки жизни мы проживаем в ускоряющемся темпе, за все более краткие сроки, в движении к апокалиптическому «времени уже не будет». В социокультурном плане это расценивается как время передачи Земли в ведение антихриста; отсюда старообрядческая прогностика, открытые пульта управления сокровенными механизмами жизни и смерти, которые «все чаще стала оставлять без присмотра» «рогатая охрана» (1, 177), воссоздание притчи Л. Толстого «О разрушении ада и восстановлении его» (добавим, самими людьми и между собой). Итогом всего должно быть разрешение в земной юдоли верховной размявки Начал, которая и служит подоплекой истории, причем, как пока-

зал XX век, пока все складывается в пользу антипода, повздорившего у истоков истории с Вседержителем из-за человека. То ли зло превысило свои полномочия, то ли природа изменившегося времени позволила антихристу «уложиться» в пару десятков лет, но должна быть внесена небом поправка в Божественную фабулу. Это чувствует взбодренный ранним своим посвящением о. Матвей, по ходу сталинских времен убеждаясь, что зло с добром сблизилось, и мечтает предупредить об этом опасном «схождении» полярностей самого Бога. Так роман и надо понимать — как обращение к «гордому человеку», как предупреждение о том, что будет с обезбоженным человечеством, которое на вершине познания не найдет никаких целей и начнет по обратной спирали возвращаться в «глину», в первородный прах.

Ведь любопытно, что и сталинщина по-особому расценена в сюжете противостояния неба и ада: тиран пытается вырвать бытие людей не только из рук Божьих, но и мешает планам сатаны, уповая увести землю и от Того и от другого. Шатаницкий жалуется, что этак революционеры и его «преисподнюю гольтьбу» взбунтуют. (Не продолжение ли это концепции Великой Октябрьской Революции из «Вора» как Прометеевой, бытийственной покражи, правда с целью ввергнуть человечество в растительное бытие, в шигалевщину-чикилевщину? Ведь «ВОР» и есть аббревиатура Великого Октября. Когда я спросил об этом у Леонова, он возмутился, явно для виду, и тут же пришел в веселое настроение, но не сказал ни да ни нет. Но ведь таким кодом пользовались писатели. Кто мне ответит, отчего у шишковского Хлопуши на лбу выжжено не просто ВОР, а В. О. Р.? Не думаю, чтобы тогда было такое клеймо, или уж палач специально постарался ради пророческого дела.)

По условью романа, ни ангел Дымков, ни Шатаницкий своих планов не достигли. Соответственно человечество извлечено из надысторического сюжета и становится «самошагающим», делаясь субъектом мироздания само для себя. Отсюда отдаленный от человечества Христос, толпища сомнабулически идущие-живущие людей во сне о. Матвея. Это начало космической робинзонады людского мира, над которым властны лишь законы малого мироздания, расположенного в границах «фиты». Ангел Дымков со всей определенностью демонстрирует, что произойдет с человечеством при космической «безотцовщине» «человека гордого»: возвращение в «глину», с убыванием духовных возможностей, небрежением чудом жизни, уничтожением чуда вообще.

Вознесение ангела и воспринимается как предвестие возвращения к Богу Его терзавшейся в нас искры — всеобщей души людей «в шрамах и ожогах», уставшей от постоянного «созерцанья братских могил и смертных лагерей», готовой уйти «на поиск ти-

шины, чистых вод и неомраченной синевы небесной», да подзадержавшейся из жалости «покидать полный воспоминаний обжитой дом» (2, 307—308). Отсюда, кстати, и пародирование соловьевского Богочеловеческого процесса, и восстановление кровавых утопий из «Дороги на Океан» (1935), — и — надо думать — грустное воплощение мечты Н. Федорова о Музее человечества как пути предвоскрешения в виде фантомного дворца-музея Юлии, созданного ангелом и им же уничтоженного. Взамен ему в «Последней прогулке» явится образ «блестинки разрушенной» как скорбный мартиролог того, чем владели люди, и все это на фоне видений полуживотного «арьергарда человечества», от «шестивия к звездам» развернувшегося к возвратной «глине». Не будет дворца предвоскрешения, не будет и самого воскрешения в мире, впадшем во власть Великого инквизитора, в «долине» жизни людской, не осиянной горными вершинами. Уйдут из этой реторты бытия люди, и незачем будет чему-то происходить, ибо не для кого, как об этом говорилось писателем еще в прологе к «Вору». Недаром в «Мертвом доме» культуры не сумел ангел Дымков «устроить» «живую переписку» «выдающихся покойников всех веков, культур и континентов» (1, 722).

Хотелось бы отметить и еще один значительный жанровый слой, который автор данных строк, при анализе других произведений Леонова, предложил в качестве термина для обозначения *культурфилософской* окраски «Пирамиды», — «роман-Культура», «роман-наследие». Казалось бы, когда Леонов на страницах «Пирамиды» изъяснил едва ли не самым полным образом свои культурологические представления: культура, как духовный сколок всех прошедших по земле существований, есть высший и спасительный аргумент в пользу человека при тяжбе антипода с Богом, именно в культуре обретается право на бессмертие, ибо она есть неповторимый, до бытия людского неведомый, шедевр мироздания, как и сам шедевр чуда жизни, подаренный нам Творцом, — вот и ввести бы этот критерий. Какое еще из произведений Леонова, да и вообще какое из литературных произведений преисполнено столь насыщенной культурной знаковостью, притянутой всеми нитями к магическому центру повествования — к «феерическому иллюзиону» Юлии? Где еще в такой полноте и кольцевой замкнутости, как укоризна — от чего открещиваемся? — представлен мир Библии? А живопись? А «митинг» изваяний? Оживление и персонификация икон, сам по себе «мятеж святыни» и всего святого против воцаряющейся «иконы зверя»? И т. д. и т. п. — беспредельно.

И опять-таки от этого определения как от универсальной формулы приходится отказаться — это лишь одна из граней романа: рассуждения о кризисе культуры, о параллельных процессах

осреднения ее и, наоборот, истончения, вплоть до смыслоутраты, о симптомах этой окончательной трагической перспективы культурного творчества, угаданных в сегодняшнем дне, в постмодерне как начале распада, в масскультуре как прологе обезличивания.

Наиболее близко, при очередном нашем размене — «термин на термин», — к определению жанра «Пирамиды» в аспекте темы было бы наречение его *«жанром-ансамблем»*.⁶ Разве свершенное Леоновым сведение многих и многих жанровых возможностей литературы в единый корпус некоего сверхжанрового построения не говорит об этом? Мне уже приходилось писать о подобном построении относительно раннего новеллистического цикла Леонова.⁷ Но то, что пригодно для истоков творчества, для синкретического состояния души, независимо, будь это заря культуры или начало творческих исканий того или иного крупного автора, — непригодно для итогов. На сегодняшний день мы еще мало осознаем, насколько нерасторжимы нити, которыми роман сопряжен со всеми предшествующими личными художественными открытиями Леонова. Порой даже создается впечатление, что «Пирамида» не впитала в себя творческие искания Леонова, а, наоборот, в обратном ходе времени распространилась и рассеялась по всему творчеству, чтобы изникнуть в до-бытии (поэма «Земля» ((1917)), «Уход Хама» (1922), легенда, написанная гимназистом Леоновым «про неистового Калафата» (1922)). Такой опыт изучения конституционного родства романов «Русский лес» и «Пирамида» в формуле обратной традиции был блестяще проделан Т. М. Вахитовой и дал интереснейшие результаты.⁸

«Жанр-ансамбль» слишком отвлеченная формула, подчеркивающая универсальность романа, но убирающая из него лирический, исповедальный план при анализе всебытия. А ведь многомерная всеобъемлющая фабула, с постоянными уточнениями и комментариями сюжета, с несостоявшимися ходами и навязанными поворотами событий, позволяет Леонову не только обобщить итоги XX столетия, но и на новом, как он считал, последнем витке размышлений воплотить всего себя, но не в эгоистическом смысле, а в общем движении — «от первого вздоха бытия», от первобытного «пещерного костра» (2, 311) до огонька, несмотря

⁶ Ср. у Д. С. Лихачева: «Литературные произведения XI—XVII вв. имеют в основном „ансамблевое строение”» (*Лихачев Д. С.* К изучению художественных методов в русской литературе XI—XVII вв. // Труды Отд. древнерус. лит. М.: Л., 1964. Т. XX. С. 16).

⁷ См.: *Лысов А. Г.* Раннее творчество Леонида Леонова: Концепция культуры: Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1988. С. 6.

⁸ См.: наст. изд., с. 272—284.

на все перипетии еще теплящегося в нем самом. Для того чтобы из этого бытийственного разбега заглянуть бесстрашно в грядущее, каковым бы оно ни предстало, там подобрать, походя, как ни жутко, свой истлевающий в руинах череп и шепнуть нечто шекспировское над ним, чтобы, достигнув последних пределов, понять, что и там можно сказать: «Подгнило что-то в датском государстве». Поэтому неудивительна такая сосредоточенность и естественна общая картина: все в творчестве Леонова, как в *биографии духа*, в новых одеждах и под иными именами, но то же, то же! вовлечено, как в угасающую звезду, в предельную, на грани взрыва, плоть его последнего детища — в роман «Пирамида», ибо неотторжимы от него ни сны Алеши Хараблева о «дьявоилах и полубесах, правды земной сторожах» («Петушихинский пролом», 1922), ни притчи Пчхова («Вор»), ни утопические конструкции «Скугаревского» (1932) и «Дороги на Океан». Не ускользнет от нашего внимания ни двоеромание в «Воре», перешедшее в «Пирамиду» (повесть Вадима), ни монолог Буланина об Аттиле из «Сотн», вошедший разрозненно в новый роман (образы исходящей огнем земли и разобщенной культуры), ни родство утопий в «Бегстве мистера Мак-Кинли» (1961) и «Последней прогулке».

Не продолжая перечня соответствий, сегодня уже с немалой уверенностью можно сказать, что «Пирамида» являет собой вместе с привнесенной ею новизною одновременно и *соборный подвиг* творчества, равный по духовному усилию разве что «Братьям Карамазовым», — подвиг, совершенный прежде всего с упованием, что через личность художника и мыслителя, прошедшего через все трагическое XX столетие — в стремительных взлетах века и темных провалах его, — будет в последующем с поправками на это итоговое ведение найдено новое направление пути человеческого.

Вглядываюсь в последний автограф Леонида Максимовича на подаренной мне книге «Пирамида» с ее предвестно-черным окоемом. Та же острая кромка леса, с пирамидальными треугольниками вершин, тот же росчерк посередине, означающий береговую линию, а внизу — неверной, дрогнувшей рукой те же зубцы деревьев, только опрокинутые в реку. В реку времен, в поток нашей жизни, в отражающее сознание художника. Открываю книгу наугад, по суеверной привычке вопрошать что-либо у всех толстых книг от Библии до «Войны и мира», — *где открылось, там и ответ*: «Средоточие не там, где летят и кружатся неоправданной сложности системы, ибо в конце концов божественное блаженство можно было организовать проще и дешевле, без применения материи, как от века пользовался им все тот же алгебраический ее создатель. Истинное бытие наступает лишь там, где теплится

моя мысль, которая и дарует всей наблюдаемой карусели математический патент на существование. С уходом мысли она исчезает в одной из складок большого существа, а на смену, там, где я, возможно, выступит какая-то иная, непохожая, в соседней пазухе скрытая вероятность... Словом, верю в бесчисленное их количество где-то рядом, возле меня!» (1, 554).

Нет, все-таки — роман-самоопределение.

В. И. Хрулев
(Уфа)

ИСКУССТВО ИРОНИИ В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

1

«Пирамида» — один из наиболее богатых в своей иронической палитре романов Л. Леонова. Отношение автора к материалу изображения приобретает здесь непривычно свободную, изощренную форму. В романе ирония пронизывает все и вся, заполняет собой авторское повествование, монологи и диалоги персонажей, присутствует на каждой странице текста. Писатель разворачивает перед нами весь спектр иронической палитры: от легкой усмешки до беспощадного сарказма. Ироническая атмосфера поддерживается и тем, что большинство героев склонны к диалектическому мышлению, к многомерному взгляду на мир, но вынуждены прибегать к социальной и психологической мимикрии, к самозащите в атмосфере предвоенного времени.

Бросается в глаза неравномерность иронического освещения. В объективном изображении событий и сцен ирония присутствует реже, чем при обращении к персонажам, наделенным критическим складом ума (Шатаницкий, Сорокин, Юлия). Наиболее интенсивна ирония в философско-публицистических размышлениях автора. Здесь она пронизывает каждую строчку, определяет не только стиль, но и образность писателя, становится полновластной хозяйкой повествования. Вставки и дополнения, которые делались в последние годы работы над романом, отличаются еще большей уплотненностью и емкостью мысли, еще более острой и отстраненной иронией. Писатель как будто отдалается от предмета изображения и, освобожденный от всех иллюзий, с высоты надмирного взгляда изучает его трезво и бесстрашно.

Желчной иронией пронизаны размышления «корифея» Шатаницкого — «резидента преисподней на святой Руси» (1, 19), стремящегося дискредитировать человеческий род и подтолкнуть его к самоубийству. «Ироничная кислота скептицизма» (1, 540) при-

суща Сорокину, сознающему, что он разменял талант на пустяки и предпочел благополучие творческому горению. Язвительна пани Юлия Бамбалски, одержимая амбициями и мечтой о власти над миром. Снисходительная и умная ирония пронизывает речь Дюрсо.

В различном виде ирония свойственна и тем, кто представляет народную Русь (о. Матвей Лоскутов с его вольнодумством и еретичностью мышления, профессор Филуметьев, дотошный Никанор Шамин). Даже кроткая Дуня и безобидный ангел Дымков, посланный на Землю в качестве лазутчика, вовлечены в иронический контекст.

Герои романа склонны к ироническому мышлению, умеют язвительно оценить то, что кажется им ограниченным или сомнительным. Их диалоги и полемика часто представляют собой такие поединки различных концепций, в которых всегда ощущается присутствие автора, доверяющего персонажам свои сокровенные мысли. Писатель использует не только двойную иронию — иронию персонажа и одновременно иронию автора над персонажем, но и пересечение иронии спорящих и иронии автора, корректирующей позицию одного или двух участников. Так, обширный монолог профессора Филуметьева об историческом пути человечества и закате цивилизации вызывает соответствующую реакцию: «Жесточайшей иронии был исполнен отзыв Вадима о неисправных пессимистах, пророчащих плачевный, однажды, исход нашим всемирно-историческим играм в стане грозы и бури» (2, 217).

Основой иронического звучания романа служит гипотеза Матвея Лоскутова, который пытается понять источник нынешних бед, обрушившихся на Россию, и совместить их с логикой божественного замысла. Бывший священник приходит к мысли, что человечество находится на переломе своего бытия. Равновесие добра и зла, положенное Творцом в основу жизни, нарушено. Зло превысило свои полномочия и вытеснило нравственные основы жизни вследствие несовершенства человека с его непомерными амбициями. По логике Леонова, нынешняя форма бытия может быть заменена на иную, более совершенную, в которой духовная ипостась предстанет в другом обличье, избавленном от недостатков плотской формы.

Данная гипотеза подпитывается апокрифом Еноха, по которому «размолвка Начал» произошла задолго до создания человека. Творец решил отдать ангелов, «созданных из огня», в подчинение людям, «созданным из глины». Те возроптали и решили известить соперников их собственными руками путем «самопроизвольного изнутри возгорания человечины» (2, 344). Примирение Бога и дьявола возможно лишь при устранении основного источника

конфликта — человека, не оправдавшего надежд Создателя и не заслуживающего того, чтобы продолжать этот конфликт дальше. «Ключевой миф о нынешней верховной смуте» (1, 51) становится предметом углубленного философского анализа, проецируется на конкретно-историческую действительность XX в. Человек, его природа, развитие, современное состояние оказываются в центре иронического освещения.

Ирония по его адресу звучит на разных уровнях обобщения: от мифологического до откровенно сатирического. «Корифей» Шатаницкий демонстрирует презрительное отношение к человеку и насаждает его среди своих учеников. Один из них пишет докторскую диссертацию о том, что человек происходит от «мыслящих грибов», «розоватых, с просинью, на шаткой ножке высотой с палец» (1, 21). В бормотанье их колонии он прослушивает «характерные стридулирующие фонемы раннего санскрита» (там же).

Ассоциации на тему «грибного» происхождения звучат и в размышлениях Шатаницкого. Он замечает, что лимит пищи и пространства обрекает человечество на неминуемое измельчание вида, и тогда, «уплотняясь в бархатистую розовую плесень, оно станет гордиться, пусть отдаленным, родством с поганкой» (1, 22). «Шарлатанские интонации» «корифея», его способность исказить смысл любых суждений «до абракадабры» подвергаются ироническому комментарию автора, цель которого внушение недоверия к профессору. В то же время сам автор, присоединяясь к разговору, задумывается о примирении в старости, перед выходом в ночь, с «грибной эфемерностью земного существования...» (1, 23).

Ироническое обыгрывание данной темы продолжается и дальше. Высказываются разные предположения: «Неизвестно, что более жутким выглядело бы для людей — сгореть в надмирном полете или под девизом братского равенства {...} измельчать габаритно, стать бархатистой розовой плесенью и вместиться в чашку Петри» (1, 636). Автор возвращается к данному мотиву при описании видений Дуни, ее последней прогулки в будущее. Он замечает, что стремление Шатаницкого разжаловать Адама «в гриб поганый и в нечто похуже» (2, 350) рикошетом прорывалось у его студента тенденцией «загнать в отряд насекомых род людской» (2, 350). Начало и конец нынешней цивилизации в гротескных картинах художника оказываются достаточно близкими.

«Пирамида» наполнена сарказмом и горечью. В предшествующей прозе ирония сдерживалась верой писателя; здесь же она становится всеобъемлющей и безжалостной. Доминирующее положение в ней занимают именно «жесткие» варианты (от язвительной и желчной до беспощадно-холодной). Укрупняется и предмет

иронии. Им становится человеческая история, иллюзии и благодушные современности.

Объективная ирония предстает как ирония истины над временной правдой, как ирония законов Вселенной над всем, что подчинено им, как ирония реальных возможностей человека над тем, что не использовано им. Это ирония по адресу человеческих иллюзий, связанных с незыблемостью и гарантированностью жизни на Земле. Писатель отклоняет надежду на бессмертие, вечность человеческого рода. Объективная ирония пронизывает анализ несовершенства человека, его трагической сущности, состоящей в несовместимости «гена овладения миром» (1, 175) и конечной телесности. В стремлении господствовать над окружающим миром, будучи нравственно не подготовленным к этому, писатель видит опасность самоуничтожения. В образной форме с привлечением библейских мотивов он показывает в «Мироздании по Дымкову», что «демонская гордыня» оборачивается против бесценного дара жизни, делает человечество «единовременно полем битвы, трофеем, ударной силой против самого себя» (Соч., 10, 576).

С помощью объективной иронии констатируется кратковременность отдельной человеческой жизни («...окинуть глазом свое местопребывание и, удостоверясь в чем-то, снова нырнуть в блаженное небытие» — 1, 166), ограниченность возможностей, отпущенных в этот срок («И никогда не успеваем мы разглядеть толком ни самих себя, ни очертания колыбели, где дремлем» — там же). Ирония подчеркивает недостоверность и упрощенность научных представлений человечества об окружающей нас природе («...разновременные домыслы о ней суть лишь собственные возрастные наши отражения в бездонном зеркале вечности» — там же).

Критический взгляд Леонова обращен на явления, тяготеющие к нормативности и окостенению, порождающие благодушные и безответственные. Это и казенный «гражданский оптимизм», (1, 172), и упование на то, что в случае космических опасностей «местные начальники {...} успеют без паники наличными средствами уладить дело» (там же), и «мыслители с хозяйственным уклоном», которые задумываются над тем, «к чему атеизм? {...} и стоит ли тратить столько бумаги, усилий и просто государственных средств на опровержение чего-то заведомо несуществующего?» (1, 175).

Ирония Леонова, задевающая науку, вызвана несоответствием представлений ученых о мире и человеке их истинному характеру. Она усиливается утверждением: «...наука без моральной основы бессмысленна, если не вредна» (2, 321).

Ирония — искусно организованный прием, с помощью которого варьируются сложные смысловые оттенки. Она служит на-

дежной защитой автора от упрощенного истолкования и оценки изложенных представлений, сохраняя в то же время для читателя возможность глубокого понимания авторской мысли. Иронический оттенок приобретают имена и фамилии персонажей, названия. Важную роль играют скрытый подтекст, обыгрывание понятий, несоответствие кажущегося и действительного. Философское понятие «мироздание» соотнесено с ангелом, имеющим русскую фамилию, которая указывает на эфемерность персонажа. Правда, здесь возникает ассоциация и с другим оттенком: Дымков — дым — предвестие огня, едкое, ядовитое воздействие, что соответствует роли этого персонажа в романе.

Иронически обыгрывается в романе понятие «спираль». Спираль как традиционная метафора прогресса дискредитируется картиной критического состояния человечества. Прогресс связывается автором не с научно-техническими возможностями, а с гуманизацией человеческих отношений.

Н. Грознова обратила внимание на то, что еще в «Речи о Грибоедове» (1945) появляется леоновская аллегория прогресса. Она представляет собой образ атолла острова, где «верхнее кольцо прочно покоится на подвижных нижних». Н. Грознова отмечает, что «...Леонов в этой формуле не прибегает к идее восходящей прямой, где каждый последующий момент развития неминуемо будто бы преодолевает каждый предыдущий. Писатель пытается осмыслить историю духовной культуры <...> как такой процесс, где каждый, пусть даже самый слабый вклад <...> становится необходимой для фундамента цивилизации песчинкой».¹

В романе «спираль» выступает в разных смысловых оттенках. Вначале она означает возвращение на круги своя, к изначальной точке развития и ассоциируется с «генеральным спуском с горы в долину» (2, 321), сопровождающимся все большим ожесточением идеологических противников и вытравливанием накопленной культуры. Затем связывается с картиной всеобщей войны, в которой движение человеческих потоков принимает форму спирального восхождения к самоуничтожению. В конце повествования ассоциируется с гигантскими могильниками, имеющими сходство с пирамидами древности, но «с неприличной завитушкой наверху» (2, 330). Образ спирали, один из ключевых в романе, претерпевая ироническое обыгрывание, наполняется трагическим звучанием.

Ироническое снижение распространяется и на сквозные образы и понятия, которые в процессе повествования утрачивают

¹ Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982. С. 69.

содержание, обнаруживают внутреннюю пустоту. Чаще других рассматриваются в качестве своеобразных трафаретов понятия «пессимизм» и «оптимизм», причем в том выхолощенном истолковании, к которому привело их неограниченное использование. Неуместность употребления этих слов и необходимость иных, более значимых, определений: «ответственность», «реалистичность», «бесстрашие», «зрелость» — явно прослеживаются в романе. Так, говоря о структуре Вселенной и естественном процессе переплава космических гигантов «в свою диалектическую ипостась», писатель вводит язвительную реплику Никанора: «Иначе, — успокоил меня Никанор, — во избежание пессимизма ⟨...⟩ светила небесные навсегда остались бы в них, и тогда отведенный нам на жительство прелестный уголок превратился бы в свалку замороженного угля» (1, 168). В другом случае, завершая версию трагической судьбы человечества, писатель обращается к тем, кому эти рассуждения могут показаться слишком тягостными, и определяет свое отношение к ним: «Бывают такие прочные оптимисты — уж ворон бедняге глаза клюет, а он и не чувствует» (1, 180).

Ирония поднимается до беспощадного сарказма в главах IV—VII («Западня»), где в завуалированной форме представлена жизнь, «взращенная на горькой и жгучей золе отплавших поколений» (1, 179). Писатель не дает изображения планетарной катастрофы, а лишь очерчивает контуры обратной эволюции человека, набрасывает эскиз того, что станет с современной цивилизацией. Но и те картины, которые приоткрыты здесь, передают ужас «назревающей самоубийственной эйфории» (1, 181).

Никаноровы пророчества представляют собой философско-публицистический монолог, «состыкованный» с условным миром и сюжетными положениями романа. Соотнесенность эта выявляется в разных аспектах. В философском — это подтверждение мысли о диалектике развития и переходе всего окружающего в свою противоположность. В плане интерпретации человека — персонификация мысли об изначальной противоречивости его природы. В поэтическом — развертывание легенды и поиск ответа на вопрос: «Зачем Бог создал человека?».

Апокалиптические картины романа — это не только трагические предчувствия художника, трезвое, лишённое иллюзий предупреждение. Это и напоминание о темных, зловещих силах, тающихся в человеке, способных взломать хрупкий пласт культуры и выплеснуться в разгуле ненависти и безрассудства. В романе «человек» не звучит гордо; он предстает в антиэстетическом виде, вызывающем горечь автора. Художник использует обезличенные обозначения человечества, народа, массы, подчеркивающие бездуховность и одержимость ненавистью («крупные людские

скопленья» (2, 327), «несчастливая плоть людская» (там же), «неисчислимы людские полчища» (2, 328)). Присутствуют и более жесткие понятия с негативным, уничижительным оттенком: «социальное стадо», «полярно заряженная человечина», «обреченное мясо», «терриконы падали людской» (2, 328—330), «заурядная тварь», «гончарные черепки» (2, 330).

Весь текст романа пронизан желчной иронией, холодной издевкой над безжалостным отношением человека к природе и самому себе. Ирония вскрывает процесс обезличивания и дегуманизации общественных отношений, показывает торжество жестокости в атмосфере недоверия и страха. Трагическая наполненность иронии исключает возможность ерничанья и лукавства.

Впервые в ироническом контексте выступают понятия «дух», «сознание», «мозг», «блестинка». Катастрофа человечества уподоблена Прометею костру, в который отправляется все живое на земле. Образ огня, похищенного у богов для человека, наполняется трагическим современным смыслом. Люди предстают недостойными тех сил, которые природа открыла им. Самым внушительным предупреждением автора служит надпись на фанерке, напоминающая о конце человечества: «Здесь сотлевают земные боги, раздавленные собственным могуществом» (там же).

Ирония переходит в жесткую самоиронию, в иронию «возмездия провинившейся культуре» (2, 342). Она вершит суд над человечеством, его историей и судьбой, отнимает последние иллюзии и ставит его лицом к лицу с перспективами, которые оно само создало для себя. Сокрушительная ирония Леонова распространена не только на последствия цивилизации, но и на святых, которые он никогда ранее не подвергал сомнению. Но, несмотря на драму духа, писатель проявляет стоицизм. Он не останавливается у черты, которую любой человек старается не переходить, зная, что там его ожидают мрак и безысходность, а переступает через охранительное чувство и побуждает читателя задуматься над перспективой развития современного мира.

2

Ирония в романе оказывается универсальным средством, помогающим осветить все стороны человеческой жизни — от индивидуальной судьбы до судеб человечества. Ироническое повествование у Леонова опирается на традиции русской философско-психологической прозы, в частности на Ф. М. Достоевского. Ю. Кудрявцев в монографии о Достоевском отмечает, что «принцип иронии, пронизывающий произведения и образы писателя, есть символ и способ разрушения стереотипов в мышлении.

Очень характерен для Достоевского сократовский характер этого принципа: своеобразное ослабление тезиса, ведущее к его полному отрицанию».² Данный прием свойствен и Леонову. Он вводит многочисленные оговорки, которые размывают твердость позиции, а подчас и отводят ее полностью. Эта авторская корректировка носит скрытый характер; отклоняющие комментарии могут находиться рядом с тезисом, но могут быть и удалены от него или связаны с ним косвенно, через ассоциации. Двойная ирония в романе характеризуется особой сложностью и завуалированностью. Как способ тонкого изменения смысловых оттенков (усиления и ослабления их, перевода в иную плоскость, совмещения с другим подтекстом) ирония окрашивает целые периоды повествования, меняет свои оттенки в его пределах. Варьирование ее возможностей поддерживает разнообразие и свободу повествования.

Как органическое свойство художественного мышления Леонова ирония выполняет важную роль в *сюжетно-композиционном* построении романа. Она корректирует не только высказанные суждения и оценки, но и целые концепции и версии, излагаемые персонажами. Благодаря иронии, сопровождающей размышления о трагической судьбе России, причинах ее неустойчивости, о природе национального характера, о современной цивилизации, снимается авторитарность представленных позиций, появляется возможность выдвинуть контрдоводы и тем самым уравнивать противоборствующие силы и мнения. Художник, таким образом, обстоятельно разворачивает аргументацию, чтобы читатель мог взвешенно отнестись к тому, что в ней убедительно, а что спорно, что из нее должно быть принято для объективного понимания проблемы, а что нет. В результате автор создает обширный диалог и полилог, обеспечивающие разные подходы и ракурсы осмысления. Он изнутри раскрывает процесс познания, вовлекает читателя в сложный поиск истины, не допускающий упрощения и пристрастности. И здесь Леонову помогал опыт художественных исканий, связанных с написанием романа «Вор» (1927, 1959, 1982) и повести «Evgenia Ivanovna» (1938, 1963).

Работа над «Пирамидой» проходила в период, когда завершалась вторая редакция (1959, 1982) «Вора», где писатель апробировал некоторые поэтические приемы, которые затем успешно использовал в новом романе: двойничество, интеллектуальная игра с читателем, миражность изображения. В эпилоге «Вора» Леонов прямо указывает на интерес к новым персонажам и даже определяет героиню будущего произведения: «— О ком задумался?.. видеть, новая подружка у сочинителя завелась? — заметив измазанный чернилами палец, ревниво спросила Вьюга. — Ну-ка, подраз-

² Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. М., 1979. С. 164.

ни, кто такая?» (Соч., 3, 600). Однако Фирсов уклоняется от ответа и считает, что открываться рановато: «...лишь начинали сгущаться размытые пока профили, обстоятельства и речи. — Так, поповна одна... — лишь бы отделаться, буркнул Фирсов» (там же). После написания первой редакции «Пирамиды» автор существенно переработал роман, укрупнил его концептуально, обновиł философско-публицистические размышления в соответствии с исторической реальностью 1980—1990-х гг.

В обоих романах повествование ведется от первого лица и автор является согладатаем, аналитиком и творцом художественного мира. И там и здесь источник информации опосредован, а сама информация проходит через несколько промежуточных этапов и, прежде чем дойти до автора, подвергается неоднократным преобразованиям и деформациям. В «Воре» эту цепь составляют Санька Бабкин — Маша Доломанова — Векшин — Фирсов — автор. В «Пирамиде» — Ангел — Дуня — Никанор — автор. В обоих романах сюжетное развитие сопровождается сквозными символами, которые служат своеобразными вехами авторской мысли.

Двойничество как инструмент сюжетно-композиционного развития событий и поиска истины в философских спорах мастерски используется уже в романе «Вор» с помощью сочинителя Фирсова. Версии автора и Фирсова находятся в сложных отношениях, которые определяются положением сочинителя в романе. Фирсов служит доверенным лицом автора, носителем важных воззрений его на историю, культуру, творчество. В то же время Фирсов — персонаж, который находится в полной власти автора. По воле автора сочинитель часто выступает в роли единственного, но неточного информатора о происходящих событиях. Вызвано это тем, что многие эпизоды излагаются не повествователем, а через фирсовский текст, но ссылка на Фирсова окружена такой плотной системой оговорок, что подлинность излагаемого ускользает и читателю предлагается опосредованная версия. Так, важный эпизод романа — надлом, переживаемый Векшиным после расправы над поручиком, и разговор его с Арташезом — таит много неясностей. Событийная часть его изложена объективно и обстоятельно, но когда речь заходит о главном, о причине Митькиного надлома, объяснение соскальзывает к оговоркам.

Вначале дается ссылка на Саньку Бабкина, который подслушал «горячечные откровенья» (Соч., 3, 52) Митьки. Затем Санькины впечатления передаются Фирсову, который воспринял их тоже субъективно. Повествователь предупреждает, что «Санька вдобавок передавал векшинские речи на уровне своего понимания, а Фирсов, сверх того, приложил к ним свое собственное путаное толкованье» (там же). И наконец, смысл этих речей излагается по фирсовской повести. Что же касается последствий

Митькиных признаний и его объяснений с Арташезом, то они переданы также через описание их в произведении сочинителя.

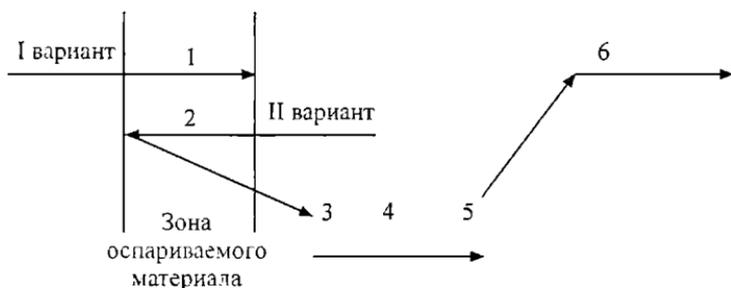
Таким образом, подмена прямого изображения событий опосредованными интерпретациями вызывает ощущение неопределенности и недоверчивости к суждениям, получаемым из вторых или третьих рук. Тем самым Леонов не позволяет читателю с самого начала составить мнение о героях, а вовлекает его в трудный и противоречивый поиск правды и истины. Писатель вводит в роман интеллектуальную игру, построенную на эффекте приближения к истинному смыслу происходящего и отдаления от него. Напряженности поиска, требующего сосредоточенности ума и внимания, радость от обретения сокровитного, горечь от обнаружения ловушек, не позволяющих выйти к желанной и, казалось бы, видимой ясности, — эти моменты составляют одну из интересных особенностей произведения.

Ироническое мышление при изображении наиболее крупных эпизодов романа «Вор» создает эффект многоверсионности. Сущность его в том, что вначале подробно излагается определенная версия событий, отношений и мотивов, а затем она отводится как недостоверная, придуманная Фирсовым, и взамен ее предлагается новый вариант, переданный в более лаконичной форме. Новый вариант чаще всего художественно неравноценен первому и не в состоянии фактически заменить его. В результате читатель оказывается перед необходимостью по двум предложенным версиям создать свое представление о происходящем. Более того, Леонов не позволяет читателю окончательно склониться ни к одной из них, так как отклоняемый текст используется в дальнейшем, и писатель «состыковывает» его с последующим развитием событий. Но автор может и не прибегать к подобной поддержке отклоняемой версии, полагаясь всецело на ее художественное воздействие.

Создавая углубленную психологическую характеристику персонажа и затем отклоняя ее ради более достоверного, но простого варианта его действий, писатель полагает, что совокупность версий поможет читателю создать более полное представление о герое. В подобных ситуациях повествование развивается по типу градации, и когда оно достигает наивысшего сюжетного и эмоционального напряжения, художник отклоняет его как неистинное. Тем самым Леонов снимает исчерпанность прежнего движения и выводит его из замкнутости; он создает ощущение неразгаданности, пробуждает интерес к новым возможностям, таящимся в отношениях героев. Это позволяет Леонову сочетать динамизм сюжетного развития с обстоятельностью философско-психологического анализа.

В «Пирамиде» «интеллектуальная игра» особенно наглядна в картинах будущего. Повествование о прогулках Дуни с ангелом

строится вначале как авторская развернутая версия крушения человеческой цивилизации и обратной эволюции. Но в тот момент, когда повествование завершается и читатель проникается серьезным восприятием ее, автор отклоняет представленные картины и указывает на иной вариант, ставящий под сомнение предыдущий. Однако новый вариант не равноправен прежнему и служит, скорее, коррекцией прежней версии, существуя только на ее фоне и разрабатывая ее дополнительное ответвление. Более того, аргументы, якобы подтверждающие недостоверность прежнего варианта, постепенно размываются, и контрпозиция переходит в касательное боковое ответвление. Схематически это можно выразить таким образом:



Здесь 1 — развитие первого варианта; 2 — оспаривание первого варианта как недостоверного, развертывание контраргументации; 3 — отступление от дискредитирующей аргументации, размывание ее; 4 — продолжение дальнейшего описания; 5 — возвращение повествования к исходным позициям; 6 — продолжение повествования в русле первого варианта.

Формально новый вариант служит способом самооправдания автора перед нормативными требованиями, но в его «покаянии» заключена издевка над упрощенностью и простодушием суждений читателя. Мнимое отстранение основной версии основывается на сомнениях в достоверности отдельных эпизодов, на нелогичности посылок, амбициозности персонажа. Но затем критика угасает, и автор с помощью риторических вопросов или дополнительных суждений возвращается к теме прежнего повествования и продолжает его, словно оставив в стороне критический подход.

Завершая развернутые картины апокалипсиса по Никанору, автор ставит под сомнение его достоверность в связи с некоторым недоверием к Шамину. Сомнение вызывает и то, что отрывочные впечатления Дуни подверглись редакторскому оформлению ее друга, что в них замечается прямое участие Никанора. Автор явно не приемлет и несурзные детали вроде «башен внушения», «сооружения саркастической эпитафии {...} близ спи-

ральной пирамиды мертвых» и других «сомнительных пророчеств» (2, 343—344), исходящих уже не столько от Дуни, сколько от Никанора.

Казалось бы, поставив под сомнение авторство трагических сцен, писатель должен был дать читателю более верное истолкование или направить его восприятие в иное русло. Но этого не происходит. Напротив, критика сводится на нет, и автор вступает в скрытый диалог с Никанором. Эта поэтапная реабилитация персонажа достигается с помощью риторических комментариев повествователя: «Достоинно удивления, что погасившую мир катастрофу рассказчик приписал не радикальному (...) и звне действующему оружию, а самопроизвольному изнутри возгоранию человечины...» (2, 344). Критика позиции Никанора сменяется заинтригованностью автора тем, как его персонаж истолковывает происходящее: «Но еще больше поразила меня лапидарная неотвратимость события, увенчавшего старинный апокриф о небесной ссоре» (там же). В поисках разъяснения автор обращается не к «штатным столпам мудрости» (там же), а к студенту Никанору, ибо, как отмечает он, «не столько опыт и знания нужны тут, а лишь первобытный комбинаторный дар творить стройный и емкий миф по отпечаткам стихий на вещах вокруг себя...» (там же). Затем повествование возвращается к прерванным картинам будущего, мнимое неприятие их рассеивается, и автор продолжает их изображение совместно с Никанором. В этом дуэте автор и персонаж становятся единомышленниками и союзниками. Потребность взглянуть «на дорогое наше после нас» (2, 347) не только сближает автора и Никанора, но и объединяет их в творческой интерпретации завершающей фазы человечества. Автор и его герой едины в представлении о логике человеческой эволюции и этапах ее осуществления. И хотя автор сохраняет право на свое отношение к картинам, представленным Никанором, и к его комментариям, оба они, по существу, дополняют друг друга. Более того, Никанор постоянно «укрощает» протесты писателя. Когда автор, обескураженный представленными сценами, называет «чистой хреновиной» весь его апокалипсис, Никанор открывает ему новые грани будущего, которые оказываются еще более зловещими. Иначе говоря, демонстративное отстранение автора от персонажа и мнимая тяжба с ним служат формой самозащиты и сюжетным приемом, позволяющим выстроить повествование интригующе и многомерно, создать видимость диалога.

Данный прием выполняет несколько функций. В философском плане он ставит под сомнение развернутый вариант истолкования и снимает абсолютность предложенной версии. Автор отстраняется от изображенного материала и своего истолкования ради иной, более совершенной интерпретации. Диалектичность

мышления поднимается над метафизичностью и утверждает многомерность познания. В идеологическом — служит средством подстраховки автора, самозащиты от возможных упреков в оппозиционности, еретичности мышления, пессимизме. Дистанция, создаваемая между автором и событиями, отклонение представленной версии и ее интерпретации открывают простор для дальнейшего развития сюжета. В эстетическом — создает эффект многомерности, смысловой игры, заманивает читателя, возбуждает желание разобраться в секрете этой исчезающей определенности. В художественном — позволяет сменить разрешенность ситуации и ее угасание новой интригой.

3

Ирония в романе может перерасти в *самоиронию*, в двусмысленность отношения к изображаемому, в поэтическое воплощение самой атмосферы наваждения. «Пирамида» Леонова вообрала в себя многие художественные искания XX в. от символизма до экзистенциализма и мифологизма, но все они пропущены через творческое сознание писателя и подчинены раскрытию общей идеи произведения. Самоирония становится свойством авторского мышления, инструментом корректировки предлагаемой версии и освещения событий. Она позволяет создать в романе цепь мистификаций, в том числе и представление о мнимой идентичности автора самому писателю. Леонов не только вводит своего двойника в текст романа и подчеркивает это обращением Шатаницкого к автору («Леонид Максимович»), но и указывает на конкретные обстоятельства жизни писателя (критика «опальной пьесы» (1, 7), «письмо вождю» (там же)), упоминает героев его произведений, ссылается на высказывания художника в литературно-критических статьях: «...как сказал один вроде вас самостоятельный мудрец, будто разум открывает только то, что душа уже знает...» (1, 151) и др. Однако предлагаемая мистификация не может обмануть читателя.

Автор в романе — не историческая фигура, а персонаж, который сам подвергается обстоятельному анализу и раскрытию. С его помощью организован сюжет, осмыслено происходящее, раскрыт способ постижения событий. В «Пирамиде» автор становится поводырем, ведущим читателя по тернистым путям познания и обретения мудрости. Он предстает вдумчивым художником, переживающим за выбор героев, обстоятельно и аналитично раскрывающим процесс познания как тайну, которая влечет его и требует расшифровки. Сами названия частей («Загадка», «Забава», «Западня») указывают на эту тайну и служат вехами в ее раскрытии. Автор — alter ego писателя, образ его твор-

ческой сути, идеологическая фигура, но не аналог реального писателя.

В то же время совмещение их оказалось удачным: оно определило откровенность и доверительность обращения к читателю, дало возможность привлечь его в союзники духовных и творческих исканий автора. Самоирония позволяет снять впечатление авторитарности художника, представление о его особом олимпийском положении в романе, иллюзию всеведения. Автор имеет собственную историю развития и в процессе изучения материала претерпевает драму творческого познания. Он постигает происходящее по мере развертывания событий и не имеет заранее определенной точки зрения.

На протяжении романа Леонов удерживает читателя в состоянии неопределенности, раздвоенности истолкования происходящего. Читателю предлагается самому решить, воспринимать ли многие события в реалистическом плане или относиться к ним как к условности, поэтическому миру. Так, эпизоды визита к Филуметьеву и прощания Вадима с домашними в конце постепенно окрашиваются атмосферой полуреальности: «Из-за того фантастического снегопада, что ли, к утру все случившееся накануне *подернулось* в памяти Вадима радужной пленкой *невероятности*» (2, 277; здесь и далее курсив в леоновских цитатах наш. — В. Х.). Писатель вносит в ситуации романа оттенок призрачности, как если бы происходящее отражалось в искривленном зеркале: «...и кабы не собственный сосед вроде филуметьевского {...} могло сложиться впечатление, что все описанное *просто приснилось ему* — факты и, пожалуй, речи в особенности...» (там же). Возможность иного варианта поддерживается условными формами, передающими неуверенность писателя: «из-за того {...} что ли», «кабы не», «могло сложиться впечатление». Она подкрепляется имитацией согласия с дополнительным ракурсом («Да и по смыслу почти ничего не осталось в уме от вчерашней беседы» — там же), поддерживается уничижительной оценкой самих событий: «...кроме томительного, к тому же и недосказанного сумбура, каким мучился сам и не он один в ту пору...» (там же).

Для сохранения подобной атмосферы писатель прибегает к самому сильному аргументу: ссылке на Шатаницкого, который незримо вмешивается в события и использует персонажей, особенно Вадима, в своих целях. Привлечение «профессора» для объяснения таинственности реального мира, несводимости его к рационалистическому истолкованию, на первый взгляд, вносит ясность и определенность. Но писатель сам же и отклоняет излишнее доверие к этой ссылке, ориентирует читателя на более глубокое понимание происходящего. Так, завершая рассказ о со-

стряпанном «Новоарбатском деле», по которому взяли Вадима, писатель делится признанием: «Вообще (...) эпизод с Вадимом представляется особенно фантастичным, а в дальнейшем своем развитии просто чудовищным, зато нигде с такой наглядностью не проявляется, пожалуй, авторский почерк Шатаницкого...» (2, 280). Казалось бы, ссылка на козни Шатаницкого снимает последние сомнения. Но перед описанием «самого загадочного, может быть, феномена во всей старо-федосеевской эпопее, — пресловутой колонны с нарисованной железной дверью неизвестного назначения» (2, 280—281), художник вновь интригует читателя, указывая и на «другие, сокрытые от нас до поры проходы туда, на безграничный простор времен» (2, 281). Иначе говоря, ссылка на Шатаницкого оказывается лишь частично оправданной и приемлемой; в большей мере она является уловкой автора, призванной поддержать интерес к постижению тайнства жизни.

Особенностью повествования в «Пирамиде» является и размытость источника информации, передоверяемого многим персонажам. Так, перед началом главы IV писатель сообщает, что содержанием ее мы «почти целиком обязаны Никанору Шамину» (там же), но сразу уточняет, что «при его ничуть не отрицаемом первоавторстве» вряд ли он понимал «еретическую масштабность своих откровений». Тут же автор иронически замечает, что эти откровения заслуживают «осмеянья или опроверженья», «чего я по странному велению совести не сделал, так что вся вина за истолкованье ложится на меня одного». Иначе говоря, Никанор рассказывает автору о событиях, а тот привносит свое истолкование, не доступное персонажу в силу его «несокрушимой идейности». Но вслед за тем автор усложняет ситуацию и говорит уже о его собственном «параллельном видении» излагаемых событий, дополняющем наблюдаемое через плечо персонажа, «сквозь дымку Никаноровой личности». Эта двойственность видения приводит автора к «хронологическому смещению», словно он сам оказывается «очевидцем давно минувшего, причем с повышенной, до рези в зрачке, пронзительной четкостью». Итогом двойного зрения и хронологического смещения становится то, что «...в тексте сомнительно-веселые гримасы кратковременных эйфорий по случаю неоправдавшихся находок чередуются с абзацами профессиональной меланхолии...» (там же).

4

В контексте повествования ироническую окрашенность приобретают идеологические формулы и политические лозунги прошлого времени. Писатель словно подтверждает нам, что история, смеясь, прощается со своим прошлым. Иронически высвечены

основные понятия, которые являлись неотъемлемыми атрибутами эпохи социализма: «октябрьский штурм» (1, 54), «весна человечества» (там же), «сердце мирового коммунизма» (1, 191), «всемирное счастье» (1, 56), «цитадель интернационального братства» (1, 54), «научный марксизм» (1, 247) и др.

Для воссоздания атмосферы предвоенных лет Леонов вводит в повествование казенную лексику и фразеологию, устойчивые идеологические штампы: «...с целью выяснить готовность русского крестьянства к ожидающим его дальнейшим преобразованиям» (1, 282), «Мероприятие решено было провести без лишней огласки...» (там же). Писатель подчеркивает косноязычность, обесцвеченность, а подчас и уродливость подобной фразеологии: «...ввиду исключительной важности пробного мероприятия, местные авторы дружно говорили об исторической вредности христианства как духовного опиума...» (там же).

В процессе повествования Леонов использует ключевые понятия, которые, подобно вехам, формируют ироническое пространство, соединяют тексты в единое полотно. Одним из таких понятий является слово «мыслитель», которое используется в разных вариантах и сочетаниях, имеющих уничижительный, издевательский оттенок: «видный мыслитель здешнего района» (1, 22), «мыслитель по своей шекспировской специальности» (1, 63), «в заднем кармане брюк у текущего, так сказать, мыслителя» (1, 144), «как мыслителя средней руки» (1, 165) и т. д. Другим понятием служит слово «передовой»: «корифей передовых наук» (1, 27), «деятель передовой науки» (1, 29), «тогдашнему передовому мировоззрению» (1, 85), «передовые мыслители» (1, 115), «сжечься за передовую идейку» (1, 149).

Писатель комбинирует ключевые понятия, соединяет их в одном предложении, добиваясь разрушительного стилистического эффекта, воссоздания атмосферы двуличности, политического прислужничества: «...где любимый *мыслитель всех времен и народов* разрешил все научные проблемы на много веков вперед...» (2, 17). Он обнажает напыщенность фразеологии, нелепость устоявшихся оборотов, искусственность метафор и сравнений, обыгрывает характерные штампы прессы («не совсем согласуется с передовым марксистским мировоззрением» (2, 7), «как передовому человеку» (там же) и др.), выстраивает цепь подобных выражений, которые следуют с разрывом в одну-две страницы: «...чтобы мои $\langle \dots \rangle$ внуки развивались правильно, в *марксистском духе!*...» (2, 11), «надежно опровергались религии *всех времен и народов*» (2, 13) и т. д.

С помощью лексики того времени Леонов создает образ бесцеремонного насилия над историческим опытом и культурой народа: «*Раскорчевка бывшей империи под всемирную цитадель*

интернационального братства началась планомерным искоренением православия...» (1, 54). Совмещение профессиональных слов («раскорчевка») с идеологическими клише («бывшая империя», «всемирная цитадель») создает ироническую подсветку описания. Художник «состыковывает» нормативные понятия нового общества и те, которые характеризуют духовный опыт прошлого, привносит ядовитые оценки, имитирующие отношение к прежним ценностям: «...стали редеть храмы на Руси, за уцелевших посымали их медные глаголы, чтобы вкрадчивым напоминанием не омрачали наступившую *весну человечества*» (там же).

Высокая публицистичность произведения Леонова благодаря иронии становится разящей: «Из *искры возродившееся пламя* быстро становилось всеместной огненной бурей, в которой пылала и плавилась всяческая сорная старина — святыни, обряды, потребности, ремесла, включая тысячелетнюю государственность и самую веру русских» (1, 55).

Автор демонстрирует пренебрежительное отношение к официальным мероприятиям массового назначения: «...с проходившей там межобластной конференцией *не то* конструкторов, *не то* инструкторов *чего-то...*» (2, 369), к партийным чиновникам и их правилам: «...у местного секретаря, *кажется*, по политграмоте» (там же), «товарищей *сплошь* в скромных партийных *кительках*» (2, 380), «со ссылками — *на котором по счету* пленуме» (2, 382); он допускает обобщенные суждения о просчетах советского общества: «...*скоропалительное* (...) *создание мира* даже у Творца не могло обойтись без технических промашек, как нонче у Советской власти на наших глазах» (1, 63).

Иронический оттенок вызывает сочетание бытовых явлений и обобщенных официальных понятий: «*идеологическая чертовщина*» (2, 3), «в частных *беспартийных мозгах*» (2, 5), «зам. заведующего всем здоровьем *трудящихся*» (там же), «*шьет обувь* для *трудящихся*» (1, 182), «так и *иныряют глазами* по углам, лишь бы уклониться от наступающего *материализма*» (1, 210). Писатель сознательно переиначивает официальную фразеологию, употребляет ее в несвойственном ей контексте, в результате чего она приобретает комическое звучание: «осуществляем нынче всесоюзную пропаганду за *всеобщий оптимизм* против недоступной усталости...» (1, 211).

Леонов часто использует в ироническом освещении понятие «социалистический реализм» и другие родственные по смыслу. В контексте повествования они приобретают негативный оттенок за счет снижения и упрощения их содержательного наполнения. Эти термины предстают бессмысленными в результате утраты прежнего контекста и неуместного употребления. Писатель обесценивает эти понятия разными путями, добываясь комического

эффекта. Так, о Дюрсо говорится, что «...старик предпринял попытку с помощью научных иностранных слов обосновать коренное преимущество нашей *социалистической магии...*» (1, 254). Абсурдность этого предложения дополняется разъяснением, вносящим комическое начало в основную посылку: «...если в капиталистическом лагере возникновение кур и голубей производится предварительным помещением их в скрытом контейнере, то есть прямыми обменом трудящихся, то артисты Бамба обходятся лишь приемами иллюзионного мастерства или посредством манипуляции и ничем, что достигается проще и дешевле» (там же).

Иронически освещены понятия, связанные с надеждой человечества («мечта обетованная», «рай», «всеобщее счастье» и др.). Леонов находит хлесткие детали, снижающие их статус. С помощью дополнительных уточнений художник низводит «высокие» понятия на уровень общедоступных слов, лишенных возвышенности и окрыленности. Это срывание масок с официальных понятий достигается не только общей тональностью повествования, но и сознательным совмещением лексики, возвышающей человека и развенчивающей его: «ностальгическая тяга ко вратам рая» и «коммунальная обслуга расплодившихся землян» (1, 59), «ангельская крылатость» и «сорваться в гулкую <...> круговерть» (там же). Повествование, имитирующее возвышенный слог, лишается этой возвышенности с помощью бытовых примет. Так, представление о прогрессе («высотная гонка по гималайским серпантинам прогресса» — там же) обесценивается следующим уточнением («с тормозным визгом на поворотах» — там же).

Леонов стремится не переступить границы, за которыми ирония придает явлению карикатурность, ведет к прямому осмеянию его. Художник старается удержать иронию в пределах внутренней насмешки, в рамках того стиля, который позволяет использовать ее длительное время. Но подчас он балансирует на грани сатиры и даже гротеска, тогда ирония оказывается переизбыточной: «Величайший человек всех континентов и революций, не говоря уж о временах и народах» (2, 24). В ряде случаев иронические обозначения становятся прямолинейными, грубоватыми по форме, не достигающими намечаемого эффекта: «жилистая дама из передовых борцов за женские права повсеместно во всей вселенной» (2, 418).

Ироническую окрашенность приобретает упоминание о случайных, эпизодических персонажах, имена которых даже не называются, но которые оттеняют характеристику общественной атмосферы 1930-х гг. В этом случае изображение теряет личностную определенность и указывает, скорее, на механизм человеческих отношений и связь их с обстоятельствами предвоенной поры: «Со слов чьего-то *ходового племянника*, имевшего по приятель-

ству доступ в полувысшие этажи...» (2, 22); «Другая резвая птичка, имевшая обыкновение лакомиться вкусными крошками, что заодно с сором выметаются из-под больших наркомовских столов...» (там же).

Ирония звучит и применительно к частным явлениям, например при характеристике молодых активистов, которые берутся судить о будущем религии, не овладев даже азами грамотности. Статья «под суровым названием» «Сумерки богов» «из факультетской стенгазеты» комментируется следующим образом: «После (...) исторического обзора изветшалых религий, а также на основании роста успехов раскрепощения тружеников континентов земного шара предсказывалось близкое крушение всех их с христианством во главе» (2, 32). Молодость и незрелость автора статьи бросались в глаза, и не только по причине «приведенных выше шестикратно чередующихся родительных падежей» (там же).

Избыток публицистической риторики по поводу тоталитарной системы России, ее политического руководства и результатов социалистического периода создает ощущение малой эффективности ее. Философский уровень осмысления делает не только лишними многие выпады, но и предполагает б'ольшую сдержанность и корректность художника, с тем чтобы не допустить снижения принятой тональности до уровня идеологической полемики. Критические реплики, немислимые в 1930-е гг., выглядят обесцененными в условиях 1990-х гг., когда они могли быть вставлены в текст без каких-либо ограничений.

Уязвимость подобных филиппик состоит в том, что они чаще всего выполнены в стиле официальной речи или ее имитации, окрашенной иронией автора, а это обесцвечивает и упрощает сам текст повествования. Пример: «...вслух не произнесенные слова вдохновляли каждого из них на неукоснительное исполнение своих обязанностей, в конечном итоге работавших на раскрытие таинственной миссии России в ее отдаленном апофеозе» (1, 291). Данный текст достаточно перегружен стереотипными оборотами. Но писатель не удовлетворяется ими, а продолжает дальше усиливать впечатление казенности. Следующее предложение обнажает выпренность принятых нормативных выражений: «И может быть, именно железной рукой творившие волю вождя его соратники ускоряли ее всемирное вызревание» (там же). Ирония гасится прямотой авторской оценки.

В ироническом освещении важную роль играет не только мастерство образности и языка, но и контекст, соотнесенность иронии со всем повествованием, чувство меры. И здесь приходится говорить не только о достоинствах произведения, но и о том, что представляется уязвимым и далеким от совершенства.

Переделка романа в 1980—1990-е гг. состояла в обновлении основных линий, укрупнении взгляда на историю и современность, в насыщении текста обширными философско-публицистическими размышлениями. Многолетние изменения привели к тому, что в «Пирамиде» возникли многослойность повествования и несоответствие уровней мышления. Часть авторских суждений и оценок прошлого варианта оказалась исчерпанной и поглощенной воззрениями позднего периода. И если основные художественные линии и сцены, не связанные прямо с философским или публицистическим наполнением, сохранили свое воздействие неизменным, то многочисленные размышления подверглись девальвации в новых условиях. Часть публицистических выпадов и оценок автора оказалась архаичной, утратившей остроту и актуальность. Эта разнородность интеллектуального наполнения повествования отразилась и на поэтической системе, в частности на культуре иронии.

Переизбыточность авторских выпадов, допустимая в 1960-е гг. как проявление вольномыслия, многократное использование идеологических оборотов, газетных шаблонов в качестве устойчивых знаков, напоминающих об атмосфере того времени, обесценивают их смысл, лишают силы и остроты. Прием, утративший содержательную значимость, превращается в формальный признак, навязываемый читателю. При высокой взыскательности художника к своему слову эта повторяемость словосочетаний оставляет ощущение художественного просчета.

Повторяемость, усиленная обстоятельными разъяснениями, приводит к перегрузке текста. Так, на последних страницах части «Забава» дается обширный исповедальный монолог Вадима, вспоминая о котором Никанор готов многое объяснить «наваж-деньями ночи» (2, 149). Чтобы сохранить дистанцию между собой и персонажем, автор вводит пояснение о «причастности чертовщины к означенному делу», или, как называют в простонародье, «порчи»: «Оговоримся, по сумме *мировоззренческих показателей* студента никак нельзя было заподозрить в *обывательских суевериях*» (там же).

Вслед за тем писатель подчеркивает, что невероятные события, с которыми все чаще сталкивался Никанор, «не могли сдвинуть его с позиций *передового материализма*» (2, 150). Более того, Никанор питал «оптимистическую уверенность», что наука впряжет и неукрощенного дьявола «в производительную деятельность *на пользу трудящихся*» (там же). И завершается комментирование указанием на то, что и сам «корифей» разоблачал себя «фортелями из черной магии», «видимо проверяя на стойкость его (Никанора. — В. Х.) *материалистическое мировоззрение*» (там же).

Перегруженность небольшого текста понятиями «материализм», «передовое мировоззрение», «материалистическое мировоззрение» и др., которые проходят сквозь весь роман, приводит к обратному эффекту, к упрощению иронического освещения. Это тем более бросается в глаза, что предыдущая страница также была наполнена язвительными определениями: «былинный оптимизм» (2, 148), «безупречная комсомольская репутация» (там же), «командировка на край света» (там же), «роковые пороки своей нации» (там же).

Переизбыточность официальной лексики наблюдается и в начале «Западни». На протяжении первого абзаца из 15 строк дважды употреблены характерные для романа идеологические формулы-клише: «целеустремленность к своему, не за горами теперь, блистательному грядущему» (2, 153), «нынешнего передового мыслителя» (там же), хотя полторы страницы назад уже звучало «нетерпеливым мыслителям» (2, 151), «урок для трудящихся» (2, 153), «враг рода человеческого» (там же). И здесь ироническое обыгрывание идеологических обозначений теряет свой эффект, работает вхолостую, свидетельствуя о небрежности большого мастера.

5

Ироническое мышление играет заметную роль в разрешении внутренних противоречий, без которых невозможны искания писателя. В центре драматического процесса, протекающего в творческой лаборатории художника и скрытого от внешнего наблюдения, — противоборство наваждения и художественной культуры, не позволяющей трагической версии стать единственной перспективой, подчиняющей себе все остальное и исчерпывающей духовное развитие художника. В идеологическом плане это проявляется в том, что данная версия испытывается на жизнеспособность в различных ракурсах (генетическом, мифологическом, историческом, нравственном, научном), во всех монологах, диалогах и размышлениях. И чем интенсивнее и обстоятельнее она обосновывается, чем больше аргументов выдвигается в ее поддержку, тем сильнее потребность автора в еще более основательных доводах. Художник словно пытается убедить себя в истинности сделанного открытия и одновременно не может принять его безоговорочно, ищет все новые, более весомые аргументы.

В сюжетно-композиционном плане это противоборство выражается в том, что версия писателя обрамлена и скорректирована системой оговорок, косвенных отражений, которые снимают авторитарность наваждения и допускают критическое отношение к ней. Противодействие авторской субъективности заключено

в неподдельном сочувствии писателя судьбам персонажей (семья Лоскутовых), в лирической проникновенности пейзажных картин, в поэзии скромного уклада жизни бывшего священника.

Это противоборство авторской тенденции и художественной культуры, ума и таланта, гражданина и поэта пронизывает весь роман, включает в себя постоянные колебания состояний: от отчаяния к надежде, от ощущения безысходности к поиску выхода, от обнаженной публицистичности к предельной завуалированности повествования. В этой противоречивой драме познания, с ее отчаянием, ожесточением и потребностью в опоре, ирония служит спасительным кругом автора, его интеллектуальной отдушной. Ее критический пафос освобождает сознание от ощущения тяжести жизненного опыта, от страха перед неизбежным. Ирония возвращает к новому этапу исканий и размышлений, новому витку познания и новой фазе художественного отражения. И эта возможность уже сама по себе является опорой и надеждой художника.

Драма познания сохранялась и после того, как роман был подготовлен к изданию и писатель, казалось, мог облегченно вздохнуть. «Я как гвоздь вбит в этот роман, по самую шляпку, — признавался Леонов и устало добавлял: — Он съел меня полностью». Уже подготовленное к печати произведение не вмещало художественный мир, который продолжал жить своей жизнью в сознании автора. Вновь и вновь автор взвешивал то, что удалось сказать и что можно было добавить еще. И уже манил соблазн прямо и открыто определить сквозную идею произведения, представить ее без литературных лукавств и ухищрений, чтобы каждый мог воспринять ее не как наваждение автора, а как реальную перспективу, таящуюся за поэтическим занавесом.

Писатель не избежал этого искушения и сделал «кинжальный» выпад. Текст «Пирамиды» был сдан в набор 20 декабря 1993 г., а через три месяца, 21 марта 1994 г., Леонов подписывает предисловие к роману, еще через 3 дня (24 марта 1994 г.) подписывает в печать весь роман. Можно только догадываться, что побудило художника написать *такое* предисловие и почему он изменил прежнему доверию к читателю и его способности самому разобраться в романе.

Авторское вступление — итог мучительных раздумий художника в процессе многолетней работы над романом. То, о чем говорится в предисловии, настолько серьезно и ответственно, что не нуждается в поэтическом украшении или маскировке. Поэтому тон вступления предельно строг и горек. Леонов словно вглядывается сквозь современность в будущее и, подобно летописцу, констатирует, что современной цивилизации приходится расплачиваться за *«ущербность человеческой природы»*, неспособность

или нежелание исправить свое поведение. Это предисловие — не просто объяснение ситуации, в которой автор решается издать произведение, а прямое обращение к читателю с целью сообщить сокровенные предостережения, оформившиеся *после* написания романа. И сообщить их именно до чтения романа, чтобы читатель заранее знал о позиции художника и смог учесть ее с того момента, как откроет первые страницы «Пирамиды».

Предисловие — это обнажение боли, которая не угасает с написанием романа, а продолжает крепнуть, превращаясь в предчувствие, в наваждение, в трагическое прозрение. В пределах трех небольших абзацев дано высокое, полное трагизма откровение художника. Прежде всего автор указывает на близость *«самого грозного из всех когда-либо пережитых нами потрясений»* и расценивает его как *«уже заключительное для землян вообще»* (1, 6). Писатель видит безысходность исторического развития и использует сильные определения для передачи своего внутреннего состояния (*«все нарастающая жуть уходящего века»*, *«возрастной эпилог человечества»*). Однако крах современной цивилизации, по мысли Леонова, может быть ускорен безумием нашего поведения, и *«только чудо на пару столетий может отсрочить агонию»* (там же).

В третьем абзаце писатель, поднявшись над своим наваждением как над свершившимся событием, задумывается над тем, каким образом может быть сохранена память об *«исчезнувших предшественниках»* для *«будущих хозяев омолодившейся планеты»*. Он сознает, что *«события угасающей поры»* хранятся *«памятью людской»* в *«тесной упаковке мифа или апокрифа, вплоть до иероглифа»* (там же). Отдаленный и несовершенный аналог памяти об истории человечества писатель видит в *«своей земной версии о том же самом»* (там же) на страницах своей книги.

Вступление предстает как итог жизни автора в романе, как приговор, предваряющий роман и сам процесс движения читателя к завершающим выводам. Если название жанра указывает на навязчивую картину, ставшую основой произведения, не содержит негативной оценки и даже, более того, таит в себе некое оправдание перед читателем за изображенные картины, то вступление обнажает суть наваждения и признает его неизбежность.

И все же вряд ли стоит апологетически относиться к той позиции, которая утверждается автором в романе. Она лишь звено творческой эволюции художника, та версия происходящего, которая всегда скрытно существовала в его произведениях, но представляла как некое допущение, крамольная гипотеза, как горькая добавка к героическому пафосу переустройства мира. Писатель и раньше озадачивал читателей возможностью непредсказуемых последствий революционной перedelки общества. Но эта

мысль оттеснялась доминирующей тональностью его произведений, перекрывалась логикой размышлений и постепенно угасала. В «Пирамиде» она предстала как всепоглощающая идея, как наваждение, от которого автор не в силах освободиться иначе, как передав его читателям и сделав их соучастниками своего откровения.

Ироническая культура Леонова защищает его от соскальзывания в субъективизм и одномерность, препятствует тому, чтобы художник стал пленником и заложником собственной идеи. Она корректирует его наваждение и дает возможность читателю занять более объективную, независимую от автора позицию. Пафос «Пирамиды» не отменяет, а дополняет прошлые искания художника, спорит с ними, развенчивает, но не обесценивает их, не вытравляет из сознания читателей. И если бы даже писатель захотел отказаться от всего, что утверждалось им ранее, он не смог бы этого сделать, потому что художественная правда изображенного живет своей жизнью, имеет собственную судьбу и уже не зависит от последующих желаний автора и его убеждений.

Одержимость одной идеей, будь то пафос утверждения или разрушения прежних верований, всегда таит в себе опасность односторонности, сужения сознания и в конечном счете ограничения самой возможности приблизиться к истине. И хотя эта одержимость скорректирована иронией и дистанцией между автором и изображаемым, она остается лишь частью познания, не претендующей на полноту и исчерпанность видов.

Итак, ирония в «Пирамиде» предстает как важное средство художественного обобщения действительности, как форма интеллектуального освоения материала, его сюжетно-композиционного построения. Она служит инструментом диалектического постижения жизни, способом выражения авторской позиции, корректировки суждений героев.

Бесстрашная и трагическая в своей оценке, она вскрывает несовершенство природы человека. И в этом критическом подходе целительна и дальновидна, ибо обращает нас к трезвому взгляду на современную цивилизацию, к пониманию того, в чем человек значителен, а в чем слаб. И вместе с тем Леонов никогда не опускается до нигилизма, до игнорирования высоких ценностей жизни, потенциальных возможностей человека, его способности подняться к явлениям высшего порядка, преодолеть свою бренность силой духа, глубиной мысли и чувства.

Ирония писателя вызвана болью художника, готовностью поддержать человека и с помощью хирургической операции и шоковой терапии избавить его от избыточной самоуверенности и иллюзий. В этом смысле подход Леонова к человеку созидателен и конструктивен. Он ставит целью очищение и отрезвление наше-

го сознания и поведения. От рискованного балансирования на грани добра и зла, от сомнительных экспериментов на человеке писателя защищают внутренняя культура и чувство ответственности за свою позицию, унаследованные им от русской классики XIX в.

Да, подчас писатель срывается в отчаяние, в горький сарказм, в ощущение беспросветного тупика, но и это состояние, как бы оно обстоятельно ни было развернуто перед читателем, не способно отменить другое: восприятие жизни как высшего дара природы, как чуда, которое рано или поздно должно быть оценено и которое способно изменить поведение человека.

Тяжкий путь познания проходит Леонов в этом романе. «Пирамида» становится его духовным завещанием, очищением и возвышением. Она несет в себе горькое обобщение того, что произошло с Россией и человечеством в самом жестоком веке нынешней цивилизации. И независимо от того, насколько несомненны или спорны воззрения писателя, насколько гармоничен или несовершенен его поэтический мир, надо быть благодарным ему за ту огромную духовную работу, которая проделана им ради всех нас, за тот художественный образ времени, который запечатлен в романе и который предстоит еще осмыслить современникам и потомкам.

Т. М. Вахитова
(Санкт-Петербург)

ЕГИПЕТСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ЛЕОНОВА

А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон.

А. С. Пушкин.

Тема в романистике Л. Леонова, как правило, появляется исподволь, вспыхивая на периферии сюжета в разных идейных, эмоциональных и психологических ракурсах. Она связывается с определенными философскими мотивами, обретает свойственные ей знаки, символы, вещные признаки. Однако в начале произведения она существует без акцентировки, завуалированно, тайно. Леонов как бы прячет от читателя ее истоки, охраняет чудо ее зарождения, незаметно вводя в текст определенные тематические линии. Прелюдия бывает достаточно длительной, затем происходит сгущение мотивов, и тема обретает яркое образное воплощение, вырывается на поверхность повествования. В ее орбиту попадают главные персонажи романа, и на какое-то время она объединяет разные группы героев, выявляя один из смысловых центров произведения. Главная тема перекрещивается с другими темами и мотивами, образуя сложный конгломерат идей в целостной партитуре романа, причем сумма этих идей, мотивов, ассоциаций является не просто соединением, сложением, она придает иной — таинственный и не всегда поддающийся логической расшифровке — смысл тексту, неизмеримо больший, чем сложение. Этот феномен Б. М. Гаспаров называет «смысловой трансценденцией».¹ Позднее тема начинает затухать, оставляя в тексте отдельные знаки, метки, которые несут воспоминание о прошлом существовании. В результате тематического развития, по собственному признанию Леонова, возникает «автопортрет мастера на нотных линейках темы, написанный с собственной изнанки» (1, 132).

В романистике Леонова можно выделить разные тематические пласты — исторические, политические, философские, библейские, профетические и т. д. Исследователю не всегда просто

¹ *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 85.

разобраться в них, ибо любая тема, вычленяемая для анализа, имеет невероятно большое соприкосновение с другими — она перетекает в другие сферы, переплетается с иным материалом, обретая обертоны, противоречия, разные варианты своего развития.² И вместе с тем отдельная тема всегда пунктирна, прерывиста, дискретна, она, существуя в смысловом поле романа, часто уходит в подтекст, распадается на частные фрагменты, символы, знаки.

Еще одно предварительное замечание. Все основные темы леоновского творчества постоянны. К ним писатель обращался на протяжении всего своего пути, а их возникновение связано с его первыми литературными опытами (1915—1917) и символистскими новеллами 1920-х гг. И египетская тема не составляет в этом смысле исключения.

Ее зарождение связано с рассказом «Гибель Егорушки» (1922). Эта новелла, выдержанная в духе беломорских сказаний, посвящена столкновению жестокого и страшного мира бывшего монаха Агапия с наивным, языческим сознанием рыбака Егорушки. Для устрашения своего спасителя Агапий рассказывает небольшую притчу о музыканте Василиде из «рыжей страны Египт» (Соч., I, 71). Перед смертью Василид оставил свои музыкальные занятия, раздал имущество нищим и отправился в пустыню к старцу Патфитану, чтобы получить совет о спасении души. «И сказал старец: разбей о камень душу.³ Возвратись и заколи дочь свою и приходи ко мне» (там же). Не обнаружив десницы, «протянутой удержать нож» (там же), Василид исполняет жуткий приказ старца, но не ощущает в душе ни успокоения, ни примирения с грядущим. Он «проклял имя бога Патфитанова. И так до конца дней ходил нераскаянно по земле, сам себя отвергая от путей к небу» (там же).

Эта египетская притча, стилистически приближенная к библейскому повествованию, обнаруживает сходство с сюжетом о жертвоприношении Авраама. Однако Леонов использует традиционную фабулу с противоположным знаком, усугубляя трагизм и усложняя ситуацию. Если в Библии Господь отвел руку Авраама от сына, которого он собирался принести в жертву, чтобы доказать свою веру, то у Леонова жертвоприношение совершилось, ввергнув героя в еще более тяжкие страдания. Идея жертвоприношения, доведенная до своего логического конца, оборачивается

² «Эффект многоверсионности», о котором говорил В. И. Хрулев (см.: Рус. лит. 1998. № 4. С. 267), достигается и определенной тематической игрой.

³ Этот мотив, по-видимому, имеет ницшеанские истоки. Ср.: «Правдивым я называю того, кто идет в пустыни, где нет богов, и разбивает свое сердце, готовое поклониться» (*Ницше Ф.* Так заговорил Заратустра. М., 1990. С. 90).

абсурдом, которого не понимают наивные слушатели Агапия — Егорушка и Иринья.

Анализируя первое появление египетской темы у Леонова, можно выделить определенные сущностные черты, ей свойственные. Египетская тема непосредственно связывается писателем с библейской, и при этом происходит смещение акцентов — вплоть до замены на противоположные. Смещение акцентов вызывает смещение главных смысловых характеристик. Именно в «рыжей стране Египт» решается главная духовная проблема, связанная с испытанием веры кровью близких родственников. Если эта проблема рассматривалась у Леонова в притчеобразной, скрытой форме, то у других его современников, к примеру у Шолохова в «Донских рассказах», она приобретала реальный и даже натуралистический колорит.

Опознавательными знаками Египта в рассказе «Гибель Егорушки» являются пустыня, камень, о который «разбивают душу», «горбатый зверь велбуд» (Соч., 1, 170), птица «стратон»,⁴ лев, старец-пустынник. В рассказе можно обнаружить еще один символ Египта. Он появляется во сне Ириньи, который она рассказывает мужу: «Идет странник, — сзади крылья, спереди собачья голова. Тут жучок ползет, но странник наступил сапожком и прошел. Вели блистающие крылья собачью голову вперед...» (там же). Сон Ириньи — это метафора советской жизни 1920-х гг., облаченная в мифологические «одежды» Египта. Сновидческий странник напоминает древнего египетского бога Анубиса, который на изображениях в древних пирамидах предстал с шакальей (почти собачьей) головой. Анубис встречал умершего в подземном царстве, «там взвешивали на весах его сердце, там он исповедовался перед Озирисом».⁵ Отражение шакала-Анубиса в снах русской женщины — символ несчастья, символ испытания, символ смерти. (В «Пирамиде» появляется противоположный образ — собака с человеческим лицом, которая сопровождает ангела Дымкова к месту последнего прощания с землей. Этот образ несет в себе зловещие, демонические черты.)⁶ Необходи-

⁴ По-видимому, название этой птицы дало фамилию героя повести «Evgenia Ivanovna» (1964) — Стратонов.

⁵ Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. М., 1987. Вып. 1. С. 26.

⁶ Тот же образ возникает в прозаическом наброске «Игра слов» поэта-символиста А. Добролюбова: «Я засмеялся и ясными глазами глядел на человекоподобную собаку, на дьявола, родившегося в мире благородной телесности и самоуважения» (цит. по: Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое лит. обозрение. 1997. № 27. С. 222). По-видимому, и «люди с песьими головами», о которых говорит Феклуша в «Грозе» А. Н. Островского (д. 2, явл. 1), связаны с египетской мифологией.

ченный египетский мотив влетает в русскую тему на уровне подсознания героини, в символистском сновидческом варианте. И «египетский сон» Ириньи, и египетская история Агапия самым непосредственным образом связаны с русской избой, где гудит «самопрялково колесо», «прыгает веретено», «горит жар в плшке» (Соч., 1, 70). Леонов находит в русском народном сознании древние египетские метки, окружает их ореолом тайны, страха и жестокости. Библейская тема соединяется с египетской, существуя в контексте русской жизни.⁷

В романе «Соть» (1930) в египетской теме появляются другие знаки и символы. Они возникают на периферии повествования, завуалированные другими темами, образами и риторическими фигурами. Впервые в своем творчестве Леонов в 1930 г., во времена «великого перелома», связывает тему Египта и тему власти. Египетскими знаками являются в романе имена фараонов, олицетворявших в древности все могущество человека на земле. Так, к примеру, среди избыточных характеристик начальника стройки — смертельно больного Потемкина, которого в газетах называли «энтузиастом, говоруном от индустриализации, растратчиком нищей казны республики, патриотом мужицкого пошехонья {...} героем, бревном, чертом», появляется упоминание о Хеопсе (Соч., 4, 92). Далее Леонов объясняет, почему его величали Хеопсом, «намекая, должно быть, на печальную Хеопсову судьбу» (там же). Это египетское клеймо на личности беззаветно преданного идеям партии коммуниста, предчувствие его «печальной судьбы» вводит читателя в круг сомнений, связанных с оценкой деятельности коммунистов будущими поколениями. Этот мотив неслучаен, он повторяется в романе дважды. Именно о забвении и ненужности перемен говорит отец Сузанне: «О каких хозяевах жизни говоришь? Ты, ты хозяйка жизни? Сносишься; и выкинут — это не твое — живешь краденой идеей! Хуфу строил — прах растоптали — мрамор на ступеньках чужих дворцов — туристы с кодаками...» (Соч., 4, 178). Имя другого египетского фараона упоминает в своей заветной тетрадке монах Вассиан. Леонов с иронией воспроизводит страницу из этого документа: «Лотос,⁸ символ отшельников, а у нас не растут»; «Фараон Аменготеп за десять лет царствования убил сто восемь львов»; «Уро-

⁷ По наблюдениям М. В. Рождественской, Н. Клюев, соединяя вместе Индию, Египет и Палестину, считал их, в отличие от Леонова, «синонимом утопической прекрасной страны, синонимом потерянного рая» (*Рождественская М. В. Святая земля и Иерусалим как воплощение Рая // Антропология религиозности. СПб., 1998. С. 138*).

⁸ Лотос — один из древних символов Египта. Лотосообразная капитель египетской колонны украшала титульный лист второго выпуска работы В. В. Розанова «Из восточных мотивов» (Пг., 1916).

дился кочан в тринадцать фунтов, вонючий» (Соч., 4, 203). И сам скит, где пребывают растерянные монахи, Леонов иронично именует «Северной Фиваидой», имея в виду, что в Древнем Египте Фивы были городом мертвых, где находилось большое число усыпальниц и захоронений. Позже в Фивах были поселения первых христиан. Таким образом, монашеское братство отождествляется с «городом мертвых», а коммунисты, прибывшие в эти места с «новой религией», приравниваются к первым христианам. В событиях современности Леонов видит повтор, замкнутое историческое кольцо, которое штампует «станок вечности».

Знак фараона является знаком мертвого среди живых и, как это ни парадоксально, сопровождает в романе «Соть» и коммунистов, и монахов. С одной стороны, египетское имя фараона — знак глени, праха, забвения и напоминание о мщении Рока, Судьбы. С другой — это знак вечности, неискоренимости, нетленности и величия. Египетские знаки почти незаметно закрепляются Леоновым за событиями и новой (социалистической) жизни России, и уходящей (монашеской) жизни. При этом коммунисты связываются с именем Хеопса—Хуфу через мотив насмешки над прахом, через мотив уничтожения памяти. (Леонову трудно отказать в провиденциальном мышлении.) А у монахов имя Аменготепа ассоциируется с мотивом наивного изумления, преклонения перед величием сотворенных деяний. Печать фараона эмблематично подчеркивает связь этих явлений с проблемой власти.

В романе «Скутаревский» (1932) в египетской теме обозначаются новые иронические акценты. Ее появление в начале романа связано с фигурами многочисленных Озирисов на потолке провинциальной гостиницы. Именно эти египетские фигуры видит над собой Скутаревский, переживающий свои научные неудачи и первые признаки старости. На первый взгляд, «летающие Озирисы» (Соч., 5, 9) воспринимаются как декорационная деталь, подобно летающим амурам. Однако смысл, который они воплощают, связан со множеством оттенков, непосредственным образом характеризующих судьбу главного героя романа. В Древнем Египте Озирис, как самая популярная фигура в пантеоне египетских богов, выражал идею плодородия (вечное возрождение), воплощал дух дерева, олицетворял бога мертвых.⁹ Сниженный и обывовленный образ Озириса тем не менее несет сочетание моти-

⁹ Д. Фрззер отмечал взаимосвязь этих ипостасей в культе Озириса: «Опуская тела мертвых в могилу, египтяне отдавали их на попечение того, кто из праха мог поднять их к жизни вечной, подобно тому как благодаря этому богу весной прорастают над землей семена» (Фрззер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1998. С. 399).

вов смерти и возрождения, на пересечении которых строится образ Скутаревского.

В «Скутаревском» возникает и образ пирамиды. Ее напоминает бункер тепловой электростанции, которую строит Фома Кунаев (Соч., 5, 13). В данном случае этот символ олицетворяет развитие современной цивилизации, принимающей эстафету вечности у пирамид древности.

«Египетские глаза» (Соч., 6, 322) в романе «Дорога на Океан» (1935) — деталь образа Глеба Протоклитова, свидетельствующая о загадочных, таинственных мыслях персонажа, о связанных с Востоком древних разрушительных инстинктах.¹⁰

В творчестве Леонова (до «Пирамиды») египетский акцент возникает словно случайно, для усиления подтекстового смысла. Он не закреплен внутри произведения сюжетными связями, «не привязан» к характерам и судьбам персонажей. Он существует внутри романной структуры как определенная подвижная смысловая единица, постоянно меняющая оттенки внутри своего «египетского поля». Эта египетская единица кочует из романа в роман (есть она и в повести «Evgenia Ivanovna» (1938, 1963)), отражая разные грани египетской темы: 1) причастность к мировой культуре, экзотическая арханка и эмблематика живописно-мифологического характера; 2) олицетворение имперского сознания и проблема власти; 3) отсчет цивилизационного развития человечества; 4) формирование «тайного знания», мистики, загадки и тайны. Такой подвижной единицей в романах Леонова является библейская история о сне фараона. Этот сон о семи тощих коровах, которые съели семь толстых и не поправились, существует в произведениях Леонова в разных контекстах. До «Пирамиды» он связывается с темой искусства. В «Дороге на Океан» мотив семи тощих коров выплывает в связи с размышлениями Ильи Протоклитова о «средних людях», которые, «старая (...) объединяются, чтобы по образцу семи тощих библейских коров действовать сообща на темных перекрестках искусства» (Соч., 6, 203). В «Воре» (1959) писатель Фирсов заносит в свою записную книжку слова о приятеле «из тех тощих библейских коров, что кушают тучных и сохраняют при этом спортивную худощавость» (Соч., 3, 492). В «Русском лесе» (1953) Иван Вихров, рассказывая Валерию

¹⁰ Этот мотив сближает прозу Леонова с прозой И. Бунина. Л. Долгополов, анализируя рассказы Бунина, писал: «Разрушительные инстинкты, проникающие в самое сердце России, в толщу ее народной массы, имеют, согласно Бунину, своим истоком Восток, Азию и даже Африку. Уже в одном из первых рассказов „Костер“ в русской степи появляется молодая цыганка с „древнеегипетским овалом лица“ (...). А в „Деревне“ — очень „глупая и красивая девка, похожая на египтянку“» (*Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1985. С. 300).

Крайнову о «бесплодной звезде» Грацианского, попутно спрашивает: «Помнишь фараонов сон о семи тощих коровах?» (Соч., 9, 345). Мотив, связанный непосредственно с писателями-завистниками, расширяет свое значение, переходит в другие сферы и предстает в более общем виде: любую творческую личность всегда сопровождает чья-то завистливая тень.

Однако до «Пирамиды» сон египетского фараона из Библии упоминается кратко, детали этой истории не развернуты, смысл лишь угадывается или подразумевается. В «Пирамиде» происходит актуализация — превращение мимолетных намеков и упоминаний в подробную картину, имеющую уже иной, историко-политический смысл. О. Матвей подробно излагает библейскую версию о снах фараона, о толковании этих снов прекрасным Иосифом, о действиях фараона по спасению собственного народа от семилетнего голода. Библия излагается четко, в каноническом прочтении, без отвлекающих деталей. Сюжет лишь разбавлен русским просторечием: «тамошняя река Нил», «царский совет», «египетское происшествие», «разъяснил государю», «надоумил фараона» и т. д. (1, 80). Этот русский акцент подготавливает перенос библейского смысла на современность, египетской истории на русскую почву. Матушка, участвующая в разговоре о Матвее и доктора, наивно замечает: «Вот бы и нам такого Осипа, чтоб разъяснял правительству горестные сны наши» (там же). Встревоженный смыслом сказанного доктор пытается дистанцироваться от этого крамольного высказывания, соединяющего по принципу контраста библейского и кремлевского Иосифа. Доктор, как замечает автор, «сбивчиво напомнил», что «Иосиф выступал не заступником народных масс, а всего лишь как придворный советник фараона» (там же). Однако оборону доктора разрушает о. Матвей, который прямо заявляет: «Осип-то и у нас имеется, да, видать, по грехам нашим ниспосланный с обратным назначеньем» (там же). Благодаря наложению разных смысловых оттенков: библейский Иосиф — придворный советник фараона — Осип русский (Иосиф Сталин) — советник с «обратным назначеньем» — советник дьявола — египетская библейская история соединяется с русской современностью, политической ситуацией 1930-х гг.¹¹

¹¹ Эпоху 1930-х гг., эпоху «Москвошвея», соединял с древнеегипетской, библейской мифологией О. Мандельштам. С. Аверинцев писал: «Древний Египет — для Мандельштама всегда образ несвободы, одновременно жестокой и чиновничье-самодовольной (...) а потому образ конца истории как пространства для выбора. Здесь отчасти играли роль библейские коннотации „Египта, дома рабства“. В 1931 году поэт говорил отцу Э. Герштейн о Сталине: „...десятник, который заставлял в Египте работать евреев“» (Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 45).

В самом начале романа появляется тень Сталина. Имя его не названо, оно возникает из русской транскрипции библейского сюжета, из толщи древней жизни по извечному круговороту света и тьмы. «Пепел библейских царств» (Соч., 8, 141), о котором упоминал Леонов в повести «Evgenia Ivanovna», конденсируется в современности, порождая образы «с обратным назначением».

Еще один египетско-библейский знак характеризует историческую ситуацию 1930-х гг. — «египетские казни» (1, 54). Символ этот понятен, но не развернут, он лишь определенным образом формирует горизонт читательского ожидания.

Египетская тема в «Пирамиде» почти не имеет обычной для Леонова прелюдии, определенной художественной интродукции. За ее начало с большой долей гипотетичности можно принять картину безбрежной, атласной (метафизической) пустыни в части первой («Загадка»); через заветную дверь в храме Дуня проникает в эту пустыню, откуда ее с большим усилием возвращает к действительности матушка. Леонов, с одной стороны, отмечает конкретные, реальные приметы этого странного места: «желтая пустыня без единой живой отметины», «слепящее сверканье», «мглистая небесная синева», «опознавательный синий камень» (1, 88). С другой стороны, автор называет пустыню «потусторонними песками», отмечает «маловероятность дикой пустыни» в этом месте и относит «помянутую пустыню» к «редким сновиденьям» (1, 89). Позже Леонов дает пустыне определение «небесная» и замечает, что она «...вновь была готова принять еще более сложные караваны призраков, что из края в край пройдут по ней транзитом после нас» (1, 181). Об этой пустыне рассказывает о. Матвей доктору, пытаясь объяснить особенности душевного недуга своей дочери: «...умещается сия необъятная пустыня внутри нашей кладбищенской ограды, простираясь далеко за пределы нашей местности, причем как бы влетое одно в другое...» (1, 74). Принцип «упаковки» пространства в романе нарушает материалистические параметры — бесконечное («пустыня необъятная») существует в рамках конечного («кладбищенской ограды»). Именно этот принцип определял отношения древних египтян к бесконечному. Внутри сложного, но ограниченного и конечного, пространства пирамиды египтяне собирали все необходимое ее обитателю для путешествия в страну мертвых, где царил, по их представлениям, бесконечная жизнь.

Двойственный образ пустыни в «Пирамиде», несущий мотивы высокого духовного пророчества (Дуня, находясь в ней, видит будущее человечества) и одновременно мотивы смерти, связанные с караванами призраков, имеет в своей основе библейскую традицию: «С одной стороны, пустыня в Библии — пространство сакральное, безгреховное, дематериализованное в том смысле, что это земля неплодная, царство духа, аскезы. Отсюда скиния в пус-

тыне, отсюда сорок лет скитания в пустыне для очищения духа, ибо только чистым духом можно войти в землю обетованную. С другой стороны, пустыня — это место гибели для не просветленных духом, и потому она страшит их как иномир, как дикое, античеловеческое пространство, активно и даже агрессивно себя проявляющее».¹² Однако образ мертвых песков нагружается у Леонова дополнительными значениями и перемещается из сферы внешних значений в сферу внутреннего авторского состояния. В начале романа автор замечает: «Здесь, на пяточке моей пустыни (...) кружил я, слагая мысленное, с отказом от ремесла, послание потомкам» (1, 8). Образ внутренней пустыни соотносится с ницшеанскими¹³ и пушкинскими («Пророк»)¹⁴ мотивами и таит в себе выжженные мечты прошлого и возможность обновления. Пространство пустыни также предстает местом спасения от чиновничье-бюрократических напастей эпохи 1930-х гг. Дуня мечтает спрятать родителей-лишенцев в «бесплоднейшую из пустынь» «от правды ее чиновников» (1, 484). Наивные надежды Дуни приходят в противоречие с «мнимоиррациональным веществом» пустыни, конденсирующей «некую предвечную память», в «которой как бы растворено сущее» (там же). В «Русском лесе» Иван Вихров соединяет пустыню с лесным массивом: «Русский аскет, спасавшийся в дремучем бору, так и звался п у с т ы н н и к о м, то есть жителем места, где нет ничего» (Соч., 9, 282).¹⁵ Верр смысло-

¹² Меднис Н. Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Сюжет и мотив в контексте традиции / Ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 1998. С. 163.

¹³ Ф. Ницше таким образом характеризовал внутреннюю пустыню: «Пустыня ширится сама собою: горе тому, кто сам в себе свою пустыню носит» (*Ницше Ф. Так говорил Заратустра*. М., 1990. С. 268). Эту фразу часто любил цитировать А. Белый (см.: *Пяст В. Встречи*. М., 1997. С. 234).

¹⁴ Пушкинский акцент представляется весьма значительным в формировании мотива пустыни («В пустыне мрачной я влачился...», «Как труп в пустыне я лежал...»). Леонов считал пушкинского «Пророка» «величайшим во всем нашем девятнадцатом веке стихотворением. Ему взволнованным тоном готовности к смертному жребию, почти в самый канун рокового поединка, вторит Лермонтов, его так ценит Толстой и при всяком подходящем случае, бледнея и задыхаясь, читает Достоевский. (...) В нем последовательно изложена мучительная процедура поэтического посвящения» (Соч., 10, 525—526).

¹⁵ Купец Василий Поздняков, посетивший Египет с русским посольством в 1559 г., писал о египетских пустынях: «...не наши же там пустыни: в их пустынях нету ни лесу, ни травы, ни людей, ни воды. И идохом пустынею три дня и не видехом ничтоже, тоию песок един да камение» (*Петровский Н. С. Источники сведений о Древнем Египте в России в XI—XVIII веках* // Замаровский В. Их величества пирамиды. М., 1986. С. 394).

вых значений, связанных с образом пустыни и сохраняющих связь с египетской (библейской) темой, развертывается, охватывая сферу политических, психологических, философских и мистических характеристик.

Другую «египетскую» деталь в «Пирамиде» представляет собой «синий камень», обозначающий в романе границу двух миров — реального и трансцендентного. Именно этот синий камень безрезультатно пытается продать Дуня режиссеру Сорокину как главную свою ценность для спасения семьи. Камень этот имеет статус священного и окрашен в любимый древними египтянами цвет. По свидетельству Д. Фрэзера, древние египтяне, евреи и арабы поклонялись камням с незапамятных времен. Этот отенок поклонения исследователь отмечал и в Ветхом завете, вспоминая один из эпизодов предания об Иакове.¹⁶ На пути в Харран этот патриарх имел чудесное видение: во сне ему привиделась таинственная лестница, соединяющая небо с землею, по которой восходили и нисходили ангелы. Кроме того, Иаков получил благословение Божье. Поэтому, очнувшись от сна, камень, на который он накануне преклонил голову, Иаков поставил как памятник о своем чудесном сновидении, поклявшись отдавать Богу десятую часть всего, что он ему дарует (Быт. 28:12—15, 22). В каком-то смысле синий камень для Дуни является таким же памятником ее невероятным прогулкам в будущее.

Образ камня концентрирует многие устоявшиеся семантические значения — «камень за пазухой», «камень преткновения», «камень во главе угла», «камень истины», «философский камень», «драгоценный камень», «адский камень», «священный камень», «сердце не камень» и т. п.¹⁷ По-видимому, Леонов не прошел также мимо тютчевского «камня», ибо в смысловом поле «Пирамиды» можно обнаружить и этот акцент:

С горы скатившись, камень лег в долине,
Как он упал? Никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чужой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.¹⁸

Таким образом, «синий камень» в последнем романе Леонова соединяет ореол древнеегипетской святыни, черты библейского памятника из предания об Иакове, т. е. элементы чуда, и широкий

¹⁶ См.: Фрэзер Д. Фольклор в Ветхом завете. М., 1989. С. 266.

¹⁷ См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1981. Т. 2. С. 80—81.

¹⁸ Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1976. С. 62.

контекст литературных и народных ассоциаций. Но все это существует в свернутом виде, в формуле, иероглифе, лишь угадывается в подтексте.

Египетская тема обнаруживается затем в середине части второй («Забава»); здесь она связана с подземным музеем Юлии. Показывая Сорокину свои подправленные шедевры, Юлия сквозь зубы роняет: «Пирамиды воздвигались в истории не только для сохранности трупа» (1, 700). Она этот подземный музей называет пирамидой египетской, напоминая своему эксперту, что кроме погребальной камеры в пирамидах были скрытые в лабиринтах помещения, где хранились произведения искусства, призванные расказать о земной жизни владыки и обеспечить его посмертное благополучие. В древних пирамидах находилось множество статуэток, заменявших усопшему слуг, его портреты, росписи и рельефы с изображением эпизодов жизненного пути погребенного: войны, пленные, пиры, охота, отдых с семьей, труд его соратников и рабов. В музее Юлии также представлена жизнь человечества в картинах и скульптурах, а жуткая бездна в конце туннеля, до сумасшествия напугавшая Сорокина, олицетворяет погребальную камеру, где находятся останки этого ранее блиставшего талантами человечества. Египетская тема завуалированно, по принципу аналогии, связывается со смертью человечества. Она эстетически оформляет конец истории.

Сближает с пирамидами музейный комплекс Юлии и лестница, которая, по наблюдению Д. Фрэзера, часто упоминается в «Текстах пирамид». По этой лестнице египетские фараоны должны были восходить на небо. В некоторых египетских захоронениях были найдены подобные лестницы, поставленные для того, чтобы души усопших могли по ним выходить из могил и подниматься в небесные сферы. По лестницам, согласно библейской мифологии, спускаются и поднимаются ангелы между небом и землей. Этот путь, вероятно, проходит и ангел Дымков, создавая ночью подправленные мировые шедевры для удовлетворения амбиций своей странной повелительницы.

Образ загадочной Юлии — владелицы подземного царства — заставляет вспомнить оперу Верди «Аида». Не случайно ее отца, как и композитора, зовут Джузеппе. Возможно, здесь также просматривается пушкинский акцент (Клеопатра из «Египетских ночей»). В соответствии с пушкинской традицией Леонов соединяет египетскую тему — как тему любовную — с темой искусства, творчества, роли художника в современном мире. Но «тесная связь между собственным вдохновением и чуждою внешнею волею»,¹⁹ обнаруживаемая Чарским у импровизатора, переосмысля-

¹⁹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1978. Т. 6. С. 251.

ется Леоновым в тему служения искусства запросам власти и выполнения социального заказа (образ Сорокина): «Числясь видным мастером кино и в меру своего гибкого, на любую надобность пригодного ума, он добротнo выполнял поручаемые ему казенные заказы, так что искусство никогда не было для него тем актом самосожжения, в котором зарождаются шедевры» (1, 110).

Здесь же, в сцене путешествия по подземным лабиринтам, возникает любопытная леоновская мысль, как представляется, глубоко личная. В разговоре Сорокина и Юлии речь заходит о ценности «предварительных вариантов» и «авторских дублей» при создании истинных произведений искусства. Тема незавершенности произведения, тревожащая автора, обретает философский смысл и художественное оправдание в словах Сорокина: «...нередко вариант даже богаче как некое преддверие тайны, где зрителю взамен безоговорочного поклонения чуду даруется как бы соучастие в его созидании» (1, 706). Таким образом, египетская тема в данном эпизоде соединяется с образами Сорокина, Юлии, ангела Дымкова, раскрывая связь и взаимное переплетение любовной линии, мотива чуда, проблем соотношения искусства и власти, авторского самопознания и апокалиптических оттенков.

Последующее ее развитие связано с образом Вадима Лоскутова и египтолога Филуметьева. Египетская тема вырывается на поверхность романа, связывается с сюжетом, обретает социально-исторические и философские параметры. Этому предшествует богоборческий бунт Вадима, отрекающегося от православных ценностей отца. В заключение спора с о. Матвеем и братом Егором Вадим излагает две, как иронично именует автор, «будто бы единственно возможные» системы общественного устройства: «В первой (...) нашей, обобщившей мечту и достояние, земле, взявшись за руки и сомкнутым братским строем, с пением трудовых гимнов и по росистым утренним лугам шествуют к некоему отвлеченному солнцу» (2, 56); другая конструкция, присвоенная Вадимом Западу, представлялась ему «сословной пирамидой с абсолютным властелином на вершине плотной плутократической элиты, а ниже располагались прочие порабощенные касты» вплоть до рабов (2, 56—57). Египетский вариант сословной иерархии отождествляется Вадимом с западной, капиталистической цивилизацией.

Далее следует художественная переоценка этой структуры. В набросках своей поэмы юный поэт венчает сословную пирамиду не образом тирана, а единым всевластным мозгом. В наивысшей точке помещается «некое созерцающее земное око с отраженным звездного света в темном немигающем зрачке» (2, 57). Можно предположить, что речь идет о земном познании человечества,

ради которого попораны «слезы и горести Земли» (2, 58). Это «земное око» — один из самых загадочных символов романа, внушающих читателю мистический ужас.

Бегство Вадима из дома в активную социальную жизнь 1930-х гг. Леонов иронично именуется поиском «земли обетованной» (2, 111), намекая на библейский исход Моисея с евреями из Египта. Судьба русского попovichа, с упоением воспевающего «события отечественного лихолетья» (2, 157), обставляется множеством библейских деталей, связанных с египетской темой. Вокруг Вадима сгущаются традиционные библейские мотивы — «египетская работа», «египетская тьма», «египетский плен», «египетские казни». Да и сама смерть Вадима — первенца о. Матвея, предстает как воплощение десятой, последней из египетских казней, которые наслал Бог на Египет за то, что фараон не разрешил Моисею вывести свой народ из плена. Тема русской революции — и шире — тема России сплетается с египетской в библейском ее оформлении. Однако и в этом случае Леонов «переворачивает» ситуацию. «Исход» Вадима, как и многих его друзей, в «землю обетованную», называемую социализмом, оказывается иллюзией, обманом, тупиком, смертью. Но, несмотря на это, египетские казни обрушиваются и на семью о. Матвея, не отпускавшего Вадима, и на самого героя, пытавшегося достичь общественного признания и славы в роли «передового мыслителя».

Сходство социалистической России с Египтом обосновывается и в другом произведении Вадима — повести-«памфлете» о Хеопсе, которую он написал, «радея о репутации обожаемого вождя» (2, 160). «Разделенных толщиной времени в пятьдесят веков», Сталина и Хеопса объединяет, как считает Вадим, великое стремление для высоких целей мобилизовать «всю живую наличность, смертью подстергая усердие подданных» (2, 161). Оба, по мнению Вадима, обожествляли себя, закрывали храмы, оба были тиранами для своего народа и грозой для враждебного окружения. Пересказывая повесть Вадима, автор вспоминает «обезумевшего от страха Филуметьева», который находил и черты различия у этих властелинов: «...если первый, дальний и плохой, проживал в безмерной роскоши, изображался с жезлом и плетью в скрещенных на груди руках, то второй, близкий и хороший, отличался похвальным аскетизмом, ходил в солдатской шинели без пуговиц и, по легенде, спал на походной койке» (там же). Затем автор, делая поправку на состояние профессора перед арестом, добавляет характеристику основного сталинского метода от себя: «...в отвлечение от жестокой боли, неизбежной при погружении преобразующего скальпеля в живое тело народное, он и применял единственно доступную при столь массовом охвате анестезию страхом» (там же).

Потом автор романа листает страницы повести Вадима, где воссоздается грандиозная картина постройки пирамиды в Древнем Египте. «Мыслительная ткань» этого текста насыщена древними символами, приметами, бытовыми характеристиками и вместе с тем переключается с атмосферой 1930-х гг. и даже включает слова из газетного официоза: «Без выходных, как все в Египте, нарпит и агитпроп подкрепляют иссякающий оптимизм» (2, 164). В завершение рассказа о строительстве пирамиды дается ее описание: «Геометрически простая, как истина, но более непознаваемая, чем чудо, потому что неизвестно как возникающая в безлюдных песках, пирамида впервые предстала во всем своем величии, и было немислимо представить, как выглядела бы пустыня, если бы ее не облагораживал кристаллизованный вздох людской» (2, 165).

К образу пирамиды тяготеют многие мотивы, которые ранее существовали в подтексте в спрятанном, свернутом виде. Главными ее характеристиками, соотносимыми с величием, являются истина и чудо, «вздох людской». Философские константы — «истина» и «чудо» — сближаются, обнаруживая точки соприкосновения — «простоту» и «непознаваемость»; в общий эмоциональный смысл образа включается тема человеческих страданий. Леонов выбирает из многочисленных исторических символов усыпальницу египетских фараонов, надгробный камень, которые олицетворяют двойственный путь человеческого познания, осложненный страданиями и печалью.

Продолжая изложение текста повести Вадима, автор добирается до эпилога, где молодой писатель изображает надругательство гневной толпы над выкинутым из гробницы властелином. По свидетельству археологов, мумии фараона в пирамиде Хеопса не оказалось, и этот факт дает сочинителю возможность придумать гипотетический финал своей истории, который должен напугать здравствующего тирана, образумить самого главного человека в советской России.²⁰ Усугубляет сближение египетской

²⁰ Традиция соединять образ властелина, диктатора с египетской темой возникла у Леонова не без влияния Ф. Достоевского. Однако в качестве диктатора у Достоевского выступает Наполеон, который совершил неудачную экспедицию в Египет в 1798 г.: «...настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте...» («Преступление и наказание»). В сознании Раскольникова идея вседозволенности, олицетворением которой является Наполеон, символически соединилась с идеями могущества египетских фараонов. Раскольников выводит краткую формулу, оправдывающую его преступление: «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая, гаденькая регистраторша...» (*Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 15 т. Л., 1989. Т. 4. С. 259). Эта формула «разворачивается» в «Пирамиде» в историю Вадима и приобретает немного другой вид: Сталин, пирамида и поповский сын.

темы с русской в «Пирамиде» фантастическое даже для сновидческого романа путешествие Вадима на стройку века — сооружение колоссальной статуи вождя «на трассе внушительного двухпутного канала» (2, 176). Глобальные масштабы статуи соизмеримы лишь с пещерным храмом Рамзеса II — Абу Симбел, где имеются скульптурные изображения такого же огромного размера.²¹

Идея родства Древнего Египта и зарождающегося в России социализма принадлежит О. Шпенглеру. Именно он в своей знаменитой книге «Закат Европы» (1922) писал, что «современный социализм, со своим несомненным, хотя до сих пор не признанным, сродством с египетским укладом (...) является насквозь египетским по своей широкой заботливости об устойчивости хозяйственных отношений, по своей предусмотрительности и попечению, рассматривающим теперешнее положение из исторической перспективы столетий...».²² В другом разделе этой книги Шпенглер пытался установить прасимвол древней египетской культуры, который, как оказалось, близок русскому. Шпенглер замечал, что «египетское бытие — это бытие странника; весь язык форм этой культуры служит олицетворением этого мотива. (...) Египетский прасимвол, скорее всего, можно обозначить словом „дорога“».²³ Хотя Шпенглер в выделенные им восемь культур не включал русскую в силу ее незавершенности, именно русская культура через фольклор, древнерусскую литературу классическим мотивом дороги сближалась с египетской.

Леонов знал и ценил эту работу Шпенглера. О ней он напоминал незадолго до смерти в своем последнем тексте, продиктованном журналисту В. С. Кожемяко: «Примечательно: мудрейший Запад, хранитель ценностей, в начале нынешнего века был озабочен предчувствием своей старости, беспокоился приближением заката (вспомните книгу Шпенглера „Закат Европы“), но он лишь теперь пытается объединиться на пороге будущего. Решает перестроиться в единое множество, чтобы сохраниться и омолодиться, повисить свою жизнеспособность в преддверии неизбежных перемен. Невольно думаю, как мы перейдем и какими придем к этим переменам».²⁴ Леонов не упоминал о Египте, эту тему перекрывал мощный апокалиптический пафос, стремление предупредить соотечественников о надвигающихся великих переменам.

²¹ М. Пришвин без всякой акцентировки сближает египетскую и социалистическую эпоху, записывая в дневнике 15 мая 1927 г.: «Одно и то же солнце светит нам при Рамзесе и Ленине...» (*Пришвин М. М. Дневники*. М., 1990. С. 141).

²² Шпенглер О. *Закат Европы*. Новосибирск, 1993. С. 204.

²³ Там же. С. 265.

²⁴ Леонов Л. *Перед уходом: (Запись В. С. Кожемяко) // Наука и религия*. 1995. № 10. С. 81.

Однако знакомство с этой книгой и память о ней уже в конце жизни позволяют предположить, что Леонов не только разделял идеи угасания цивилизации, но и размышлял о зрелости, сходстве и различии разных культур.

О близости России и Египта говорил и В. Розанов. Именно Розанов называет свои путешествия по Волге «Русский Нил» (1907). Он сближает великие реки по тому священному смыслу, которым наделял их народ, по символическому значению в жизни государства и хозяйственной роли в экономике. Знак «Великой священной реки», «матушки», «кормилицы» объединяет и Волгу, и Нил. Объясняя свой интерес к Египту, Розанов говорил о стремлении проникнуть в «святая святых» человеческой истории, чтобы постичь «родник всякого народа», который «лежит в его отношениях к трансцендентному миру, в его понятиях о Боге, о душе, о соевести, о жизни здесь и судьбе после смерти».²⁵

В предисловии к своей книге «Из восточных мотивов» (1916), подводящей своеобразные философские итоги увлечению Египтом, Розанов определял историко-культурное, религиозное, цивилизационное значение Египта: «Корень всего — Египет. Он дал человечеству первую естественную Религию Отечества, религию Отцов миров и Матери миров (...) научил человечество молитве, — сообщил людям тайну „молитвы“, тайну псалма. То же — и чувство Провидения, Судьбы. То же — что человек может впадать в „грех“ и тогда будет „наказан“. Основные и первые религиозные представления, — фундамент религии, столбы Религии, — сложены были в Египте. О, это гораздо выше пирамид, крепче пирамид, вечные пирамиды (...). Все народы — дети перед египтянами, а следовательно, и вся история — египетское дитя...».²⁶

История России «как египетское дитя» рассматривается в «Пирамиде» путем свободного сопоставления отдельных сторон исторической жизни с символическими египетскими знаками, метками, картинками и даже своеобразной египетской повестью, причем отмеченные Розановым концепты — «Религия Отечества», «грех», «наказание», путь цивилизации — в смысловом поле романа являются главенствующими. Таким образом, основные проблемы леоновского романа — проблема хрупкости православной веры, проблема исторического пути России (не социалистический, но и не западный путь), проблема власти (ее величие, демонизм и ничтожность) и проблема конца человеческой истории — определяются через египетские аллюзии. В сущности мифологическая и символическая египетская тема обретает у Лео-

²⁵ Розанов В. В. Русский Нил // Новый мир. 1989. № 7. С. 193.

²⁶ Розанов В. В. Из восточных мотивов. Пг., 1916. Вып. 1—3. С. 1.

нова параметры и темы исторической. Вся всемирная история умещается в промежутке между смертью фараонов и сталинской Россией. Египетские акценты замыкают историческую тему в кольцо. Ее последняя вспышка — разговор Вадима с египтологом Филуметьевым, где, естественно, возникает египетские детали: «египетская диссертация» (2, 200), «египетская загадка» (там же), «бутафорский Хеопс» (2, 206) и т. д. В атмосфере этого научного разговора о Египте по-особому современно звучат размышления героев о личных проблемах, когда «страх жизни сильнее страха смерти» (2, 235) и о трагических картинах будущего: «серенькое небо судьбы над пустыней и на ней <...> несметная, впритирку сплюснутая толпа обезумевших особей...» (2, 237).

Далее свечение египетской темы затухает. В апокалипсисе от Никанора, где воссоздаются картины окончания человеческой истории, отработанное человеческое вещество формируется в могильники непривычной формы. Они были сходны с пирамидами древности, но имели «при округленных углах» «неприличную завитушку наверху» (2, 330). Мягкая пирамида человеческой падали иронично именуется «апофеозом разума» (2, 331). Символ пирамиды приобретает дополнительный и уничижительный оттенок: из явления таинственного, почти чудесного, олицетворяющего таинство и могущество человеческого разума и творчества, несущего черты вечности, она превращается в нечто неприличное, мягкое, бесформенное, приближающееся к земле, праху, уничтожению. Египетский символ и египетская реальность вместе с концом истории исчезают, трансформируясь в свою противоположность.

Другой египетский знак — мумия властелина — возникает в вымышленном разговоре Ивана Грозного со Сталиным. Царь повторяет вождю предупреждение Вадима и даже сообщает подробности: «И когда станут новые хозяева изымать мумию твою из каменной берлоги на выкидку, так один из них даже кулаком на нее замахнется...» (2, 610). Мумия — символ могущества и вечности, неуничтожимости и величия, власти и безнаказанности, лишается своего великолепного ореола и превращается в мусор под ногами «новых хозяев». Египетский образ теряет свою сущность, свойственные ему черты и становится чем-то обычным и неопределенным.

В конце романа с египетских символов и деталей исчезает позолота, яркая экзотическая окраска, они лишаются многозначности и теряют особую привлекательность. Происходит нивелировка, а затем следует исчезновение.

Работая с египетской темой, Леонов обращался и к классическому наследию русской литературы, и к опыту модернистской культуры начала XX в., где эта тема была чрезвычайно популяр-

на.²⁷ Однако в основе ее лежат библейские коннотации. Как писал Ю. Лотман: «Прошлые состояния культуры постоянно забрасывают в ее будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена и памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объем памяти, каждый из контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины».²⁸

Формы существования египетской темы в творчестве Леонова связаны с единичными образами и мотивами и с целым сюжетом в «Пирамиде». Как в карточной игре с египетским названием «фараон», популярной в пушкинское время, воображение автора «мечет» пеструю колоду египетских карт и выпадает то отдельный знак, символ, мотив (пустыня, камень, пирамида, фараон, мумия, жезл власти, древнеегипетские боги и др.), то небольшая египетская история, связанная с берегами Нила, то специально выделенные библейские мотивы — «египетский плен», «египетские казни», «египетская тьма» и др. Примерно в центре романа одна египетская карта «выигрывает» — это карта Вадима Лоскутова. Автор подробно и детально о ней рассказывает, рассматривая ее с разных сторон и выделяя самое существенное — проблему веры и проблему власти. Египетская тема приобретает черты мифологической оболочки для осмысления самых опасных и самых трагических проблем 1930-х гг.

²⁷ Египетская тема существовала не только в рамках культуры (начиная с таинственных видений В. С. Соловьева в Египте, работ В. Розанова до знаменитой «Встречи» В. Брюсова и стихотворений А. Блока, Н. Гумилева, М. Кузмина, О. Мандельштама и др.), она пронизывала и быт эпохи «серебряного века». К примеру, Г. Адамович вспоминал, что А. Ахматова про одного смельчака, который при первой встрече признался ей в любви, сказала: «Странно, он не упомянул о пирамидах! Обыкновенно в таких случаях говорят, что мы, мол, с Вами встречались еще у пирамид при Рамзесе Втором — неужели не помните?» (*Адамович Г. В. Мои встречи с Анной Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. Л., 1990. С. 93*). Сама Ахматова в своих воспоминаниях о встрече с Модильяни в Париже в 1911 г. рассказывала: «В это время Модильяни бредил Египтом. Он водил меня в Лувр смотреть египетский отдел, уверял, что все остальное недостойно внимания. Рисовал мою голову в убранстве египетских цариц и танцовщиц и казался совершенно захвачен искусством Египта» (*Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. 5. С. 9*). Увлечение окружения Ахматовой Египтом сыграло свою роль в ее личной биографии (брак с египтологом В. Шилейко). В ряду этих «бытовых» примеров можно указать еще один факт: В. Розанов, пытавшийся собирать египетские древности, отмечал в дневнике: «Выписал (через Эрмитаж) статуэтку Аписа из Египта. Подлинная. Бронза» (*Розанов В. В. Сумерки просвещения. М., 1990. С. 504*).

²⁸ *Лотман Ю. Память культуры // Язык. Наука. Философия. Вильнюс, 1986. С. 203.*

Появившись в 1922 г. в «Гибели Егорушки» как едва заметный египетский акцент, в последнем романе тема эта оформилась в отдельное повествование, объединяющее главные смысловые линии романа. Леонов развернул свое творчество к ранним ориентирам, пытаясь додумать заново поставленные проблемы, реализовать то тайное и подспудное, что не могло художественно воплотиться в другие времена, соединить последним усилием воли на пороге вечности начала и концы.²⁹

²⁹ В. Десятников, по-видимому со слов самого писателя, записывает: «Поступив в 1910 году в 3-ю Московскую гимназию, Леонов присутствовал при открытии Музея изящных искусств (...). Каждое новое поступление в музей было событием для учащейся молодежи (...). Не пропускал гимназист Леонов и отчеты о летних археологических экспедициях. Особый интерес вызывала работа выдающегося археолога В. С. Голенищева (1856—1947), на свои средства ведшего раскопки в Египте и подарившего Москве уникальную коллекцию египетских и переднеазиатских древностей. (...) Не про себя ли Леонов сказал устами Пикеринга, что „египтологию он втайне считал своим главным и несостоявшимся призванием“?» (Десятников В. Нет дороже слова «Отчизна»: (Леоновскими дорогами) // Молодая гвардия. 1996. № 12. С. 239).

Т. М. Вахитова
(Санкт-Петербург)

ЗЕРКАЛЬНЫЙ ДИПТИХ Л. ЛЕОНОВА («Русский лес» и «Пирамида»)

Известно, что у романа Леонова «Пирамида» сложная и длительная творческая история. И этот факт является не только определенным моментом биографии художника, он обусловил многие особенности этого произведения, начиная от стиля и заканчивая фантастическим конгломератом идей, касающихся не только реальной жизни России, но и вечных духовных ценностей человечества. Очень часто многие исследователи называют этот роман писателя «итоговым», обнаруживая в его огромных пластах следы (иногда весьма значительные) предыдущих произведений автора. И это совершенно естественно. Работа Леонова над «Пирамидой» протекала весьма своеобразно. Замысел романа возник в предвоенные годы. Основной корпус произведения складывался в 1950—1960-е гг. В архиве писателя имеется заверченный текст первого варианта романа (редакция 1971 г.).¹ Потом в результате разработки дополнительных версий, вариантов, сюжетов накопился огромный материал для введения в основной текст. Леонов писал В. Ковалеву в 1976 г.: «Испытываю вместе с ощущением физической слабости и странную растерянность перед громадным объемом оставшейся мне работы над незавершенным романом. Тема эта занимает меня уже много лет, причем буквально каждую ночь приходят в голову все новые и новые версии и находки, так что у меня самого создается впечатление, словно я заблудился в громадном живом лесу (хотя персонажей там совсем немного)».²

¹ Об этой редакции Леонов говорил Н. А. Грозновой 29 октября 1988 г.: «Первая редакция устарела. Всю бы ее вычеркнул... Каждую ночь дописываю... Было здание. Я снял три этажа, построил новый этаж и еще верхушку, которая все венчает... Вот что получилось с романом...» (см.: наст. изд., с. 18).

² Письма Леонида Леонова В. А. Ковалеву (1948—1993) // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995. С. 478.

Этот основной текст, по собственному признанию Леонова, создавался в окружении трех вещей — романа «Русский лес» (1953), второй редакции «Вора» (1959, 1982) и повести «Бегство мистера Мак-Кинли» (1961).³

Однако, несмотря на общее философско-смысловое поле, близость сюжетных решений, образных концепций, художественных типов, роман «Пирамида» принципиально отличается от всех предыдущих произведений писателя. Это не только итог, углубляющий и расширяющий творческую концепцию Леонова, это своеобразный последний эксперимент, нарушающий все собственные леоновские законы, все его принципы и им же установленные нормы. После «Пирамиды» можно говорить о «новом» Леонове. Значение этого эксперимента сейчас оценить очень сложно. Во всяком случае выглядят весьма легковесными утверждения такого рода: «Пирамида» — «роман-черновик, трагическая неудача художника в попытке создать интеллектуальный роман, полемический по отношению ко всей современной русской литературе, наконец, плод уязвленного самолюбия автора».⁴

В чем же заключается принципиальная новизна этого произведения, которая отличает его от предыдущего творчества Леонова? Прежде всего в «Пирамиде» иной тип повествования, ранее не свойственный Леонову. Это повествование абсолютно условно, все внетекстовые связи мерцают и балансируют на грани возможного и невозможного, реалистического и метафизического. Более того, Леонов постоянно подчеркивает эту условность, «обнажает прием», используя «ход коня» (В. Шкловский).⁵ Так, к примеру, при описании предмета или явления (любого рода) писатель все время прибавляет и усложняет ассоциации, детали, отсылки и реминисценции, бесконечно умножая характеристики. В результате этого гипертрофированного умножения, когда смысловая доминанта легко переходит в свою противоположность или нечто третье, происходит «сброс смысла», его стирание. Сам Леонов в романе этот принцип построения текста определил загадочно просто: «Это как в школе: надо стереть с доски, чтобы написать заново!» (1, 398).

Другими словами, автор либо отказывается от своих утверждений и говорит, что такого просто не могло быть, либо разрушает их антитетическими высказываниями другого персонажа, либо оставляет на этом фрагменте знак гипотетичности. Леонову,

³ См.: Там же. С. 459.

⁴ См.: наст. изд., с. 372.

⁵ Шкловский В. *Ход коня* / Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 74.

по-видимому, представлялось возможным создать такой текст, который сохранял бы статус подлинности и вместе с тем рассыпался на «сновидческие» эпизоды,⁶ побуждающие читателя к собственным размышлениям и выводам.

Поэтому, с одной стороны, Леонов вводит в повествование автора под собственным именем и фамилией, упоминает факты из собственной биографии, с другой стороны, вспоминает героев своих произведений, которые ко времени действия в «Пирамиде» (1939—1940 гг.) еще не могли иметь своего облика, должности и фамилии (Вихров, в частности) и, естественно, не могли быть авторами приписываемых им афоризмов.

Обычная «двойная» композиция леоновских романов: реалистический событийно-образный план и мыслительный, «философский каркас» — изменяется в «Пирамиде». Философское начало занимает самое главное место в романе, а реалистический план становится нереалистическим (появление ангела в Москве, беседа священника с «корифеем зла», цирковые номера ангела, путешествия Дуни в будущее и т. д.). Леонов 21—22 февраля 1974 г. говорил Н. А. Грозной: «Все рассказанное в романе неправда: чудеса, мистика... Обращаюсь к умам, чтобы помогли разгадать, что произошло в доме священника».⁷ Нарушение хронологии собственного творчества, нередкие анахронизмы, смешанная лексика произведения (штампы сталинской эпохи рядом с современным арго) — все это разрушает пространственно-временные границы. В сущности «Пирамида» — роман без времени (или накануне его утраты) и без пространства, которое можно считать ограниченным кладбищенским забором и одновременно вообще не ограниченным ничем.

В «Пирамиде» изменяется и мотивная структура. Как всегда, используя классическую партитуру библейских мотивов, Леонов в завершающем «цикле» переворачивает традиционный смысл, ломая устоявшуюся схему. Так он поступает с историей о блудном сыне (об этом писала Л. П. Якимова),⁸ с историей о прекрасном Иосифе, с мотивом египетских казней и т. д.

На уровне концепции разрушение является фактором заданным, ибо главную задачу романа сам автор видит в раскрытии

⁶ В письме к В. А. Ковалеву (7 авг. 1948 г.) Ф. Гладков охарактеризовал творчество писателя следующим образом: «Он не реалист, а рассказчик неправдоподобных снов» // Ковалев В. А. Реализм Леонова. Л., 1969. С. 62.

⁷ См.: наст. изд., с. 12.

⁸ См.: Якимова Л. П. Мотив блудного сына // Якимова Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 217—236.

«логического финала человечества». Образные картины этого финала и составляют основное содержание «Пирамиды». Автор сначала собирает образы, вещи, мысли, явления, ассоциации, а потом «растворяет их в пустоте». Эта методика близка «работе сновидений», которая, согласно Фрейд, ⁹ бесконечно умножает предмет, сгущает все его признаки, а затем их нейтрализует. Для толкования «сновидческого текста» «Пирамиды», определенного автором как «наваждение», следует обратиться к предыдущим произведениям писателя, которые создавались в ауре последнего романа, чтобы обнаружить знаки и метки, позволяющие понять, как происходила «рефракция» смысла. В основании этого процесса находится прежде всего «Русский лес».

Как это ни удивительно, но «Русский лес», опубликованный в 1953 г., составляет с «Пирамидой» зеркальный диптих. То, что изображено в «Русском лесе», обнаруживается в «Пирамиде» с обратным знаком, противоположным смыслом, в иной философской интерпретации, ином моральном и духовном климате.

Действие обоих романов начинается накануне Великой Отечественной войны. Но если в «Русском лесе» изображена и сама война, то в «Пирамиде» о ней свидетельствует лишь «красная звезда», предвещающая «крушение цезаря и великой державы в конце предстоящей войны, о чем пока никто в мире не подозревал» (1, 16). Тем не менее метка 1930-х гг. остается для обоих романов определяющей по обе от нее стороны историко-социального процесса. Человек 1930-х гг. является главным героем этих произведений, но в последнем романе он уже имеет черты личности конца XX в.

Начало «Русского леса» связано с приездом Поли в Москву, где девушка с «периферии» восторженно знакомится с центром города. В начале «Пирамиды» испуганный писатель бежит на окраину столицы, чтобы избавиться от страха, связанного с политическим разгромом его последней пьесы. Восторженно-оптимистический зачин «Русского леса» явно противоречит безысходно-печальному началу «Пирамиды». Главный философский символ романа 1953 г. — русский лес, олицетворявший не только родину, но и великую, постоянно обновляющуюся и повторяющуюся жизнь, ассоциировался у многих критиков с храмом, а само повествование напоминало солнечные и темные пятна в лесу. В последнем романе лес превращается действительно в храм, находящийся в последней стадии разрушения, и в кладбищенский ландшафт, где бродят неясные тени и куда редко проникает солнечный луч. В «Русском лесе» Полю, посланную в тыл противни-

⁹ Тема, связанная с близостью леоновского текста к сновидениям, требует отдельного изучения.

ка, лес защищает («Если бы накренившаяся сосна не прикрыла Полину тень на сугробе, а другая не приняла бы на себя часть пулеметного огня, повесть о (...) походе сократилась бы наполовину» — Соч., 9, 561), а в «Пирамиде» охранительную функцию выполняют вместе с деревьями кресты на могилах, спасая Дуню от посторонних взглядов: «...мраморные истуканы и кресты на могилах ловили меня в объятья, железные решетки цеплялись за плечи, деревья кропили водою, ветками хлестали по лицу: мертвые жалели Дуню и оберегали, как могли, от людской огласки» (1, 12). Полю Вихрову ограждает от несчастий живой лес, отмеченный чертами антропоморфизма, а Дуню оберегают мертвые со всем арсеналом своих сопутствующих атрибутов. Природа в последнем романе Леонова почти исчезает из повествования, сопровождая героев в редкие минуты,¹⁰ причем природа эта не обладает той красотой и роскошью, которая была свойственна природе в «Русском лесе», она незаметная, чахлая, неказистая, как «роща мертвых» (1, 84). От громадного сияющего русского леса осталось лишь одно растение, существующее в ранге «полусорной травы» (2, 675), — «кошачья лапка», в котором еще сохранялась «скрытая от мира прелесть» (2, 675). В «Русском лесе» на периферии повествования также есть «один заветный мысок, поросший кошачьей лапкой» (9, 88), но он вовсе не является какой-то символической деталью, выделяемой разрядкой, как в «Пирамиде». Даже любимый Леоновым родничок — олицетворение не просто природной жизни, но и народной «твердыни духа и силы», превращается в свою противоположность. В «Русском лесе» этот постоянный акцент возникает трижды: так продолжается пушкинская традиция («Три ключа»). Возле животворного источника совершаются главные события, символически выражающие глобальную преемственность жизни: приобщение мальчика Ванюши Вихрова к таинству природного существования («Ключ юности, ключ быстрый и мятежный...»); столкновение Вихрова и Грацианского после посягательства последнего на уничтожение пробивающейся сквозь песок животворной струи («Кастальский ключ волною вдохновенья / В степи мирской изгнанников поит»), встреча Вихрова с маленьким Калинкой, самостоятельно решившим охранять святыню; сюда же приходил врачевать свои раны легендарный Калина Тимофеевич. В «Пирамиде» же этот источник превращается в белый, «несмотря на отраву» (1, 84), прозрачный ручеек (Глухоманку), из которого нельзя пить. «Живое лоно» природы отравлено ядом цивилизации и уже не питает землю и

¹⁰ Леоновская идея превращения леса в кладбище неожиданно появилась в рассказе В. Распутина «В ту же землю...» (1995).

все живое, а грозит ему уничтожением, смертью («Последний ключ — холодный ключ забвенья...»).

Образ главного героя «Пирамиды» священника Матвея Лоскутова несомненно соединяет черты двух героев «Русского леса» — Матвея и Ивана Вихровых. «Лесной профессор» из крестьянского сословия, почти в одиночку защищающий идею разумного лесопользования (эту идею даже его верный друг Крайнов называет преждевременной), является изгоем, «мальчиком для битья» и объектом приложения сатирических усилий Грацианского. Он — личность целеустремленная, стойкая, «без противоречий и сомнений, без вредного любопытства к изнанке некоторых священных вещей» (Соч., 9, 266). Его отец — Матвей Вихров, выступая в роли народного защитника, жертвует собой ради народного блага и погибает, не найдя ни правды, ни успокоения. О. Матвей из «Пирамиды» (по-видимому, не случайно он носит имя отца Ивана Вихрова и евангельского мытаря) не только изгой, но и лишенец, не имеющий в этой жизни никаких прав, даже права на жизнь. Однако, наследуя крестьянскую биографию Вихровых, как и у него отмеченную особыми знаками судьбы, сомневающийся батюшка, в отличие от Вихрова желающий «взглянуть на истину с обратной стороны» (1, 28), отстаивает другие ценности — веру и благоденствие семьи. Но если история Ивана Вихрова заканчивается в романе более или менее благополучно, то история семьи Лоскутовых не имеет конца. Автор лишь констатирует в финале романа: «Кто-то из случившихся на месте происшествия из бывших клиентов М. П. Лоскутова сообщил мне, что местный сапожник еще месяц назад собирался отбыть вместе с семьей куда-то в зауральскую глухомань» (2, 684). О. Матвею пришлось скрыть сан и раствориться в российских просторах, чтобы спасти семью.

Поля Вихрова, пылкая, даже в чем-то жестокая, — типичная комсомолка 1930-х гг., отстаивающая идеи коммунизма как идеи нравственной чистоты (а не всемирного экономического благоденствия), мечтает избавить человечество от боли. И так на нее непохожая Дуня Лоскутова тоже мечтает облагодетельствовать человечество, но другим способом — «внезапным счастьем», «практикой добрых дел посредством сверхъестественного вмешательства» (1, 183). Поводом для сближения этих героинь являются некоторые детали, повторяющиеся в тексте обоих романов. Леонов у Дуни отмечает «призрачную ореольность, усиленную наброшенным с затылка газовым шарфиком» (1, 10). Этот же «ореол вокруг Полиной головы» казался Наталье Сергеевне «чуть радужным» (Соч., 9, 320). После вознесения ангела, которое на грани всех своих сил подготавливает Дуня, она остается на земле рядом с собакой, единственной, кроме нее, свидетельницей слу-

чившегося таинства (2, 679). В «Русском лесе» Полю в скитаниях по тылу врага «к подвигу» также сопровождает собака: «...с утра привязалась к ней черненькая бездомная дворняжка, соблазненная хлебом, который Поля жевала на ходу» (Соч., 9, 566). Один из фашистских любителей стрельбы по живым мишеням убивает эту дворняжку. А в «Пирамиде» есть комментарий к этой сцене: «...собаки, как и боги, не удивляются ничему, даже изгнание из жизни воспринимаемая как законное, по ветхости, отлучение от чуда» (2, 679).

Семейный конфликт в романе о лесе имеет довольно сложную и разветвленную структуру, которая повторяется в «Пирамиде», но уже в другой форме. Если Вихрову пришлось расстаться с любимой женой Леночкой, которая ушла из спокойной жизни искать свою судьбу, то жена батюшки — тишайшая Прасковья Андреевна, несет свой крест рядом с мужем. Поля Вихрова в духе 1930-х гг. ненавидит отца, считая его, в основном по разгромным статьям Грацианского, врагом народа, отнимающим у молодого государства лес, необходимый для великих строек социализма. Впервые в романистике Леонова в идеологическом споре отцов и детей участвуют не отец и сын, а отец и дочь, что обостряет психологически этот конфликт. Дуня Лоскутова живет в мире с родителями, но пугает отца своей отрешенностью от реальности, пребыванием в других мирах, видениями будущего, общением с запредельными существами. «Болезнь» Дуни глубоко символична, в этом заключается своего рода метафизический конфликт с семьей.

Образ Сережи Вихрова, блудного сына «лесного профессора», возвращающегося от анархических настроений молодежи 1930-х гг. к традиции отцов через испытания на войне, расщепился в «Пирамиде» на двух героев — «блудных сыновей» о. Матвея, Вадима и Егора. Вадим уходит из дома, отрекается от нравственного наследства отца, но, испытывая «смертельное томление духа», возвращается. Возвращение происходит дважды — перед арестом и после. Но в этих возвращениях нет покаяния, Вадима гонят одиночество и тоска. И не он, а сначала мать, а потом отец стоят перед ним на коленях. Если в «Русском лесе» библейский миф о «блудном сыне» разворачивается по классическому образцу, то в «Пирамиде» миф разрушается и обретает противоположный смысл («выворачивается наизнанку»)¹¹. Сам автор подчеркивает: «Нет, аналогия с блудным сыном не годилась сюда никак!» (2, 486), ибо второе «возвращение» Вадима, как догадывается

¹¹ Якимова Л. П. Мотив «вывернутости наизнанку» // Якимова Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». С. 131—146.

о. Матвей, происходило по сатанинской прихоти. Возвращение Вадима-мертвеца напоминает возвращение Матвея Вихрова домой перед арестом. Матвей был «...чуждой, молчаливый и весь такой непривычный, какими обычно покойники и представляются в сновидениях» (Соч., 9, 65). Таким же странным, как в сновидениях, предстает перед родными и Вадим. В «Пирамиде» Леонов раскрывает подробности его облика, лишь обозначенные границами сновидения в «Русском лесе»: «Крайнее утомление сквозило в неточных движениях и на всем облике его — от сбившихся волос и неправдоподобных темных рук до мертвенно-воскового блеска на скулах...» (2, 487). Однако ситуации в этих романах прямо противоположны. Возвращение Матвея — это акт последнего прощания с семьей, с домом беглого, осознающего свою обреченность каторжника (и в отличие от Вадима-мертвеца у него «белые, свешенные меж колен руки» — Соч., 9, 65). В «Пирамиде» возвращение Вадима — это дьявольское искушение о. Матвея, посредством которого сатанинские силы стремятся доказать свою силу и мощь. Другой сын о. Матвея, Егор, не сам уходит из дома, а изгоняет отца. Это уже другой разворот событий, который также связан с нарушением классического канона. «Блудным» становится отец, а не сын.

Прямолинейный комсомолец-мыслитель Родион, влюбленный в Полю, перевоплощается в «Пирамиде» в странного философа-путаника Никанора, оберегающего от опасностей Дуню. (Автор предсказывает даже их свадьбу.) Родион — апологет цивилизации, верит в ее поступательный и гуманистический характер. В его философском «стишке» о «живом веществе», которое поднимается к заоблачным вершинам, «где больно и страшно» дышать, есть такие строки: «Но с этой стремнины холодной / Никто еще не сходил / Назад, в колыбель, в первородный, / Привычный и теплый ил» (Соч., 9, 316). Никанор обладает другим знанием. Он в курсе всех Дуниных видений о «конце истории», общается с Шатаницким, выведывая тайные законы воздействия зла на природу вещей и явлений (своеобразный миметизм молодого Саши Грацианского), знает рассказы ангела Дымкова о строении и развитии Вселенной, но, как молодой человек 1930-х гг., пытается примирить все формы этого знания с материализмом. Линия Никанора в романе отражает поиск мистических корней бытия, в процессе которого совмещается теологическое и научное знание.

Главный противник Вихрова, «специалист по корню зла» Грацианский, вырастает в «Пирамиде» в «профессора» «прикладных, проблемных и прелиминарных систематик» (1, 18), земное воплощение дьявольских сил. В беседе с Н. А. Грозновой (21—22 февраля 1974 г.) Леонов лукаво замечал: «Вам, видимо, будет интересно: Сатанинский похож на Грацианского. Но как это вызрело

в мозгу — непонятно. Как из этого реального вырос этот фантастический?». ¹² Грацианский — младший брат Шатаницкого (в первом варианте романа этот герой носил фамилию Сатанинский), не достигший желаемого совершенства и роли грозного арбитра в суде над человечеством. Жандармский полковник Чандвевский, вербуя Сашу Грацианского, пафосно заявляет: «...я вас в главные демоны зову (...) которые оставляли самые глубокие (...) донныне так великолепно кровоточащие следы в истории нашей злосчастной планеты. Лишь крупного шага человек способен перешагнуть этот ров, отделяющий вас, может быть, от подлинного величия (...) с обратным знаком, разумеется!» (Соч., 9, 499). Грацианский не достиг этого «величия с обратным знаком», оно принадлежит Шатаницкому. Если в основе гнусных действий Грацианского лежит зависть к таланту, мужеству, несвоевременной дерзости Вихрова, то в основе провокаций Шатаницкого лежит зависть к человеку, созданному по образу и подобию Божьему. ¹³ Некоторые исследователи «Пирамиды» предъявляли претензии писателю, позволившему на страницах своего последнего произведения православному батюшке принимать у себя под видом профессора самого дьявола. Однако прием столкновения лицом к лицу противоборствующих сил всегда существовал в прозе Леонова. Вслед за Достоевским Леонов видел в этом столкновении, выявляющем силы и слабости противников, какой-то момент истины. Ведь и в «Русском лесе» Вихров в новогоднюю ночь с бутылкой вина идет к Грацианскому выяснять все наболевшие вопросы, подобно Голядкину, который стремился примириться со своим двойником в кондитерской («Двойник»). Ситуация в «Пирамиде» усложнена теологической природой этой беседы, психологическим состоянием о. Матвея, находящегося (в духе 1930-х гг.) в некотором сомнении относительно возможности самых высоких сил зла посетить рядового человека, а также в сомнениях по поводу библейской истории, так как, по его мнению, «Господь не зря даровал человеку свободное мышление о любых предметах умственного круга» (1, 586). Обеспокоен исчезновением Вадима, которого Шатаницкий по злему умыслу обещает прислать «на побывку». Столкновение батюшки и Шатаницкого представляет собой не научный конфликт, вроде того, который существовал между главными героями романа о лесе, а извечное метафизическое противостояние божественных и дьявольских

¹² См.: наст. изд., с. 14.

¹³ Этим Шатаницкий отличается от Воланда Булгакова, который в гностицистической традиции олицетворяет чуть ли не второго бога (см. об этом: *Казин А.* Образ демона у Леонида Леонова: (Философия Шатаницкого) // *Леонид Леонов и русская литература XX века.* СПб., 2000. С. 94—101).

сил, которое обнаруживает сложную внутреннюю борьбу противоположных начал в человеческой природе, — борьбу, в которой нет победителей.

История провокаторов Слезнева и Гиганова трансформировалась в «Пирамиде» в историю фининспектора Гаврилова. Образ этого чиновника, оправдывающего достижение «мещанского счастья» (1, 426) путем «штурма мира» и поиска «руки на Олимпе» (1, 432), осложняется родством с дядей-провокатором. Гаврилов принимает в наследство «коллекцию монет», ассоциирующихся с серебряниками Иуды. Именно дядя (Гаврилов) выдавал охранке «щенков безусых» (1, 439). Этот мотив предательства сближает его с представителями «Молодой России» из «Русского леса», которые, согласно теории Саши Грацианского, для внедрения своих людей в систему жандармского сыска должны были предавать товарищей. Однако смысл «жандармских историй» в романах различен. В «Русском лесе» жандармский акцент служит для компрометации Грацианского, для подчеркивания его предательской природы. В «Пирамиде» история Гаврилова имеет самостоятельное значение. Это своеобразный земной, социально-политический срез деятельности сатанинских сил. Паутина провокаций и предательства, двурушничество, нарушение всех моральных законов иссушают национальную почву, опутывая клеветой все достойное, чистое и живое (не случайно деятельность фининспектора является прямым источником несчастий семьи Лоскутовых). Вместе с тем история Гаврилова — это попытка объяснить изнутри разъедающее действие различных по характеру революционных сил на российскую монархию. По мнению Никанора Шамина, без «гаврииловского противодействия империя и революция расстреляли бы друг дружку под дудку небезызвестного Азефа, что, в свою очередь, возвело бы его на престол государства российского в качестве избавителя от затянувшейся смуты, благотворителя и мессии» (1, 444). Если благородные силы революции в лице кристального большевика Валерия Крайнова одерживали верх в исторической схватке («Русский лес»), то в последнем романе Леонова революция связывается лишь с «гаврииловским противодействием». А двойником Крайнова становится в «Пирамиде» Тимофей Скуднов. Личность Скуднова намного шире и значительнее личности его предшественника: он даже оказывает покровительство батюшке, «молчаливо беседа» с ним о страшных переменах в России. В «Пирамиде» происходит духовное соприкосновение честного большевика и честного священника, одинаково обеспокоенных судьбой родины, которую, по словам Гаврилова, «неусыпный Максим с покойным Чернышевским на пару обоюдной пилой {...} попиливают» (1, 463).

Историк Морщихин из «Русского леса», занимающийся не только исследованием деятельности «Молодой России», но и темой

культуры (именно он втолковывает прописные истины о преемственности в культуре анархически настроенному Сереже), превращается в «Пирамиде» в кинодеятеля Сорокина. Однако Морщихин читает «лекции о прогрессе в его марксистском понимании» (Соч., 9, 392). Сорокин же утверждает вовсе не марксистские идеи о том, что «прозрение искусства прямо пропорционально коэффициенту искажения», а «прогресс является постепенным утолением некоей предвечно заложенной в нас жажды» (1, 508), связанной с раскрытием тайны. Тема искусства решается в «Русском лесе» в вершинно-классическом варианте. Лекции Морщихина и Вихрова происходят в музейных залах, насыщенных благоговейной тишиной, а предметом обсуждения является «милосская Афродита». В «Пирамиде» тема искусства предстает в мистически-сниженном варианте. Мертвый музей Юлии, составленный из подправленных ангелом копий известных шедевров, является демонстрацией амбиций ее владелицы. А сама Юлия Бамбалски, генетически связанная с Манькой Вьюгой из «Вора», превращается из мстительницы в тип вселенской соблазнительницы, мечтающей о рождении антихриста. Мотивы провокации и соблазна больше сближают Юлию с дамой Эммой из «Русского леса», которая действовала подобным образом в рамках полицейского задания. У Юлии иной масштаб действий, иной размах, иные претензии. Эта inferнальная красавица замахнулась на переделку человечества. И, как это ни странно, именно Юлия стоит рядом со Сталиным на пути этой «переделки».

Образ Сталина, появлявшегося на трибуне мавзолея 7 ноября 1941 г. во время первого военного парада, в журнальной редакции романа дан в апологетически-плакатном изображении: «Он легко поднимался по внутренней лестнице мавзолея, чуть впереди своих соратников, из которых каждого Поля узнавала по мелькнувшему сквозь снег силуэту с расстояния. На нем была солдатская шинель без петлиц и отличий, фуражка с общевойсковой звездой (...). Поля услышала голос, ложившийся в душу с естественностью зерна в распаханную почву (...). Радиоэхо ярусами и вопреки чуждым разносило эти слова по затихшему городу; казалось, старый камень площади повторяет их строка за строкой, впитывая на века...».¹⁴ В последнем собрании сочинений Леонов снял все упоминания о вожде. В восприятии Поля дается лишь групповой портрет «всех тех, кто нес тогда бремя ответственности за страну и возглавленные ею идеи» (Соч., 9, 428). Исчезнув со страниц «Русского леса», Сталин появляется в финальной части «Пирамиды». Его образ лишен плакатности и существует в неопределенно-обширных координатах «Большого Исторического

¹⁴ Леонов Л. Русский лес // Знамя. 1953. № 11. С. 120.

Времени». Его длинный монолог перед потерявшим неземное могущество ангелом полон сарказма, иронии, ожесточения; вождь находится в состоянии одиночества и безысходности. И тем не менее он раскрывает перед молчаливым субъектом нематериального мира свою концепцию исторического преобразования человечества, для которого требуется «помимо фундаментальных политэкономических рокировок» и «коренная перестройка сложившейся у населения психики» (2, 597). Именно Сталин предлагает Дымкову «поубавить излишнюю резвость похотей и мыслей для продления жизни на земле» (2, 618). Сталин, выступавший в первой редакции «Русского леса» как эмблема времени, в «Пирамиде» появляется в ранге вождя, диктатора, тирана, кесаря, фараона, метафизического субъекта, включающегося в спор действующих лиц по поводу «Божественного замысла» устройства человечества.¹⁵

И другие персонажи «Русского леса» обретают свое обновленное рождение на страницах «Пирамиды»: горбатенькая сестра Вихрова Таиска неожиданно перевоплощается в горбатенького следователя Алексея, жандарм Чандвецкий, «ловец человеков», сближается с Дюрсо, поймавшим в свой капкан ангела. К Дюрсо переходит и благородная хромота Вихрова. «Юные вертодоксы», окружающие Грацианского (Андрейчик, Ейчик и Чик), перевоплощаются в inferнального спутника Шатаницкого в трех мерцающих обликах («не то Пузыревский, не то Небылицкий, но, вероятнее всего, Шмит» — 1, 589), отец Саши Грацианского, напоминавший «большую снулую рыбину, только в сюртуке» (Соч., 9, 159), переходит на страницы «Пирамиды» в образе Минтая Миносевича, директора районного Дворца культуры, и т. д.

Почти вся система персонажей «Пирамиды» представляет собой кальку «Русского леса», но с обратным знаком. В романе о лесе есть даже ангел, который «страшно, отвернувшись от замолкших просторов России, глядел (...) с вершины Александрийского столпа» (Соч., 9, 153). Свидетельствуют о единстве и противоположности этих романов даже определенные лексические конструкции, сохраняющие похожую структуру, но отличающиеся противоположным смыслом. Так, к примеру, Леонов переводит на «человеческий» язык запутанную филиппику Грацианского о повелителях материи, находящихся у нее в плену: «Господи, как хорошо в твоём хозяйстве даже в этот знобящий весенний вечерок (...) даже если камнем всю вечность в пустыне пролежать, лишь бы глядеть вот на эту мелькнувшую в просвете шторы голубую звезду!» (Соч., 9, 693). В «Пирамиде», рассказывая об от-

¹⁵ См. об этом: Хрулев В. И. Монолог диктатора в структуре романа Л. Леонова «Пирамида» // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб., 2002. С. 66—76.

рочестве о. Матвея, автор замечает: «...детская вера сводилась к готовности при жизни пролежать песчинкой на безвестной вселенской тропке в ожидании — когда однажды, при обходе звездных владений, Господь коснется его своей пречистой стопой» (1, 53). Фрагмент «Русского леса» раскрывает безотчетное упоение жизнью меланхолического профессора, надежду на бессмертие даже в виде камня, а в «Пирамиде» — это прижизненное ожидание человеком Божьего прикосновения. «Камень» заменяется «песчинкой», «пустыня» — «безвестной вселенской тропкой», «голубая звезда» и «хозяйство» — «звездными владениями Господа», «вечность» — «жизнью», «взгляд на звезду» — «Божьим прикосновением». Можно говорить не только о противоположности лексических образований в рамках похожих структур, о насыщении текста последнего романа иным значением, но и об отличии текста «Пирамиды», связанном с укрупнением масштаба изображения, метафизической емкостью, выделением вселенского горизонта.

«Русский лес» и «Пирамида» антиномичны. Но антиномичность не разделяет эти романы неодолимым барьером, что можно было бы легко объяснить политическими веяниями эпохи и возрастом автора. «Русский лес» — это верхний слой бытия, а «Пирамида» представляет собой его «изнанку». Используя метафору самого Леонова, можно сказать, что роман 1953 г. — это лес на берегу реки, «достоверный и даже в бурю устойчивый пейзаж» (Соч., 10, 529) (поэтому в «Русском лесе» так сильно проявляется традиция Толстого), а «Пирамида» — непохожий мир, отражающийся в «омутах творческой лаборатории художника» (там же) (поэтому в ней превалирует традиция Достоевского).

Неклассическая антиномичность этих двух романов подразумевает, при определенной разъединенности, и слитность вариантов, их соединение.¹⁶ Данный принцип, обнаруживаемый в символистской культуре,¹⁷ распространяется, по-видимому, на всю литературу XX в., где можно найти следы этого сложного противоречия и в рамках одного произведения, и в границах творчества любого значительного художника, к какому бы из литературных направлений он ни принадлежал. Разумеется, эта проблема требует специального научного изучения.

¹⁶ Подобная антиномичность свойственна и В. Набокову. «Жизнеописание Чернышевского» из «Дара» антиномично роману «Приглашение на казнь» (см. об этом: Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце // Звезда. 1996. № 11. С. 157—167).

¹⁷ Об этом принципе символистской лирики, имеющем значение для поэтики литературы, см.: Воронин В. С. Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: Символисты. Д. Хармс. М. Горький. Волгоград, 2003. С. 30.

Д. Томсон
(Канада)

ДАРВИН, УЭЛЛС И РОМАН «ПИРАМИДА»

Всю жизнь Леонов задумывался над будущим человечества: как будут жить в век рационализма, материализма, без религии? С появлением «Пирамиды» стало особенно ясно, что эти вопросы лежат в основе всего его творчества. В произведениях писателя советского периода они обычно соотносятся только с так называемыми отрицательными персонажами. Например, в известном эпизоде «Русского леса» (1953) Чередилов задает Вихрову вопрос: «Зачем жизнь?» Вихров отвечает: «Когда человеку дарят солнце, неприлично спрашивать, к чему оно» (Соч., 9, 268—269). Чередилов, конечно, «отрицательный», а Вихров «положительный», и читатель сначала воспринимает этот диалог как противопоставление вихровской жизнестойкости и чередиловской слабохарактерности. Но в свете «Пирамиды» диалог читается по-другому, и мы понимаем, что здесь Леонов, всю жизнь ставивший такие «неприличные» вопросы, ближе к Чередилову, чем к своему любимцу Вихрову.

Однако же для Леопова самый актуальный вопрос, как мне кажется, не вопрос «Зачем жизнь?» или даже «Зачем Вселенная?», а вопрос «Зачем человек?». В апокрифической Книге Еноха, лежащей в основе «Пирамиды», раздор среди ангелов вызван именно сотворением человека. История человечества состоит из попыток сатаны убедить Бога, что человек недостоин высокой, избранной роли и соответственно желания Бога оправдать его.

В начале своего творческого пути Леонов относился в общем оптимистически к проблеме назначения человека. Так, в «Воре» (1927, 1959, 1982) он писал: «Вверху, в пространствах, тысячекратно повторенных во все стороны, бушуют звезды, а внизу — всего только люди... но какой ничтожной пустотой стало бы без них все это! Наполняя собой, подвигом своим и страданьем мир, ты, человек, заново творишь его...» (Соч., 3, 9). Но в последние десятилетия его жизни этот положительный взгляд сильно омрачился вследствие исторического опыта XX в.

Эта тема развивалась у Леонова не без влияния других писателей и мыслителей XIX—XX вв. Здесь я остановлюсь только на двух из них — Дарвине и Уэллсе. Когда Уэллс начинал писать в 1890-е гг., теория эволюции казалась многим доказательством торжества прогресса и превосходства человека. Дарвин, например, заявлял: «Мы можем быть уверены, что общая смена поколений не была ни разу окончательно порвана и что никакие катаклизмы не распространяли разрушения на всю поверхность земли. Отсюда мы можем с доверием рассчитывать на безопасное и продолжительное будущее...».¹ Но и в те времена некоторые мыслители, например Т. Г. Хаксли, учитель Уэллса, понимали, что эволюция не тождественна прогрессу, что она слепая сила, которая выдвигает то один вид, то другой, и что она вряд ли прекратится с появлением человека. Так, в «Воре» Пчхов размышляет: «...а может, свет уже не для человеков и ихних деток стоит, а для некоторых птичек и букашек, еще не осквернившихся?» (Соч., 3, 490).

Такое понимание эволюции означало непредвиденные затруднения для христиан. Если раньше они с трудом мирились с мыслью, что человек произошел от обезьяны, то теперь мысль, что исторический процесс и не закончится им, окончательно подорвала уверенность в человеческом избранничестве.

Но и рационалистические умы не могли принять такое миропонимание. Торжество рационализма, как предвидел Достоевский, ставит под вопрос этические и эстетические ценности человека, казавшиеся до того неотъемлемыми элементами его существа, и приводит к лозунгу «Все дозволено».

Уэллс разделял эти опасения, и его отношение к будущему поэтому было глубоко двойственным. В иных произведениях (например, в «Современной Утопии», 1905) он с удовлетворением провидит утопическое государство, основанное на научных, прежде всего математических, представлениях, где люди научатся справляться со своими животными, иррациональными инстинктами. Но в других (например, в повестях «Остров доктора Моро» (1896) и «Первые люди на Луне» (1901)) предостерегает от опасностей слепого поклонения разуму. Он понимал, что если предсказания Дарвина, в частности о плодовитости человечества, верны, то неумеренный рост населения поставит под угрозу все достижения культуры. Именно такие опасения беспокоят Леонова в его поздних вещах.

Если мысленные горизонты Дарвина ограничены судьбами человечества, то Уэллс мыслил космическими масштабами. Он понимал, что наша земля — только незначительный спутник звезд-

¹ Дарвин Ч. Соч. / Полные переводы, проверенные по последним английским изданиям. 2-е изд. СПб., 1896. Т. 1, ч. 2. С. 326.

ды довольно средней величины и что, согласно второму закону термодинамики Р. Клаузиуса, различия в температуре и, следовательно, в энергии должны постепенно уменьшаться, приводя ко всеобщему тепловому уравнию: рано или поздно в нашей солнечной системе настанет неизбежное похолодание и все живое погибнет.

В «Машине времени» (1895) Уэллс представляет жизнь на Земле через десятки тысяч лет. При тусклом свете остывающего солнца замедлившееся обращение Земли вокруг своей оси и соответственно растущая сила тяготения все более приближают Луну к Земле — огромный красный диск занимает полнебосклона. В таких условиях человек сокращается до размеров карлика, болящего и беззащитного. Процветают только самые примитивные формы жизни. Такие же картины мы находим у Леонова в «Пирамиде».

Гораздо раньше, в «Унтиловске» (1925), он доверял подобные мысли Червакову, рассказывающему сказку о машине времени. Там (налицо сходство с повестью Уэллса) говорится: «...в машинке сломался рычажок, и бесколесный вагон перемахнул на миллион лет вперед, через века, людские жизни, сотни революций, из двадцатого века в век десятитысячный. (...) И когда выглянул дуралей из окошка, то земли-то и не нашел, и солнца не нашел, ни щепочки, ни малой песчинки!.. Голый, потухший самоголейший пшик... великая дырка» (Соч., 7, 45).

Свой взгляд на творческий и интеллектуальный застой, ожидающий человечество, высказывал Н. Бердяев: «Абсолютное равенство оставило бы бытие в нераскрытом состоянии, в безразличии, т. е. в небытии. Требование абсолютного равенства есть требование возврата к исходному хаотическому и темному состоянию, нивелированному и недифференцированному, это есть требование небытия».² Мысль Бердяева близка Леонову. В «Воре» фининспектор Чикилев открыто заявляет: «В неравенстве дело, вона что!.. Кабы одинаковость произвести везде, кабы догадалась природа все человечество на один образец соблюсти... чтоб рожались одинакового роста, весу, характеру, тогда бы и счастье поровну» (Соч., 3, 207). Через семьдесят лет в «Пирамиде» ему вторит другой фининспектор Гаврилов.

В романах «Соть» (1930) и «Скутаревский» (1932) Леонов прямо называет Клаузиуса, но, конечно, такие взгляды в условиях 1930-х гг. могли быть высказаны только антисоветскими персонажами — Виссарионом Буланиным и Петрыгиным. Если у Клаузиуса смерть Земли и культуры предопределена неумолимыми физическими законами, то для Леонова имеют значение сообра-

² Бердяев Н. А. Философия неравенства. М., 1990. С. 62.

жения нравственного порядка, и именно они вызывают у него самые глубокие и трагические заключения. Христианство уверяет, что сотворение Адама — залог какого-то высшего назначения человечества. Достоин ли человек своего избранничества? Или, говоря словами Пчхова, «осквернился» ли он?

Раз вкусив от древа познания, человек стал создавать богатства своей культуры, но культура — это не только искусства и науки, но и их зеркальный двойник, — военные технологии, эксплуатирование природных богатств, «усовершенствовавшееся» в наши дни до того, что человек стал угрозой не только себе, но и нашей планете. Гибель лесов угрожает еще худшей катастрофой, чем преступления всех тиранов XX вв.

Вспоминаются слова Ивана Карамазова о «широтe» человека, совмещающего в себе в одно и то же время идеалы Мадонны и Содома: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил (...). Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей (...). Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей».³

Леонов приходит к выводу, что культура — наш первородный грех. Здесь он перекликается с «Перепиской из двух углов» (1921) Вяч. Иванова и М. Гершензона — книгой, оказавшей на него огромное влияние. Что красота для Достоевского, то культура для Гершензона и Леонова.

Мотив двойственности человека возник у Леонова очень рано. В «Уходе Хама» (1922), одной из самых ранних его вещей, Хам рассказывает свой миф о творении: «Отец сказал, чтобы земля и солнце стали быть. (...) Земля зачала от солнца и родила яблоню, человека и пчелу... Были пустоты и глубины наполнены водами мрака. В них отражался Отец. Тот, который был отражением, пришел неслышно. Когда был близко — выхватил землю из руки Отца и прыгнул в глубины и пустоты. Он стал тогда вторым Отцом земли» (Соч., 1, 139). Мысль, что человек похищен у Бога и совращен Его отражением-противником, проходит через все творчество Леонова. Вопрос о назначении человека поставлен, таким образом, в самом остром ракурсе. Отсюда, например, слова комиссара Антона, довольно неожиданные в устах большевика: «Мне вот третьего дня в голову пришло: может, и совсем не следует быть человеку?.. Ведь раз образец негоден, значит — на смарку его? Ан нет: чуточку подправить — отличный получится образец!» (Соч., 2, 305).

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 100.



Уголок сада в Перedelкинe, выращенного Л. М. Леоновым.
Фотография Н. Л. Леоновой. 2001 г.
Домашний архив Л. М. Леонова (Москва).



Рабочий стол Л. М. Леонова. Фотография. 2002 г.
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).



Л. М. Леонов в Рукописном отделе Института русской литературы.
Фотография. 1974 г.
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).



Первый научный семинар, посвященный изучению романа Л. М. Леонова «Пирамида».

Фотография. 1995 г.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).



Выступление Н. А. Грозной на четвертом научном семинаре,
посвященном изучению романа Л. М. Леонова «Пирамида».
Фотография. 1998 г.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).



Участники Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Л. М. Леонова.
Фотография. 1999 г.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).



Участники конференции «Природа: духовное и материальное» (Леоновская секция).
Фотография. 2001 г.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).

Но как «подправить»? Антон, наверно, имеет в виду политические и идеологические методы. Если так, то его слова оказались пророческими: лет через десять после появления романа «Барсуки» (1924) образец оказался в самом деле негодным и миллионы людей пошли насмарку. «Чуточку подправить» и «насмарку его» приводят к одному исходу. Слова Антона имеют и более глубокий смысл: как же быть с несовершенным человечеством? насмарку его? или принять и признать несовершенство его природы?

В признании двойственности человека Леонов часто напоминает Достоевского. И в особенности важен для Леонова рассказ «Сон смешного человека» (1877), где герой, заразивший безгрешный «золотой век» своими пороками, неожиданно находит, что мир, впавший в грех, ему дороже, чем блаженство незапятнанного рая. Как известно, в 1935 г. Леонов написал статью «Падение Зарядья», где он вспоминает грязь, бесправие и жестокость дореволюционной жизни. Пересматривая статью в 1970-е гг., он оставил почти все, как было, но в самом конце прибавил: «И все же, несмотря на все перечисленные очевидности, мне грустно сегодня и жаль чего-то... чего?» (Соч., 10, 48).

Спор вокруг понятия «чистоты» часто ведут герои Леонова, особенно в таких произведениях, как «Обыкновенный человек» (1942), «Золотая карета» (1946, 1955, 1964) и «Русский лес» (1953). Молодые героини: Аннушка Свеколкина, Марька Щелканова, Поля Вихрова — посвятили себя идеалу чистоты. Грацианский, конечно, иронизирует над этой наивностью; но и Фирсов, и Леонов не очень доверяют чистоте, которая слишком часто оборачивается стерильностью. Как замечает Фирсов: «Всякий сор от жизни. В тюрьмах и на кладбищах не бывает сора» (Соч., 3, 489). В произведениях советского периода, от «Вора» до «Русского леса», Леонов неустанно предостерегает от соблазна подчистить или подправить сор, пыль, пепел человеческого сгорания.

Дарвин, конечно, хорошо понимал всю сложность процессов, которые привели к современному состоянию человека, все же носящего на себе «клеймо» низкого происхождения («Происхождение видов»). Сознание этой истины ни на минуту не оставляло Леонова. Любопытно, что Варя Чернецова, наивно верующая в чистоту и прогресс, дает эту книгу Поле, сама не понимая, как это утверждение Дарвина противоречит всему ее мировоззрению.

В XX в. теории Дарвина нашли подтверждение в генетике. Медлительные и непредсказуемые процессы генетических мутаций поставили, казалось бы, предел всем стремлениям произвести пресловутого «нового человека». Не случайно поэтому, что эта отрасль биологических наук была запрещена при Сталине, как не соответствующая ускоренным темпам пятилеток: «...заду-

манная перестройка человечества (...) являлась скорее биологической, нежели социальной, и потому представлялась бессмысленной без воспитательной обработки длительностью века в полтора, в свою очередь немислимой по лимиту оставшейся жизни великого вождя...» (2, 156).

В целях разделаться раз навсегда с этими первородными недостатками человечества Сталин и обращается к ангелу Дымкову, чтобы осуществить «глубинное вторжение в генетические тайники нашего естества» (там же). Эта дикая мысль, однако же, не просто плод фантазии беллетриста. В наши дни успешно развивается генетическая инженерия, и уже говорят о возможностях преобразования человечества, освобождения его от всех болезней и физических изъянов. Сталинская и, надо признаться, чикилевская мечта о всеобщем уравнивании осуществляется. Как видим, Леонов уже в 1920-е гг. предвосхитил одну из самых острых проблем сегодняшнего дня.

Всю свою жизнь Леонов посвятил защите культуры прошлого. Олицетворением веры в нее стала для него Лотова жена, которая не могла не оглянуться на горящий Содом, несмотря на «запрет прощальной оглядки на покидаемое пепелище» (2, 158). В «Русском лесе» и «Пирамиде» много упоминаний о плачевной судьбе Содома, но прошлое, Зарядье ли, Содом ли, все-таки милее писателю, чем стерильное будущее. В самом конце «Пирамиды» рассказчика «потянуло оглянуться перед уходом». Он увидел, как «сносили старо-федосеевскую обитель», и услышал «потрескиванье исполинских костров»: «Столбы искр взвивались в отемневшее небо (...). Они красиво реяли и гасли, опадая пеплом на истоптанный снег (...) на мою подставленную ладонь погорельца» (2, 683—684).

Зарево это видно теперь отовсюду. Содом погиб и вместе с ним Лотова жена, но память о них осталась. А что останется от нашего современного Содома?

МАГИЯ ЧИСЛА,
ИЛИ «СЕКРЕТНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЧИСЕЛ»,
В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ
РОМАНА «ПИРАМИДА»

Бог Тот чертил слова гигантских книг,
Чтоб в числах три, двенадцать и четыре
Мошь разума распространялась в мире.

В. Брюсов.

С ориентацией автора «Пирамиды» на базовые, первоисходно-первоисточные начала человеческого мировосприятия, призванные выразить известную повторяемость и узнаваемость мира при всей исключительности данной, конкретно-исторической фазы его существования, органично согласуется в художественной структуре романа числовая мифология, мифологическая символика числовой поэтики. Более того, именно она является цементирующим началом всего мотивно-мифопоэтического комплекса «Пирамиды» — от общей архитектоники до отдельной детали.

«Секретное значение чисел», о котором с большой пользой для расширения эрудиции можно прочесть в книге Мэнли П. Холла,¹ восходит к изначально-первородным представлениям о мироздании, каким-то ныне уже утерянным тайным знаниям и первоисходным началам бытия. На утраченности их Леонов выстраивает жанровую энигму «Пирамиды» как «романа-наваждения в трех частях» (курсив мой. — Л. Я.). Именно так, а не иначе определяет жанр своего произведения Леонов, и произвольное отсечение этого существенного уточнения может свидетельствовать лишь о неполноте понимания авторского замысла и внутреннего смысла произведения. На эту сторону жанровой специфики «Пирамиды» очень своевременно обратил внимание А. И. Павловский. «Следует сначала напомнить, — отмечает он, — что жанровое (или поджанровое) определение „Пирамиды“ — „роман-наваждение“ — выглядит на титуле более пространно: „Роман-наваждение в трех частях“, причем после слов „роман-наваждение“ нет ни точки, ни запятой, ни тире, — это одна слит-

¹ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: В 2 т. Новосибирск, 1992. Т. 1. С. 233.

ная фраза, а у Л. Леонова не бывает непродуманных даже мелочей. Т. е. само „наваждение”, составляющее и впрямь атмосферу и содержание романа, дано нам в этом определении как нечто целое, нераздельное — как некий клубящийся облак. Иначе если бы это было не так, то Леонов, чрезвычайно чуткий к пунктуации, написал бы по-другому. Все три части имеют названия, синонимичные или наваждению, или бесовству: Загадка, Забава, Западняя.² Все это подмечено тонко и точно, именно здесь следует искать энигму авторского определения жанра «Пирамиды», и возможность приблизиться к ней дает леоновская игра с «секретным значением чисел».

В кратком, но весьма емком «Предисловии» к первому книжному изданию «Пирамиды», написанном О. Овчаренко, лишь в тезисной форме присутствует мысль о том, что, работая над романом до последней минуты, писатель не смог все-таки «полностью воплотить свой замысел. В частности, композиция трех частей „Пирамиды”, подобно „Божественной комедии” Данте, должна была строиться на магии чисел» (1, 4). Впервые высказана не просто интересная, но для понимания леоновской эстетики весьма продуктивная и конструктивная мысль — безусловный объект приложения усилий разных исследователей с разными методологическими подходами.³

А между тем три части «Пирамиды» называются «Забава», «Загадка», «Западняя» не случайно не только в том смысле, на который указал А. И. Павловский. Помимо конкретного художественного содержания, которое символически обозначено каждым из названий, это еще и поэтический шифр, основанный на числовой тайне. Если отнестись к заглавным буквам названных трех частей как к цифрам, обозначающим число 3, то в сумме ($3 + 3 + 3$) получим число 9, которое с незапамятных времен в разных эзотерических системах воспринималось как число человека. Число это, как известно, восходит к мифу об Эдипе, разгадавшем загадку Сфинкса, к теории чисел Пифагора.

Более или менее цельно дошедшая до нас система математики Пифагора, скрывающая множество тайн, загадок, секретов его сложной доктрины, уже и сама не первична, а восходит к каким-то древним Мистериям, заключающим, быть может, «счи-

² Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида». 1. Наваждение как роман и роман как наваждение // Рус. лит. 1998. № 3. С. 262.

³ Кайгородова В. Е. Леоновская символика фигур и чисел: традиционное и индивидуальное // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001; Воронин В. С. Законы фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX века. Нижний Новгород, 2002, и др.

танное число простейших, элементарных бытийных реакций и фундаментальных парадигм мироотношения».⁴

Все дело в том, что числовая мифологема относится к разряду самых универсальных категорий мировосприятия, лежащих за рамками какой-либо одной философско-теософской системы, и сознательное внедрение числовой символики в художественную структуру романа позволяет существенно раздвинуть представления о пространстве творческих поисков писателя. Но вернемся к пифагорейской математике.

Как бы то ни было, а в соответствии с математической системой, по которой, — отмечает Мэнли П. Холл, — «цифры складываются вместе, 666 становится $6 + 6 + 6$, или 18, и 18, в свою очередь, становится $1 + 8$, или 9. Согласно Откровению, 144 000 душ должны быть спасены. Это число становится $1 + 4 + 4 + 0 + 0 + 0$, что равно 9, и эта операция доказывает, что и Зверь Вавилонский, и число спасенных указывают на самого человека, чей символ есть 9».⁵

Слишком много совпадений и соотношений обнаруживает леоновский текст с подобного рода числовыми операциями, чтобы считать это случайностью. «Не знаю, — говорит А. И. Павловский, — какие у Леонова были варианты названия для романа в целом — кроме „Пирамиды” и „Ангела”, но слово-название третьей части, т. е. „Западня”, было бы в этом ряду вполне уместным».⁶ Если продолжить начатые А. И. Павловским поиски возможных вариантов названия «последней книги» Леонова, в круг которых могла бы вращаться его творческая мысль, т. е. реальные основания предположить, что именно в первых буквах названия трех частей романа — «Забава», «Загадка», «Западня», графически совпадающих с цифровым обозначением числа 3, а в сумме составляющих число 9, зашифровал писатель еще один вариант названия (или подзаголовок) «Пирамиды», и это будет «Человек»! Ведь именно человека и пытается «разгадать» писатель, взвешивая на чаше исторических весов «порицательные» и «восхвалительные» аспекты его пребывания на Земле.

Тайное значение триадности и валентной ей эннеады (числа 9) как мифологем мировой значимости и тайных знаков «незримых реальностей мироздания» (1, 19) проглядывает в романе неоднократно, при этом обнаруживаются и открытые (сюжетные) выходы темы на повествовательную поверхность романа. Так, одна из

⁴ Хоружий С. С. Бахтин, Джойс, Люцифер // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 22.

⁵ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 236.

⁶ Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида». 1. Наваждение как роман и роман как наваждение. С. 262.

важнейших линий сюжетного развития романа оказывается неразрывно связанной с разгадкой таинственного значения числа 117. Впервые в его непосредственном цифровом выражении оно упоминается в сцене внезапного набега фининспектора Гаврилова на семью Лоскутовых, где для поддержания материального достатка тайно занимались сапожничеством, починкой домашней утвари и вязанием кофточек. Подвергшись обложению непосильным налогом в сумме ста семнадцать тысяч (117 000) рублей, «лишенцы» Лоскутовы оказываются перед угрозой полного разорения — нищеты, голода, гибели. Именно тогда и возникает в голове младшего сына Егора хитроумно-сатанинский план спасения семьи посредством доносительного письма Вождю и спровоцированного бегства о. Матвея из дома.

Но загадочная сумма всплывает в повествовании не раз. Оказывается, именно о ней шла речь во время первой встречи Дуни Лоскутовой с Евгением Сорокиным, еще до возникновения ситуации с непосильным налогообложением. Уже тогда «всеведущий» режиссер разглядел в обычной с виду девочке способность прозревать «иную реальность» (1, 110) и в жадном нетерпении услышать «ключевое словцо, годное стать фабульным ориентиром для сценария и заодно названием великого фильма» (1, 106), пытался соблазнить потенциального соавтора гонораром, способным существенно поправить бедственное положение ее семьи. Теперь, в ситуации надвинувшейся катастрофы, названная когда-то режиссером — будто по чьей-то подсказке, «втемную, не глядя» — сумма, «как бы звуковым начертанием цифр (курсив мой. — Л. Я.)» отозвалась в ее памяти, и поэтому «странное совпадение двух сумм становилось для Дуни наставлением к действию» (1, 313). С отчаянной готовностью продать свою душевную тайну — таинственную дверь в иной, «за пределами реальности» (1, 86), мир, она отваживается на вторую встречу с известным кинорежиссером, надеясь получить в результате сделки эти столь необходимые для спасения семьи 117 000 рублей. И хотя на сей раз ни продавец, ни покупатель о секретном числе не сказали ни слова, конкретной цены на ирреальный товар не назвали, читатель уже держит эту знаковую сумму в уме, а через некоторое время и сам повествователь не преминет вернуться к ее числовому выражению: «Вряд ли Сорокин, — размышляет Никанор, — и отвалил бы ей целых сто семнадцать со столькими нулями, даже за предъявленный товар. Просто из жалости к захолустной девочке по ее неспособности вместить в уме подобный капитал, хотя фильм о загадочной стране за железной дверью был бы воспринят в мире как открытие нового материка и можно было заранее предсказать ожидавшую постановщика, помимо денежного куша, сверхколумбову славу» (1, 532).

Не раз возникнет в тексте этот таинственный числовой знак, что и случилось, например, в арифметических прикидках фининспектора Гаврилова: «семь пишем — два в уме» (1, 313), но секрет этой сюжетно-фабульной и в целом семантико-поэтической игры откроется нам лишь силою числовой магии в контексте «философии числа» Пифагора: 117 000 — это $1 + 1 + 7 + 0 + 0 + 0 = 9$ и $7 + 2 = 9$, т. е., в соответствии с пифагорейской математикой, это число человека, а в соответствии с социальным счетом тоталитарной системы — шкала его цен.

В этом окончательно убеждает сцена встречи Юлии Бамбалски с Дымковым, когда, обнаружив в ангеле все признаки усыхания чудесного дара и превращения в рядовую личность, она «выложила ему на стол буквально всю оказавшуюся в сумочке мелочь, что-то около ста семнадцати рублей с копейками» (2, 414).

«Эннеада, 9, была первым квадратом нечетного числа (3×3), — поясняет Мэнли П. Холл. — Она ассоциировалась с ошибками и недостатками, потому что ей недостает до совершенного числа 10 одной единицы. Она называется числом человека из-за девяти месяцев его эмбрионального развития. Среди ее ключевых слов — „океан” и „горизонт”, потому что для древних они были безграничными».⁷

Из глубины неизмеримо далекого прошлого особенно наглядно предстает абсурдность мира, покусившегося на «безграничность» человека и низведшего его с высоты измерений «океаном» и «горизонтом» до состояния «рядовой личности» по цене «около ста семнадцати рублей с копейками». Как видим, живописуя реальные загадки, забавы, западни «построенного» мира, писатель и сам не прочь вступить с читателем в игру, позабавиться его неискушенностью, сбить с дороги, опутать сюжетными тайнами, уловить в западню. И чем сильнее читатель погружается в тайнопись Леонова, чем глубже вступает в сотворческие отношения с его текстом, тем сильнее испытывает энергию его духовного воздействия.

Между тем эта, вторая по счету, встреча Дуни с Сорокиным в который раз на протяжении романа возвращает читателя к самым сокровенно-заветным думам писателя о назначении искусства, о его сакрально-жертвенной сути, о непомерно высокой цене тех путей, которые способны вывести художника за «горизонт священного и запретного прозренья» (1, 512) тайн о человеке, оплачиваемых «по высшей прометейской ставке — чахоткой, нищетой, безумием, больничной койкой, магаданской каторгой»

⁷ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 247.

(там же). Обращает на себя внимание сам лексический строй мышлений Сорокина о назначении искусства: он понимает незаменимость «человеческой души, этой третьей бездны», в открытиях, «способных уравновесить непогодную действительность века» (1, 508), говорит об «алкании чуда» (1, 507) как движущей силе подлинного искусства, способен понять секрет прочности мировых шедевров, «как некий квант (...) первородной, воспоминанием или предчувствием пропитанной печали» (1, 512), но не обладает волей претворить эти теоретические постулаты в практику, предавая их в обмен на «сытость и покой» (1, 513). Он еще обманывает себя возможностью третьей встречи с Дуней и в узком кругу часто заводит разговор о каких-то «вратах» (1, 512), но ни по законам самой действительности 1930-х гг., ни по особенностям характера героя третьей встрече не суждено было случиться. Хотя, завершая эту главу, писатель не преминул сообщить, «что даже наиболее казенные сюжеты, обкатанные в присутствии лишь подразумеваемой двери, по загадочной механике душевного катализа, начинали слегка светиться изнутри. Благодаря экономному пользованию, режиссеру Сорокину удалось растянуть полученную в тот памятный вечер порцию тайны до пенсионного возраста» (1, 513).

При этом важно отметить, как глубинно укоренено магическое число человека, а следовательно «философия человека», в общем проблемном пространстве романа, его нарративе и тексте, сюжете и композиции, как неразрывно и неразделимо выстраивается все это в единую, цельную художественную систему. Конфликт Сорокина и Дуни, вырастающий на основе их тайного торга и мистически-неуловимой цены иррационального товара, отчетливо восходит к проблеме судьбы искусства в тоталитарном обществе, подводя к пониманию той непостижимо-недоступной цены, которую должен заплатить художник за возможность глубинного проникновения в действительность, неприятие одномерно-плоского видения жизни, отторжение от «официальных тезисов современности» (1, 493). Для Дуни продать «дверь» в иной, запредельный мир значит утратить «самое драгоценное свое» (1, 487), предать ангела, открывшего ей картины конца людей на Земле, давшего ей Откровение; для Сорокина эта «роковая сделка» (1, 485) оказывается чреватой опасной связью с бесовскими силами. Не случайно в течение всего мучительного для обеих сторон торга не оставляет Сорокина ощущение присутствия какой-то незримой, посторонней — «потусторонней» силы, в финале встречи героев обнаружившей себя такими нездешними звуками, какими «сопровождается исход беса» (1, 509).

Восходящее к архетипам человеческого мышления понимание принципов числа как принципов мира, а числовых отношений как

отражения гармонии самого мира, проявившееся у Леонова в поэтике «магии числа» и даже «мистики чисел» (Аристотель), предстает в общем мифопоэтическом контексте его творчества как одна из важных возможностей показать реальную жизнь в ее объемности и многомерности, исконно-неизбывной связи с космосом и мирозданием. Важно, что это позволяет рассматривать леоновскую поэтику «числовой магии» в числе аргументов, которые весомо подтверждают новаторский характер его художественного метода, отмеченного не только высшей пробой реалистического письма, но и глубинными поисками нетрадиционных путей освоения мира. Закономерно, что в ряду определений художественного метода «Пирамиды» не последнее место отведено дефиниции «магический реализм».

Однако в аспекте «секретного значения чисел» не столько даже триада и ее производные, сколько дуада — дихотомия, двоичность, управляет поэтическим миром Леонова, лежит в основании эстетической системы писателя, и завершающей его творческий путь книги это утверждение касается прежде всего. Можно сказать, что структура художественного мира Леонова держится на изображении жизни в непременной соотнесенности двух противоположных начал, их столкновении, отталкивании, взаимодействии, что бытие предстает как извечный поединок полярных сил. Именно отсюда проистекает неодолимое тяготение писателя к поэтико-риторической фигуре параллелизма, логичное и органичное выдвигание ее в число структурообразующих факторов романа, что верно и в обратном смысле: семантико-эстетическая акцентированность параллелизма определяется значимостью числовой мифологемы дуады.

Параллелизм в разнообразных формах антитезы, инверсии, оксюморона, хиазма, парафразы, остранения и т. д. пронизывает повествовательную ткань «Пирамиды» буквально на всех уровнях — общей архитектоники, основных сюжетно-мотивных линий, образной системы, структуры человеческих характеров, картин природного и социального мира. На параллелизме держится онтологический стержень романа — мотив вековой борьбы добра и зла, реализуемый в сюжетных модификациях мифопоэтического рода (блудный сын, сделка с дьяволом, поединок противников, оживший мертвец, Апокалипсис). Только очутившись в обществе, исходным началом которого оказался «социальный инстинкт улья, где все одинакие», главный герой «Пирамиды» о. Матвей понял неотменимость «головоломного сплетения обоюдоострых истин» (1, 52), сопряженность поисков первичной истины с «равновеликими открытиями по обе стороны Добра и Зла» (1, 65).

Мыслью о «слиянии обоюдонесовместимых сущностей — духа и глины» (1, 6) — в человеке пронизан апокриф Еноха, явив-

шийся для автора важным смысловым ориентиром в восприятии общей картины мироздания. Антитетична смыслу «последней книги» Леонова встроена в нее в форме парафраза повесть Вадима Лоскутова, воплотившего в ней свое видение египетской пирамиды как феномена человеческой истории. Антонимичны характеры о. Матвея и Шатаницкого, Шатаницкого и Дымкова, Дуни и Юлии Бамбалски, да и вообще любой из созданных характеров оказывается в конечном счете антонимичен какому-то другому или даже многим другим. Как типичный хиазм воспринимается мотивное взаимодействие образов пирамиды и котлована. Полярными крайностями отмечена жанровая природа «Пирамиды». Торжественной ипостаси «патмосского жанра», одухотворенного новозаветным Словом, в ней противостоит бесовское наваждение. Высокому, истинному, праведному Слову постоянно грозит подмена низким, ложным, «вывернутым наизнанку». До чрезвычайности значима в романе оппозиция чуда и чудесности. Космогонический антагонизм чуда и бездны отвечает неодолимостью земных конфликтов и т. д. Сам заглавный образ романа воспринимается на пересечении многих полярных факторов и дает исследователям основание трактовать его в контексте «размышлений о синтезе противоречивых, множественных, разноликих и разновидных проявлений бытия, инобытия, инакобытия»,⁸ как божественный отблеск символической «пирамиды света», воплощающей антитетическое взаимодействие сил мрака-тьмы и света.

Специфический, неповторимо-индивидуальный характер эстетического воплощения параллелизма как весьма употребительной в литературе фигуры поэтической речи у Леонова состоит именно в широком аспекте соотнесенности его с «магией числа» как органическим началом мотивно-мифологического комплекса литературы, в конкретном же плане — с метасмысловым наполнением дуады. В отличие от монады, символизирующей определенность, устойчивость, однозначность мирового смысла, дуада воплощает зыбкость, непознанность, энигматичность мира, незавершенность акта его творения. В специальных трудах зафиксировано неисчислимое богатство смыслов, таящихся в мифологеме «двойки». «Дуаде, 2, — сообщает Мэнли П. Холл, — были даны по причине того, что она всегда разделена и представляет два, а не один, и они противоположны друг другу, следующие символические имена: дух, зло, мрак, неравенство, нестабильность, подвижность, дерзость, смелость, спор, материя, несходство, разделение между множественностью и монадой, дефект, бесфор-

⁸ Газизова А. А. Второй семинар по роману Л. М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме // Рус. лит. 1997. № 3. С. 227.

менность, неопределенность, гармония, терпимость, корень, подножье горы, источник идей, мнение, ошибка, изменяемость, робость, импульс, смерть, движение, порождение, разделение, долгота, прирост, сложение, союз, несчастье, внушительность, женитьба, душа и наука. (...) В своей книге „Числа” У. Уэзткотт говорит о дуаде: „Она называлась Дерзостью за то, что она являлась первым числом, отделившим себя от Божественного Единого или от, как говорили халдейские оракулы, «святая святых Богом питаемой науки»”».⁹

Пространные эти цитаты приведены здесь главным образом с целью убедиться в том, что, ставя проблему семантико-эстетической роли параллелизма, речь, разумеется, следует вести вовсе не о приемах, применяемых преимущественно в пределах фразы, т. е. о параллелизме не просто как словесно-образной фигуре, а как фигуре повествования, т. е. о таких принципах и способах организации художественного текста, таких повествовательных началах, которые восходят к общим взглядам художника на мир. И здесь принципиально важным является осознание того, что особая мера семантико-эстетической активности параллелизма — преимущественно в антитетической и антонимической тональности — глубоко соприродна характеру теологической мысли писателя, в целом склонного к признанию бинарности мира, который лежит в основе еретического православия. В этой связи среди разных точек зрения на характер теологической позиции Леонова весьма продуктивным представляется утверждение А. Лысова об особой близости писателю «системы учений „абсолютного дуализма” — манихейство, гностицизм, болгарское богомилство, некоторые русские ереси, „апокрифические сказания” и др.».¹⁰

И хотя в своей житейской практике Леонов был истинно православным человеком, входил в число прихожан церкви Большого Вознесения, что в Москве у Никитских ворот, в его творческом опыте телеология не сводилась к христианству, не была конфессиональной. Когда же мы открываем высокую степень его приверженности дуализму, бинарности, дихотомии, двоичности, парности и т. д., то имеется в виду изначальная — в дохристианских и раннехристианских телеологических системах — ориентация человеческой мысли. Независимо от тонкостей телеологической ориентации писателя в данном случае нам важна мысль именно

⁹ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герменевтической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 243.

¹⁰ Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Рус. лит. 1989. № 4. С. 60.

о дуалистической природе его мировоззрения как философской основе приверженности к параллелизму — повествовательной фигуре, ориентированной на изображение мира в соотнесенности его разомкнувшихся Начал.

С мучительной страстью и упорством размышляют герои Леонова о бинарном устройстве мира, отводя — в зависимости от духовного содержания своей жизни — на космогонической шкале ценностей разное место Богу и дьяволу, добру и злу. И хотя их «взаимополярные» сущности представлены в образной оппозиции Дымкова и Шатаницкого, ангела и «нечистой силы», тем не менее в раскладе романских событий важнее оказывается противостояние Шатаницкого и о. Матвея, т. е. штатного атеиста, «ходового корифея нашего времени» (1, 585), и реального, живого носителя веры в Бога, еретические уклонения которого своим бесовским нюхом уловил Шатаницкий. Безграничная способность «полномочного резидента» «хозяина Зла» (1, 319) к сатанинским вывертам, неумением желания все на земле возвести в степень абсурда, лишити смысла и низвергнуть в бездну нигде не проявляется так наглядно, как в том случае, когда, исходя из тезиса, что «все сущее построено по двоичной системе», он пытается представить мир не как акт творения, а всего лишь как «эффект нашего с вами взаимоотталкивания в различных ипостасях, как-то зима и лето, свет и тьма, катод — анод, добро и зло, холод и жар, электрон — позитрон, субъект — объект, равнинистические сифирот и келифот, плюс и минус, орел и решка, нормально — ненормально, папа и мама, да и нет. Словом, соль есть антисахар, а бабушка не что иное, как антидедушка, не так ли?» (1, 616). «Подобно тому как холод и тьма, являясь антитезами тепла и света, не имеют самостоятельного бытия» (1, 593), так «самостоятельного бытия» хочет лишити Шатаницкий и Бога.

Именно в теософских откровениях Шатаницкого поэтическая фигура предстает в своей знаковой сути, вырастает до значения модели мироздания: «о к с и м о р о н», к приятию которого он пытается склонити о. Матвея, воспринимается уже не как просто синтаксическая единица, даже не как форма выражения противоречивой мысли, а как способ мироустройства. Но если для о. Матвея человеческий мир по замыслу Божию — результат свободного выбора между добром и злом в их неразрывной связи (ведь даже «самое слово Бог черными буквами обозначается на белом листе!» — 1, 389), то в соответствии с вывернутой логикой Шатаницкого «о к с и м о р о н» — результат сделки-договоренности Бога с дьяволом, добровольного объединения добра и зла, даже их отождествления, и такое признание двоичности сущего лишает человека воли, а его жизнь — «моральной окраски» (1, 593). Путь от вывернутости, извращенной двоичности мира в суждениях

Шатаницкого ведет к бездне, путь от дуалистических воззрений о. Матвея — к чуду. Снова отметим, что и в данном случае важен нам не столько сам по себе содержательный исход поединка героев, а, скорее, то, как один из них волею автора делает для читателя видимым механизм превращения простой риторической фигуры в глобальный способ восприятия и изображения мира.

В этом взгляде на оксюморон открывается функциональность фигуры параллелизма, логически связанного с числовой символикой «Пирамиды», в частности с мифологемой дуады. Семантико-эстетическую значимость данной числовой мифологемы подтверждает и факт исключительного богатства ее синонимических эквивалентов в тексте романа: это и «парность» добра и зла, и «двоичная» система мироздания, и «странная двуликость сущего, двоеначалие, бинарность, дуализм, двуснастность по-русски» (1, 616) и т. д. А тот философски-теологический поединок, который происходит между Шатаницким и о. Матвеем во время известной первомайской встречи, преисполнен такой глубины логического хитроплетения, лукавой игры, обманных ходов и уловок и одновременно таким необыкновенно высоким напряжением мысли о начальной и конечной двоичности всего сущего, что во многом способен объяснить неизбежность загадок, забав и западней в земной жизни человека, пролив особый свет на функциональное значение числовой магии в романе.

«Пирамида» дает весомые основания утверждать, что числовая магия не сводится в романе к охарактеризованным мифологемам триады и дуады; «секретное значение чисел», таким образом должно стать предметом дальнейших литературоведческих изысканий. О бесспорности этого утверждения говорит заглавный образ романа: ведь пирамида являет собой такое непредставимо сложное соотношение геометрических линий, граней, углов, алгебраических формул и знаков, арифметической игры чисел, что загадкам, забавам и западням, восходящим к изначальным Мистериям, здесь несть числа. Пирамида — это неисчерпаемоеместилище таинственных знаний, скрытых значений имен, букв, цифр и, говоря словами Мэнли П. Холла, «совершенная эмблема микрокосма и макрокосма».¹¹ Символика пирамиды была существенна и для художественной культуры «серебряного века», с которой поэтический мир Леонова был связан неразрывно.

Именно исходя из учета «секретного значения чисел», зашифрованных в романе, удастся установить, что у заглавного образа «последней книги» Леонова «Пирамида» есть скрытый сино-

¹¹ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 135.

ним — человек. Роман о тайнах пирамиды в действительности является романом о человеке — тайне его сотворения, смысле пребывания на Земле, радостях и горестях обитания на ней, его взаимоотношениях с миготом и вечностью. Подобно тому как долговечной оказалась тайна, заложенная в основание миростроительного символа пирамиды, не рассчитан на мгновоность и однозначность восприятия и смысл леоновского романа, безусловно относимого, говоря словами Х. Л. Борхеса, к разряду «классических» книг. «Классической является та книга, — пишет Борхес, — которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах все было продуманно, неизбежно, глубоко, как космос, и допускало бесчисленные толкования».¹²

¹² Борхес Х.-Л. Собр. соч.: В 4 т. М., 2000. Т. 2. С. 499.

В. С. Воронин

(Волгоград)

АБСУРД, ФАНТАЗИЯ И МНОГОЗНАЧНЫЕ ЛОГИКИ В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

Роман Л. Леонова «Пирамида» — попытка подвести итоги стремительной эволюции цивилизации, оцениваемой во временном масштабе от гипотетических истоков до предполагаемого конца. К исходу XX в. отчетливо проступила абсурдность пути, пройденного людьми, что было ясно осознано еще французским социальным психологом и антропологом Г. Лебоном (1841—1931): «В преследовании иллюзий основывались религии, которые умели подчинить своим законам половину человечества, ими же создавались и уничтожались самые громадные империи. Не в погоне за истиной, но, скорее, в погоне за ложью человечество истратило большую часть своих усилий. Преследуемых им химерических целей оно не в состоянии было достигнуть, но в их преследовании оно совершило весь прогресс, которого вовсе не искало».¹ Сотворив себя и свой собственный путь методом проб и ошибок, более или менее случайно достигнув лучшего состояния, общество устроилось таким образом, что в его достижениях даже отброшенные заблуждения продолжают играть существенную роль, и часто, говоря словами Ф. Ницше, «для того чтобы действовать, нужно быть ослепленным иллюзией».² В авторской заставке к роману, а затем на протяжении всего повествования Леонов вновь и вновь будет обращаться к истокам ошибок, выяснять, есть ли у человечества время для их исправления. По его мнению, люди переживают переходный период: «Громада промежуточного времени от нас до будущих хозяев омолодившейся планеты уплотнит историю исчезнувших предшественников в наконец-то прочитанный апокриф Еноха, который объясняет ущербность человеческой природы слиянием обоюдонесовместимых сущностей — духа и глины» (1, 6). Противоречивость здесь предельно

¹ Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1995. С. 129.

² Ницше Ф. Происхождение трагедии. М., 1990. С. 88.

обнажена: сущности несовместимы, но они слиты. Немедленно должен бы последовать взрыв, аннигиляция. Но ничего подобного не происходит. Обозначив через A сущность «духа», а через $\lfloor A$ сущность «глины», мы получим, что Леонов постулирует для всего промежуточного времени обязательность противоречия: $A \wedge \lfloor A \neq 0$. «Пирамида» вся, с самого начала, пронизана противоречивым движением духовного и материального пространства различных плотностей. Вдумаемся, кто же наконец-то прочитает историю исчезающей цивилизации? А если чтецы все-таки найдутся, то новые хозяева будут походить в чем-то очень существенном на нас. Итак, борьба противоположностей в человеческой природе, проходящая под знаком исчезновения человека, оказывается связанной с эволюцией пространства различной плотности и с возникновением цикла. Отметим, что чуть выше автор говорит о неизбежности старения для всех объектов, будь то звезда или человек, но вот оказывается, что Земля еще может омолодиться, она исключение из общего правила. Это притом, что до изображения процессов омоложения планеты Леонов так и не дойдет. В самом начале автор обнаруживает два течения реки времени: прямое и обратное. Разумеется, подспорьем ему в обнаружении этой двунаправленности и этого цикла послужила история России.

Именно в России, где объективное сцепление обстоятельств в минувшем столетии часто сметало все социокультурные оболочки, оставляя индивида «один на один с первичными психологическими и физиологическими потребностями и побуждениями», заставляя «отвечать на них простейшими реакциями»,³ противоречивость духовного и материального начал была особенно острой. И это, очевидно, было еще бóльшим противовесом научной логике, еще в большей мере подталкивало человека к фантазиям, мистике и абсурду. Расхождение между желаемым и реальным положением дел становилось особенно кричащим. В этой связи любопытно замечание З. Фрейда о том, что «никогда не фантазирует счастливый человек, но лишь неудовлетворенный». Согласно Фрейду, «неудовлетворенные желания — это энергетический источник фантазий, а всякая отдельная фантазия есть осуществленное желание, исправление неудовлетворительной действительности».⁴

Объекты и их признаки в художественной вселенной могут трансформироваться по следующим принципам, а) сращивание признаков различных объектов; б) умножение подобных объектов; в) установление не существующей в реальности связи между различными объектами; г) превращение части в целое, признака

³ Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990. С. 19.

⁴ Фрейд З. Поэт и фантазия // Вопр. лит. 1990. № 8. С. 162.

в объект и обратно; д) исчезновение и возникновение объекта. Мы можем назвать их законами фантазии, но, несомненно, они имеют отношение к реальности. Так, самый фантастический принцип возникновения объекта из «ничего» и исчезновения в «никуда» жив в августиновской концепции творения мира Богом из «ничего», находит отражение в ряде современных астрофизических концепций. В леоновском романе из пустоты любую требуемую вещь способен взять ангел Дымков. Присмотримся к тому, как он извлекает на свет Божий «гибридное существо во птичьей породе», нечто среднее между гусем и страусом (сращивание признаков различных объектов). Голова существа то появляется, то исчезает («в зияющей дыре рукава»), но «вторично голова выглянула уже уверенней, и вдруг, словно наскучило ему томиться в потемках небытия, наружу выскользнуло остальное туловище» (2, 14). Итак, существо появляется не сразу, возникает из небытия. А на глубинном уровне «ничего», по современным научным представлениям, находится отрицающее его «все»: «Физический вакуум — не пустота, а особое состояние материи. В вакуум погружены все частицы и все физические тела. В нем постоянно происходят сложные процессы, связанные с непрерывным появлением и исчезновением так называемых „виртуальных частиц“. При определенных условиях они могут вырваться из вакуума, превращаясь в „нормальные“ элементарные частицы».⁵ Теперь мы можем оценить глубину образного проникновения писателя в суть вещей. Голова существа первоначально обнаруживает свою виртуальность, но при подходящих условиях существо возникает целиком. Дыра в рукаве именно зияет, «обнаруживая глубину, провал»,⁶ родственность с бездной, пустотой. Хорошей аналогией здесь служит возникновение и исчезновение момента настоящего времени. Отметим также, что возникновение из «ничего» и превращение в «ничто» оказываются связаны с обязательной противоречивостью, пронизывающей всю «Пирамиду».

Под «было и не было» подведены практически все значимые события художественного мира и даже само рассказывание автором-персонажем «более чем десятимесячной старо-федосеевской эпопеи» (2, 683), которая просто не могла уложиться в отведенный для нее срок. Рассказчик включает в свою эпопею и то, что уже случилось, и то, что только вот-вот должно произойти. На наш взгляд, трактовка Финогоичем истории с ангелом как случившейся «совсем недавно» и толкование тех же событий в лекции Шатаницкого спустя два дня как еще должных случиться «на днях» означают собой обратное течение времени, возможность цикли-

⁵ Введение в философию: Учебник для вузов: В 2 ч. М., 1990. Ч. 2. С. 59—60.

⁶ Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1987. С. 200.

ческого повторения событий. Это соответствует общей картине мироздания, «где подразумеваемое нечто глубокомысленно переливается из пустого в порожнее» (2, 59). Ничего ведь не изменится, если «подразумеваемое нечто» будет переливаться из порожнего в пустое. Удивительно, но современная физика допускает гипотетический *таххионный* мир, где «разделение времени на прошлое и будущее условно, как условно, например, противопоставление правого и левого в нашей обыденной жизни; для меня это — левое, а для стоящего ко мне лицом собеседника — правое». В тахионном мире сверхсветовых скоростей «можно устроить встречу давно умерших предков с их еще не родившимися потомками». ⁷ Отметим, что такая встреча в художественном мире «Пирамиды» и происходит. За черту предельной видимости заглядывают Дуня и — косвенным образом — Никанор Шамин. Ангел Дымков, за неполные сутки удалившийся на «сверхмыслимое расстоянье», когда уже неразличимы «вселенские объекты чуть меньше галактики» (2, 681), определенно должен двигаться со сверхсветовой скоростью.

Примеры других трансформаций в леоновской «Пирамиде» многообразны. И прежде всего — это заявленное во вступительном обращении автора сращивание «сущностей — духа и глины» в самом человеке. Здесь предполагается потеря разума от умножения подобных противоречивых объектов и исчезновение всего человеческого как целого: *«обезумевшие от собственного кромеино-го множества люди атомной метлой в запале самоистребления смахнут себя в небытие — только чудо на пару столетий может отсрочить агонию»* (1, 6). Это бытие человечества на грани сползания в небытие сохранит свое значение на протяжении всего повествования. Отметим, что вся авторская заставка оформлена как превращение части в целое. Перед небытием стоит сам писатель, затем бывшие добрососеди, затем все человечество сразу. Второе сращивание человека и звезды автор допускает, говоря об общности процесса старения для человечества и звезд. Думается, это сделано не без умысла. Ведь возраст разумного человечества, согласно длинной шкале истории, не более пяти миллионов лет, тогда как, по современным научным данным, звезды типа Солнца способны существовать десятки миллиардов лет. Сосуществование версий сверхкороткой и сверхдлинной будущей истории человеческого рода продолжается на протяжении всего романа. С одной стороны, разумное человечество вот-вот перестанет или уже перестало существовать, с другой стороны, это произойдет еще бог весть когда и, как поясняет ангел, возможность переписать печальные странички даже дальнего будущего все еще остается.

⁷ Барашенков В. С. Кварки, протоны, Вселенная. М., 1987. С. 131—132.

Другой вариант предстоящей судьбы человека состоит в уменьшении размера особи до насекомого и в сращивании разума человека с грибами и плесенью. Последнее сращивание оказывается необходимым ввиду резкого роста численности населения.

Какой смысл имеет в человеческой истории предсказание того или иного события? Греческая литература и мифология показывают, что иным прорицателям не верили (Кассандра), других не понимали (Тиресий), и события всегда шли своим чередом. Именно срок существования человеческой цивилизации становится чрезвычайно многоликой величиной «Пирамиды». И начиная с авторского предвидения этот срок заключается в своеобразные пульсирующие границы. Он то сжимается до нуля, то растягивается до почти миллиарда лет в изливаниях доверенного лица автора-рассказчика — Никанора Шамина.

Исследователями последнего романа Леонова точно выявлена внутренняя, резко обозначенная самим автором противоречивость, проявляющаяся на всех уровнях произведения. Сам художник предстает перед нами здесь «в значительной степени новым, необычным, одновременно похожим и не похожим на себя»,⁸ творя в своем откровении мир, где, по выражению А. И. Павловского, «бытие и небытие постоянно перемежаются и создают особую атмосферу полуяви-полуреальности».⁹ Таким образом, противоречивость и художника, и созданного им мироздания взаимопереплетаются, сливаются друг с другом, превращаются друг в друга. Отсюда троичность художественного мира, наличие широкой пограничной сферы между реальностью и ирреальностью, былью и небылью. Новое философское учение, возникшее в 90-х годах XX в., — триалектика, как раз и постулирует существование области исключенного третьего, утверждает основополагающее значение того, что должно быть разорвано противоположностями, но не разрывается: «Логика гармонии бытия и творения подчиняется закону „золотой пропорции“ («золотой середины»). Поскольку в диалектике „третьего не дано“, то можно сказать, что для нее „золотая середина“ — это „лезвие бритвы“, на котором балансирует единство и борьба противоположностей».¹⁰ Хронология христианства статически замерла между первым и обещанным вторым пришествием. И церковь это приняла, считая, что мир лежит во зле, но не следует немедленно восставать на не-

⁸ Муромский В. П. О Леонове прежнем и новом // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 5.

⁹ Павловский А. И. XX век: катастрофичность мира и художественное сознание эпохи: (Роман Л. Леонова «Пирамида» и «Поэма без героя» А. Ахматовой) // Там же. С. 51.

¹⁰ Сергиенко П. Я. Триалектика: О мерах мудрости и мудрости мер. Пушино, 2001. С. 29.

справедливый социальный порядок, ибо всякая власть от Бога. Предсказатели, обещавшие скорый конец света при очередном социальном катаклизме, ошибались и ошибаются. Впрочем, не исключено, что некоторые из них, и Леонов в том числе, благословляли свой просчет, делали прогноз, чтобы «заговорить» наилучший вариант. В масштабе индивидуальной жизни для нас важны, конечно, начальный и финальный моменты нашего бытия, но мы-то живем между ними, всегда сетуя на краткость отпущенного времени. Наивысшее достижение прогресса — символическая гора человечества — оказывается рядом с пропастью. Все это означает, что противоположности, готовые уничтожить друг друга, до поры до времени сосуществуют. И это время очень велико и все увеличивается на протяжении романа от двух столетий с помощью чуда в авторском предисловии до почти миллиарда лет, обещанного землянам Никанором.

Все это явно нарушает двузначную логику. Абсурд может быть опознан и классифицирован в зависимости от того, какой закон логики и как именно нарушается.

I. Нетождественность (нарушение закона тождества): 1) многоликость ($A = A_1, A_2, \dots$); 2) чистый абсурд ($A = \text{не-}A$); 3) переход противоположностей ($A = \text{не-}A$, но есть посредствующие звенья); 4) абсурд типа сравнения (A как $\text{не-}A$).

II. Противоречивость (нарушение закона противоречивости): 5) пространственная; 6) временная; 7) объектная; 8) субъектная.

III. Существование исключенного третьего: 9) третье — слитые противоположности; 10) третье отлично от A и от $\text{не-}A$; 11) третье — одна из противоположностей, поглотившая другую.

IV. Отсутствие достаточных оснований: 12) частичное; 13) полное.

Пульсирующая многоликость, противоречивость, ждущая разрешения, заключена не только в картинах мироздания, данных автором, но и в нем самом, аттестующем себя «„как мыслителя средней руки”», как человека своего века — со всеми веками и антивеками русского сознания, его отрицаниями и мучительными возвращениями, неизбывной мукой выражения одинокого человеческого „Я” в мире, вывихнутом из традиции жизни и сознания».¹¹ Следует, конечно, добавить, что персонаж-писатель Леонов в романе еще и теург,¹² и ничтожно малая точка, почти математический объект, и монада в духе Лейбница. Если для Гамлета основным вопросом был вопрос «быть или не быть», то для большинства персонажей леоновской «Пирамиды» утрачивается воз-

¹¹ Корниенко Н. «...Расстояние до истины» в целую жизнь: О последнем романе Леонида Леонова // Лит. обозрение. 1995. № 6. С. 42.

¹² Муриков Г. Огонь внутри // Наш современник. 1997. № 10. С. 243.

возможность выбора, и вопрос этот означает нечто странное: «быть как не быть», «быть и не быть» одновременно.

При этом как самоуничтожительно ни трактует персонаж-рассказчик себя, как ни выглядит человечество губящим все свои ценности духовного порядка, противоречие есть и здесь. С одной стороны, автор сообщает: «В неуклюжей попытке то ли блеснуть дурной латынью, то ли польстить собеседнику Никанор Васильевич намекнул даже, что тогдашние медики называли $\langle \dots \rangle$ визионерский уход в глубь себя с абсолютной нечувствительностью к внешней боли morbus Dupiae по имени героини из одной ископаемой повестушки, в свое время, несмотря на достижения тогдашнего гуманизма, сожженной на лобном месте через палача» (2, 312—313). С другой стороны, шутник Никанор тут же скажет, что все книги успеют кануть в Лету. А это все-таки означает и то, что книги горят и не сгорают, как и дрова в камине дворца Юлии Бамбалски, сотворенного ангелом. Логически это умножение противоположностей, не равное нулю. Это даже не допустимость противоречия, а его обязательность. Примеры можно умножать. На образном, идейном и композиционном уровнях произведения автор пытается учесть все события, как большой, так и малой степени вероятности. Продолжая тему, в самом конце романа автор заметит, что «многие знаменитые книги являются по существу историями древнейших — применительно к дате написания — всегда одних и тех же душевных заболеваний...» (2, 682). Отметим, что и изобретатель машины времени у Г. Уэллса, попав в библиотеку далекого будущего, «перед мрачными грудями истлевшей бумаги» тоже вспоминает «о своих собственных семнадцати статьях по оптике».¹³ Таким образом, мы типологически сталкиваемся с одним и тем же: посягательством индивидуальной человеческой памяти на промежуток времени, несоизмеримый с человеческой жизнью. В художественном пространстве «Пирамиды» представлены и своеобразные волны плотности разума. Мыслящие грибы, открытые учеником резидента адских сил с захватской фамилией Откуси, обещанное его учителем Шатаницким уплотнение человечества до розовой плесени, подземные жители в видении Дуни — все это различные варианты включения разума в обширную биосферу. Согласно взглядам современных ученых, «при сохранении наблюдаемых процессов биологическая деградация населения в обществах, радикально ограничивших естественный отбор, — вопрос времени».¹⁴

¹³ Уэллс Г. Собрание фантастических романов и рассказов. М., 1994. Т. 1. С. 95—96.

¹⁴ Назаретян А. П. В зеркале двух веков // Связь времен: (Наука — Традиции культуры — Новое видение мира). М., 2001. Вып. 1. С. 28.

Огонь, бушующий в конце романа, уничтожающий старофедосеевскую обитель, — это словно преддверие космической катастрофы и в то же время часть вечного Огня Гераклита. То, что сгорело, уже замкнуто в леоновской книге и в каком-то смысле возрождается в человеческих сердцах. А это, возможно, и есть самое главное. В этом смысле все мы вместе с автором — погорельцы, и, говоря словами З. Гиппиус:

И пусть вины своей не знаем,
Она в тебе, она во мне;
И мы горим и не сгораем
В неочищающем огне.¹⁵

Противоречивые объекты художественного мира леоновской «Пирамиды» во многом обобщают духовные поиски «серебряного века». Логически постоянно воспроизводится ситуация, когда $A \wedge A \neq 0$. Эту повторяющуюся ситуацию в объектах и персонажах леоновского художественного мира можно прокомментировать как наличие между бытием и небытием еще одной сферы, которую можно назвать инобытием. Поэтому если поставить так называемый основной философский вопрос для мироздания «Пирамиды», то первичным окажется не материя или сознание, а некоторое их взаимодействие, начиная с самого человека, представленного как единство «глины» и «духа».

Во многом уникальный по замыслу и воплощению последний роман Леонова, кажется, во всех отношениях опровергает максимум, что самое гениальное произведение художника остается за пределами его земного пути, в незаконченных набросках и замыслах. Вместе с тем роман «Пирамида» — своеобразное исследование проблем человека и мироздания, основой которого стал «онтологический опыт замкнутого круга»¹⁶ истории России, — далеко вышел за пределы этого круга, ибо писатель «отыскал свою формулу интеллектуально-эпического мышления — своеобразный „жанр жанров“, как бы мы его сегодня ни определяли: „роман-наследие“, „роман-культура“».¹⁷ В этом смысле он сродни многократно объявленной завершившейся, но не законченной истории человечества.

¹⁵ Гиппиус З. Стихотворения. СПб., 1999. С. 257.

¹⁶ Якимова Л. П. Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида» // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4. С. 3.

¹⁷ Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Рус. лит. 1989. № 4. С. 60.

Г. Н. Ионин
(Санкт-Петербург)

ОПТИМИЗМ МИРОВОЙ КЛАССИКИ И РОМАН «ПИРАМИДА»

Когда-то критик В. Д. Днепров определил главное свойство классической литературы: она утверждает, что мир может и должен быть лучше, чем он есть. Отступление от этой идеи ведет к упадку, декадансу. Итак, мировая литература оптимистична. Кажется, все очень просто.

На самом деле понимание лучшего мира у разных писателей в разные времена и в разных национальных литературах столь различно, что порою эти «варианты оптимизма» исключают друг друга. Вообще формула Днепровая, на поверку, теряет силу еще и потому, что в духовном опыте многих писателей-классиков оптимистическая вера, по-видимому, отсутствует (Дж. Байрон, Э. По, Ф. Кафка и др.). Да уже первое классическое произведение мировой литературы — аккадская поэма о Гильгамеше — вряд ли оптимистично, если вспомнить его финал. Сомнителен оптимизм Ф. Рабле (вспомним, как его роман истолкован А. Веселовским), позднего У. Шекспира, Дж. Свифта, а у нас — М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Блока, А. Платонова, И. Бродского. Уж по крайней мере пессимистические ноты есть у каждого из них. Пессимизм, как и оптимизм, присущ мировой классике. Роман Л. Леонова «Пирамида» с этой точки зрения особенно интересен.

Попробуем посмотреть на него как на произведение духовной культуры, т. е. в аспекте паритетного взаимодействия религии, науки и собственно искусства. Молодой Л. Толстой полагал, что анализ бесконечен и ведет к пессимизму, поэтому он предпочитал идти путем аналитической мысли до тех пор, пока не станет страшно и не придется стать на спасительный путь веры. Может быть, и в самом деле оптимизм литературы объясняется влиянием религиозного начала (в широком, а не узкоконфессиональном смысле слова), а ее пессимизм — началом аналитическим, исследовательским, научным (опять-таки в широком смысле слова).

В общем же литература, будучи искусством слова, как начало творческое, как сфера «сыновнего соревнования с Творцом», не пессимистична и не оптимистична: она радуется самой возможностью такого соревнования и в то же время всегда напоминает, что это лишь «сыновнее соревнование» — не во всей полноте органики бытия, а, скажем, только в словесной его сфере, равно как музыка — в сфере звуковой, живопись — в мире линий и красок, скульптура — в области форм. Разумеется, Данте, создавая свою поэтическую вселенную, моделировал микро- и макрокосмос. Но он знал, что это модель поэтическая, творимая им самим. Оптимизм Данте строился не на воображении, а на свойственном времени приоритете религии над наукой и искусством. Схоластика покрывала разрыв между областью веры и сферой точного знания. А искусство изображало этот приоритет. Именно изображало, а не являлось образной формой выражения. Вот почему у Данте так часты моменты внутреннего спора с Богом, что прекрасно видно и в знаменитом эпизоде с Франческа да Римини и Паоло, и в не менее знаменитом рассказе Улисса о его последнем путешествии и о гибели его, когда Бог не позволил античному герою причалить к подножью горы Чистилища.

Именно в тех случаях, когда Данте вступает в такой спор, когда искусство опровергает подчиненность проблемно-аналитического знания знанию религиозному, он поневоле осознает себя художником, ибо религиозное знание здесь выступает одним из объектов изображения, а не содержанием, которому нужно лишь придать образную форму.

Роман Леонова «Пирамида», рассмотренный в контексте отечественной и зарубежной литератур, видимо, может быть правильно прочтен, если мы применим к нему соизмеримый с вершинными произведениями классики принцип духовной культуры, на равных соотносящей религию, науку и искусство. Лишь так можно подойти и к сложнейшей проблеме мирооправдания в романе «Пирамида».

Ошибаются те, кто ищет в «Пирамиде» выражение какой-то научной или, скажем, религиозной концепции. Полифония таковых (притом многих) концепций предполагает не просто образное их изложение, а их *изображение*, невозможное вне воссоздания паритетного диалога религиозных, научных и художественных моделей мира. Именно такой диалог является признаком классики во все времена — и на этапе древнего синкретизма духовной культуры, и в период нарушения паритета, когда либо религия, либо наука (философия) во многом подчиняли себе искусство, и в период осознания духовной культуры как таковой, когда этот диалог все более углубляется, а синтез религии, науки и искусства, на который сейчас надеются столь многие, реальный

лишь в частностях, как принцип оказывается мифом и никогда в полной мере не будет и не может быть осуществлен.

Само определение жанра «Пирамиды» — «роман-наваждение» — содержит интересующую нас триаду: наваждение, насылаемое профессором Шатаницким, символ анализа, «ведущего к пессимизму» и разрушению Божьего творения, при всех успехах синтеза, при всем могуществе научных открытий в эпоху современной цивилизации, противостоят вере, восстанавливающей оптимизм и ориентирующей мирооправдание, и этот поединок веры и наваждения изображен в романе силой и властью искусства слова, являющегося третьей равноправной основой духовной культуры. Разумеется, не было бы наваждения, не было бы и романа, как не было бы гетевского Фауста без Мефистофеля. В целом роман Леонова есть наваждение, ибо это интеллектуальный роман, это мучительная и страшная попытка разрешить квадратуру круга, — попытка, которая, конечно, не может привести к окончательному результату и потому попытка *изображенная*.

Поколеблена ли ею вера, а вместе с верой и возможность мирооправдания? Нет, ибо вера и научное сомнение паритетны. Никакая аналитическая мысль никогда не сможет заменить или отменить религиозное начало, ибо расщепление органики бытия никогда не даст полного знания, хотя вечно будет стремиться к его точности и полноте. Все сомнения испытующей мысли останутся в сфере науки; даже проникая в область веры, они лишь пытаются передвинуть границу науки, но вера при этом в существо своем остается непоколебленной, ибо только она дает целостное, пусть недоказанное, но ведь и не требующее доказательств знание. В «Пирамиде» такая сила мирооправдания тоже *изображена*. И не столько проповедью христианства и православия или удивительными по емкости и энергетике, сверхъестественными, если хотите, божественными формулировками в тексте романа, сколько художественным обнаружением пределов для испытующей аналитической мысли, за которыми скрыто и явлено людям иное начало, утверждающее и оправдывающее мир.

В чем же природа, особенность, специфика такого изображения? Насколько оно художественно? Иными словами, в какой мере паритетно искусство слова в диалоге с верой и исследованием? Уже не раз говорилось, что в романе нет полифонизма, нет живых людей, что все персонажи — рупоры автора или же, наоборот, автор совершенно скрыт за персонажами, что он осознанно написал роман-наваждение, чтобы показать, к чему, к какому отступничеству от православия такое наваждение может привести. Значит, и в том и в другом случае ничему в романе нельзя доверять, все в тексте — прием для некоей открытой или скрытой проповеди, и собственно искусству здесь нет места. Впрочем, «зашифрованная

конфессиональность» в данном случае трактуется не как недостаток, а как особенность леоновского замысла и письма.

Но ведь, согласимся, в романе есть не только сверхъестественная, «нечеловеческая» точность слова, но и предельная, до галлюцинаций, зримость описаний и артистизм речевых характеристик, чего не найдешь даже у соперника Леонова по жанру интеллектуального романа — творца «Доктора Фаустуса». Конечно, здесь все персонажи говорят на особом языке, как и положено в интеллектуальном романе, и характеры строятся по-особому. Литературоведам еще нужно потрудиться, чтобы точно обозначить интонации и стиль «Пирамиды». Но ясно, что перед нами принципиально осознанная изобразительность. Природа ее, думаем, кроется в том же равноправном соотношении религиозных, научных и собственно художественных начал. Ни одному из них не отдано тенденциозного предпочтения. Поэтому каждое из них, в том числе и художественное, заявляет о себе в полный голос, а весь текст, в соответствии с родом и жанром, естественно организуемый художественной волей автора, в целом предстает как торжество искусства.

Нам осталось привести некоторые примеры, поясняющие высказанное предположение. Кто такие Шатаницкий и противостоящий ему Дымков? Не только в «доносном фельетоне», но, может быть, и в действительности «директор таинственного учреждения <...> Институт прикладных, проблемных и прелиминарных систематик», «он же Шатайницкий, он же Шайтаницкий <...> является не только нынешним резидентом преисподней на Святой Руси, но и видным участником знаменитого ангельского мятежа против небесного самодержавия, после чего начались время, история и люди» (1, 18—19). Загадка! И не для одной первой части романа, так и озаглавленной, но и для всего произведения в целом. Столь же загадочен и Дымков. Шатаницкий (и очень важно, что именно он) сообщает, что в созвездии Водолея «обнаружили целый архипелаг неизвестных планет», на двух из которых «было обнаружено обилие храмов, заводских корпусов и другой мощной техники, также обширные посевы неизвестного хлебного злака и главное — огненные траектории уже межпланетной перестрелки, что является приметой давно обогнавшей нас суперцивилизации» (1, 23—24), и вот откуда, как установлено, по словам Шатаницкого, и прибыл «инкогнито» «некто Дымков», «под видом ангела» (1, 24—25).

Читатели еще долго будут спорить, кто же он на самом деле. Если действительно ангел, значит, покинутая Богом и покинувшая Бога Земля на пороге окончательной катастрофы «самопроизвольного и знутри возгорания человечины» (2, 344) все же не оставлена Господом. Нам дан еще один шанс спасения: ангел

принесет Создателю правду о Земле и оставит, хотя бы в одной душе Дуни, благовую весть о посланце неба. Ведь даже Сталин (который, возможно, «очень болен» — 2, 580) верит, что Дымков ангел. А что если Дымков, направленный к нам «оттуда», все же не Божий посланник, а разведчик из мира обогнавшей нас цивилизации?

Если так, наш земной пессимизм возводится уже в степень космического, и тогда какое уж тут мирооправдание? «Загадка», «Забава», «Западня» — это трехчастие романа выстроено так, что читатель никогда не разрешит «загадки», а если разрешит ее для себя, текст вернет его к правде *изображения*.

Леонов показывает самое существенное — углубляющийся диалог в мире духовной культуры. Если говорить серьезно, только он и спасителен, только он и избавит нас от того духовного падения, в котором мы сейчас пребываем. Прекращение диалога — это падение; это и есть декаданс сегодня. И неважно — идет ли этот декаданс от культа науки, неминуемо, самим фактом анализа и невозможностью абсолютного синтеза убивающей нравственность, или от приоритета религии, теснящего или вовсе останавливающего аналитическую мысль, или же, наконец, от самодостаточного и самоценного главенства искусства, когда эстетическая «игра в бисер» заменит веру, а «сыновнее соревнование с Творцом» перестанет быть таковым по самой своей сути.

Ученик Шатаницкого Никанор Шамин объясняет автору романа: «Раковое заболевание человечества в особенности проявилось на некотором стадийном рубеже прогресса, когда давнее противоборство генетического неравенства {...} выродилось в слепую ненависть двух взаимно несовместимых в людском общении физиологических конструкций. Ко времени великой схватки миров, на генеральном переходе к муравейнику, ведущие идеи окончательно обособившихся сторон, взамен прежних многословных программных тезисов, обозначались всего лишь иероглифами клина и тире, ^ и —. Ими соответственно обозначались идеальные, для знамен, и никогда не осуществляемые на практике системы пресловутого нашего движения к звездам: журавлиная стая избранных с неизбежной гибелью отстающих в пути и единым строем, в преодоление естественного отбора, братская шеренга абсолютного большинства» (2, 294—295). На этом затерянном в тексте противопоставлении фашизма и коммунизма и строится весь сюжет романа, раскрывается глобальная панорама эпохи. Это две главные реалии «прорыва» в страшном опыте XX в. Обе силы заинтересованы в Дымкове. Но зарубежные гастроли цирка, в котором выступает ангел, предусмотрительно отменены властью, — условно говоря, вместо Гитлера с Дымковым встречается Сталин, сторонник прорыва «братской

шеренгой», ради которой нужно временно установить биологическое и генетическое равенство всех.

Это «западня». Реальность ее изображена физически. Мы и сейчас не знаем, каким способом нам прорваться — авангардом стаи или «братской шеренгой». Путем культа неравенства, при котором неизбежно будут гибнуть слабые, или ценой старого, уже испытанного способа уравнивания всех с опасением и риском подменить евангельский принцип «будьте как дети» рукотворной нормой «круглого дурака» (2, 598).

Присмотримся к происходящему вокруг, прислушаемся к себе. Перед названными выше страшными реалиями, которые не замечать сейчас преступно, во всеоружии окажется лишь духовная культура наступившего тысячелетия, космическое и планетарное сознание, построенное на основе не *синтеза* (ибо в полной мере и на паритетной основе он уже, повторим, не может состояться), но *диалога* религии, науки и творчества. Лишь равноправный диалог веры, исследования и целостного человеческого опыта (опережающе моделируемого искусством) подскажет тот выбор, который искали лучшие герои «Пирамиды»: Матвей Лоскутов, проповедник по-детски чистой религиозности и еретик, всеверяющий мыслью, Дуня, спасшая нас решением, которое она подсказала Дымкову: «Жестом крест-накрест перечеркивая прошлое, она как бы обрубала последние, державшие Дымкова связи: — Пусть они забудут про вас! <...> ...все, кроме меня одной! — звеняще, как бы вдогонку крикнула Дуня, торопясь вывести себя за рамки совершившегося повеленья» (2, 677), — и сам Дымков, вырвавшийся из «западни».

Трагическая и обнадеживающая развязка не иллюстрирует религиозную догму или научную схему — она создана воображением как вторая реальность, художественно достоверная сама по себе. И потому в ней, в этой развязке, пройдут «проверку опытом жизни» любые догмы, схемы, ответвления и миры, воссозданные силой леоновской эрудиции, в том числе и те, которые не гармонируют с авторской моделью мира. Финал стягивает воедино все голоса словесной симфонии, и, наоборот, интеллектуальный курс, по мере чтения, томит ожиданием именно *этого*, еще не известного читателю, финала. Своды сошлись — художественное целое, созданное Леоновым, соизмеримо с вершинными творениями русской классики XX в.

Вообще «горные вершины» большой литературы не спят «во тьме ночной». Но их диалог подслушать не так-то просто. Слышнее то, что в «долинах», где целое столетие свирепствовали бури, главным образом идеологические, привнесенные в искусство слова. Бури отшумели, а вершины остались: «Лирическая трилогия» А. Блока, «Человек» и «Про это» В. Маяковского, «Персидские

мотивы) С. Есенина, «Поэма без героя» А. Ахматовой, «Сестра моя — жизнь» и «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Пастернака, роман «Чевенгур» и сказка «Уля» А. Платонова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Пирамида» Л. Леонова. Заглядывать в «долины» полезно (кажется, мы только это и делаем). И все же куда важнее посмотреть вверх, где на особом, но понятном нам языке ведут разговор «Про это» и «Мастер и Маргарита», а затем неизбежно в беседу вступают «Поэма без героя» и «Пирамида». Сегодня их диалог важен как никогда. Им наша классика решает проблему мирооправдания.

Москва Маяковского («Про это») и булгаковская Москва в «Мастере и Маргарите» преемственно родственны. Но видно и движение истории. Герою «Про это», заместившему Христа, противостоит мировое мещанство, купленное Повелителем Всего (поэма «Человек»). У Булгакова Иешуа Га-Ноцри невольно вступает в конфликт с государством, ибо, «совсем в духе Льва Николаевича Толстого», приравнивает государство и насилие, в сущности ненужное, поскольку «всякий человек добр». Антагонист Иешуа — Пилат. Это легко проецируется в 1930-е гг., когда обращение к такому Иешуа невольно становилось вызовом сталинской государственности. И если Мастер сближался с Иешуа как его евангелист, то за Пилатом, по аналогии, «мерцал» Сталин. Именно в сталинской Москве «благая весть» об Иешуа, при наличии столь пронизательных идеологов, как Берлиоз, могла стоять жизни. По крайней мере, своя Голгофа была у Мастера и свои «поэтовы ключья» («Про это»)¹ остались на зубцах Кремля. В год смерти автора «Мастера и Маргариты» А. Ахматова начинает работу над «Поэмой без героя», а Леонов пишет «Пирамиду».

Повторим: в «Мастере и Маргарите» поддержана и развита заявленная Маяковским евангельская тема Христа и Голгофы — жизнь и смерть Мастера, обреченного стать жертвой тех, ради кого он пришел в мир, — жертвой, позднее оплаканной Антигоной-Ахматовой («Я ль растаю в казенном гимне? / Не дари, не дари, не дари мне / Диадему с мертвого лба. / Скоро мне нужна будет лира, / Но Софокла уже, не Шекспира. / На пороге стоит — Судьба»²).

А вот в романе Леонова, создававшемся почти до самого конца XX столетия, дан вариант раскрытия того же контекста и после М. Булгакова сделан новый шаг: перед нами уже Москва предвоенная, и Голгофа выпадает на долю ангелу (или инопланетянину), посланному с неба для разведки или ради спасения земли от «возгорания человечины», и здесь сила света напрямую сталкивается

¹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 4. С. 177.

² *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 152, 194.

с земным Хозяином, который пытается ее поставить на службу себе. Добро, вооруженное одной лишь любовью, вновь вступает в «смертельный поединок», но уже с властью нового, совсем иного Повелителя Всего. «Исповедь» Сталина перед молчащим Дымковым творчески соприкасается с главой о Великом инквизиторе из романа Ф. М. Достоевского. Творчески, ибо повторения здесь нет.

Русская классика XX в. на своих «горных вершинах» «сняла» мотив поцелуя Христа Инквизитору. Конечно, и у Достоевского поцелуй не означал примирения и согласия. То был поступок, удостоверяющий действительность божественного, Христова начала в человеке. А если оно действительно, Голгофа и костер инквизиции бессильны. Вот почему Инквизитор распаивает перед Пленником двери тюрьмы и его последнее повеление звучит почти как молитва: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!».³ Но Пленник придет.

В классике XX в. всех тех, кто укротил и укоротил свободу мечом кесаря, всех, кто построил свою власть на «чуде, тайне и авторитете»,⁴ Христос уже не целует. По-прежнему, «И за вьюгой невидим, / И от пули невредим»,⁵ он впереди. За ним можно последовать. Маяковский предельно или даже запредельно сближает Христа с лирическим героем, подчеркивая метафорой богочеловеческое начало во всей сотворенной мифологеме; ведь Бог стал человеком, по слову Христа из Нагорной проповеди: «Итак, будьте совершенны, как совершен Отец ваш небесный» (Мф. 5: 48). Маяковский строчками «Про это» уверяет что хотя бы в тридцатом веке, хотя бы средствами «мастерской человечьих воскрешений»,⁶ но земляне обретут Человека. Идущие державным шагом Двенадцать А. Блока стреляют в Христа и все же следуют за ним, даже прогив воли. Булгаков в «Мастере и Маргарите» сказал о странной победе Иешуа Га-Ноцри: Мастер «освобождает» Понтия Пилата, чтобы тот мог по лунной дорожке вечно идти вместе с Иешуа и в споре с ним постигать, действительно ли человек добр по природе и — что то же самое — выяснять, доколе добрым по природе людям будут нужны Рим, прокураторы, крысобои и кресты для распятия. Булгаков и его Мастер верили или хотели верить, что неверие в человека, т. е. — иными словами — грех «трусости», удастся преодолеть. Ахматова, по-христиански взявшая на себя чужие грехи, Антигона-Ахматова, оплакавшая погибших и убиенных, уже не всматривается в будущее.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 239.

⁴ Там же. С. 234.

⁵ Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1999. Т. 5. С. 20.

⁶ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. С. 181.

И вот, наконец, самое важное и страшное звено в том же контексте: третий Рим XX в., ради спасения человечества, решает поставить на службу себе ангела Божьего, разочаровавшись в голландских возможностях Шатаницкого. Но, заметим, даже и в этом случае Сталин, конечно неосознанно, словно идет за Христом, разумеется еще больше, чем Великий Инквизитор, извращая и подменяя его. Ангел Дымков, преодолев «западню», покидает Землю, оставив память о себе лишь в душе Дуни, как и Мастер лишь в проясняющемся времени сознания Ивана Бездомного — благую весть о добром философе. Надежда ниспослана людям. Последняя. Мы все начинаем понимать, что самая последняя. И все же она живет в прозрениях и предвидении тех, кто слышит напряженный и всегда незавершенный разговор «горных вершин».

Конечно, за всеми персонажами «Пирамиды» стоит автор. Благодаря ему наш духовный опыт получил формулу, без которой мы не можем найти решение, а его надо искать, ибо подсказанное Дымкову для нас недостаточно. Дьявольское (с помощью «ангела») вмешательство в человеческую природу ради выравнивания всех в единую «братскую шеренгу» предотвращено. Но проблемы остались. Апокалипсис возможен. *«Событийная, все нарастающая жуть уходящего века позволяет истолковать его как вступление к возрастному эпилогу человечества: стареют и звезды»* (1, 6). Это ведь слова самого Леонова, за рамками текста романа, из его предисловия.

Уместно в этой связи вспомнить еще об одном вершинном творении российской литературной классики. Речь идет о повести русскоязычной ненецкой писательницы А. Неркаги «Молчащий» — полный текст повести издан через два года после публикации «Пирамиды», в 1996 г. (фрагмент «Скопище» напечатан в 1993 г.). «Молчащий» — уникальное соединение Евангелия и Апокалипсиса — еще ждет своего исследователя. Мотив «возгорания» (подсказанный или не подсказанный Леоновым?) в художественной формуле А. Неркаги обретает новую жизнь, то ли завершая переключку вершинных произведений и лишая нас последней надежды, то ли, напротив, давая новый импульс мирооправданию.

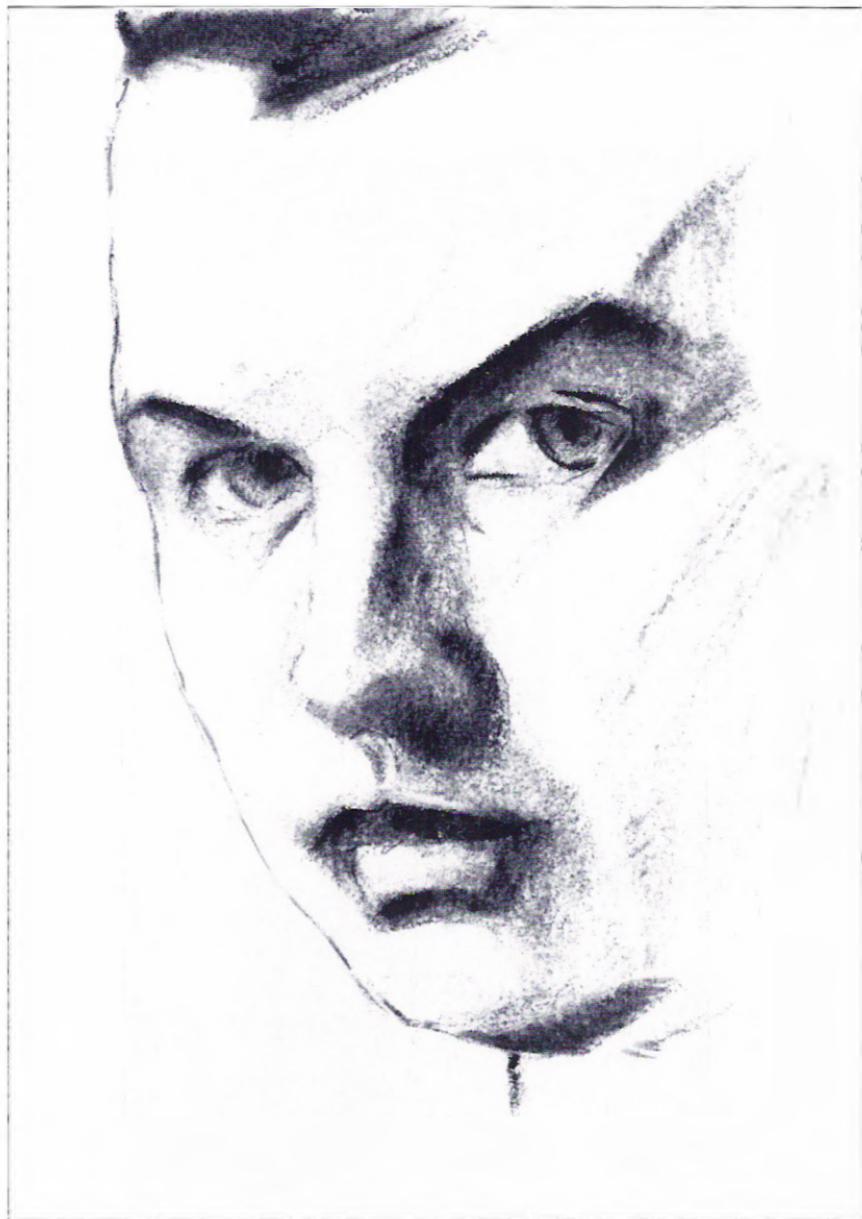
Скопище (им стало человеческое сообщество), изображенное здесь, — это уже не антиутопия: притчевый язык повести помогает применить апокалиптическое видение к реалиям нашей сегодняшней России, да и не только России, и заставляет ужаснуться точности и беспощадности сбывшегося предвидения. Оно заявлено в «Пирамиде». Возможно, ради предотвращения такого конца и прибыл на землю ангел. Но в мире А. Неркаги Божьего посланника (или инопланетянина) нет. «Спаситель» — плоть от

плоти земли. Животное и человеческое соединилось в нем. Но после каждой очередной Голгофы (герой претерпевает от «скопийцев» несколько таких, казалось бы, смертельных Голгоф) Молчащий все более и более уподобляется Человеку, Христу, обретая в итоге способность говорить. Он любовью побеждает животное безумие скопийцев, и они добровольно идут в апокалиптический огонь, зажженный Отцом по призыву Молчащего, и исчезают вместе со своим «спасителем» в этом огне. Вот эпилог, который после Леонова (да и безотносительно к пророчествам в «Пирамиде») легко могут предсказать современные футурологи. Но эпилог этот — одновременно и Евангелие (на которое у Неркаги в тексте повести есть прямые ссылки). Огонь, поглощая Скопище, скрывает тайну — кто знает? — возможно, тайну грядущего, нового, ипостасного рождения. Если так, узкий промежуток «будет пройден» — без дьявольских вмешательств, без «западни». Наваждение развеется и не заменится новым. Художественная мощь «Молчащего» заставляет вспомнить о «Пирамиде». Но именно итоговый роман Леонова предопределяет неизбежность появления такого шедевра, как апокалиптическая благая весть о Молчащем.

Приведенный пример подтверждает: важно не только решать, важно быть готовым к решению. После «Пирамиды» Леонова мы готовы. При условии, если будем ее читать точно и в контексте (интертексте, гипертексте) российской и мировой классики. Опыт Данте, опыт Гете, опыт Пушкина, опыт Достоевского, опыт Леонова да вооружит нас духовно.



Л. М. Леонов в мастерской В. Д. Фалилеева. Акварель Е. Н. Качура-Фалилеевой. 1923 г.
Домашний архив Л. М. Леонова (Москва).



Л. М. Леонов. Автопортрет. 1920-е гг.
Домашний архив Л. М. Леонова (Москва).



Л. М. Леонов. Фотография. 1924 г.
Домашний архив Л. М. Леонова (Москва).



Л. М. Леонов с братом Борисом. Фотография. 1926 г.
Домашний архив Л. М. Леонова (Москва).

А. И. Михайлов
(Санкт-Петербург)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ БЛОКИ РОМАНА «ПИРАМИДА»

Название последнего, итогового во многих отношениях произведения Л. Леонова остается до сих пор до конца не разгаданным и дает повод еще для многих интерпретаций, которые будут извлекаться из смыслов, спрессованных в этом восьмибуквенном феномене. В частности, наряду со смыслом онтологического, символического характера, заложенным в нем крупным планом самим автором, несомненно, существует и другой смысл, который можно извлечь, если обратиться к изучению составляющих идейно-художественного содержания этого сугубо интеллектуального произведения. Под «Пирамидой» в таком случае можно понимать не только то апокалиптическое сооружение, которое в качестве итога своего исторического земного существования создает в этом романе себе человечество, но и сооружение, так сказать, самого романа, построенного из определенных деталей, частей его содержания. Именно в этом смысле имеет оправдание вынесенное в заглавие этой работы понятие блока, частное по отношению к понятию пирамиды как целого.

При этом под блоками мы имеем в виду не архитектонику произведения, не такие его крупные составляющие, как сюжет, круг героев, конфликтов, доминирующих идей, всякого рода отступления, а другое, именно то, что уже при первом, самом поверхностном прочтении этого входящего в читательский обиход произведения заставляет отмечать про себя: это я как будто бы где-то уже читал, это напоминает мне то-то и т. д. Эти ассоциации с чем-то уже прочитанным и позволяют дать выделенным блокам определение «литературные».

Начать, пожалуй, следует с самых малых из них — реминисценций, аллюзий, отсылок, которыми последнее произведение Леонова буквально пульсирует. Обычно они выступают здесь в качестве некоего концепционного подспорья к высказываемой автором мысли, используются в разных аксиологических целях.

Скажем, аллюзия, имеющая в виду горьковское утверждение «Человек — это звучит гордо», сопровождается чувством убийственной иронии, поскольку эта отвлеченно-гуманистическая, патетичная фраза сделалась орудием демагогов в условиях бесчеловечной тоталитарной системы. Цитируем Леонова: «...опасно сомневаться — из каких именно качеств слагается содержание восторжествовавшей идеи гордого человека, уже на нашей памяти испытывавшего столько девальваций. (...) Чем торжественней пишутся манифесты во имя его, тем дешевле в практике государственной копируется отдельная особь» (2, 107—108) — и видим, какую уничтожающую оценку дает он широко внедрившемуся от имени М. Горького гуманизму.

Иную цель преследует аллюзия, связанная со строками О. Мандельштама из стихотворения 1931 г. «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»:

Пора вам знать: я тоже современник —
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак...¹

Леонов в «Пирамиде» полемизирует с этими строками, и тоже не без горечи, но горечи уже другого характера, — а именно по поводу напрасных и ненужных усилий человека, которому дано многое, приравнять себя, в соответствии с требованием господствующей идеологии, к безликой середине. Включается эта полемика в изображение Никанора Шамина, в котором автор находит признаки «редкого в наши дни эзотерического дара» и ответ «апокалиптического зарева», но о котором при этом, как раз имея в виду намерение мандельштамовского героя «принизиться», «усредниться», замечает: «И вот убогий москвошвеевский на нем пиджачок с куцыми рукавами сразу расшифровывался как неуклюжая маскировка» (2, 342). Как видим, в облике Никанора — та же «обуженность» русского интеллигента «эпохи Москвошвея», в печальной вынужденности которой признавался Мандельштам.

И совсем с противоположной аксиологической установкой обращается автор «Пирамиды» к стихотворению В. Луговского «Сказка о дедовой шубе» (1943—1956). Стихотворение это, вошедшее впоследствии в книгу поэта «Середина века» (1958), отразило тот перелом в сознании русского советского человека, когда после жестко регламентированного официальной идеологией отрицательного отношения к «проклятому прошлому» патриархальной, крепостнической, царской России наметился поворот к истокам, к народной, исторической России, с ее еще не «преобразованной» природой, глубинным духовным миром и са-

¹ Мандельштам О. Собр. соч. М., 1991. Т. I. С. 184.

мобитной материальной культурой. В стихотворении Луговского символом всего этого выступает возникшая в памяти поэта дедовская шуба, навевавшая ему в свое время, в его детские годы, сказочные сны о родной России. Леонову, выходцу из тех же народных глубин, близка мысль Луговского о возвращении к родным истокам, и он включает этот романтический и вместе символический образ в свой текст без всякого его оценочного переосмысления, сохраняя его первоначальный пафос: «Прасковья Андреевна (...) предложила по старой памяти постелить на любимой его, еще не остывшей с утра лежанке старенький его тулупчик (...). Оказалось, что сынок и сам не забыл, какие гнездились там сладкие и теплые сны овчинные...» (2, 273). Речь идет о последнем посещении родительского дома Вадимом Лоскутовым, еще живым, а не в облике кадавра, что произойдет позже.

Теперь уместно коснуться тех включенных в «Пирамиду» литературных блоков, соединительные швы которых с общим, так сказать, корпусом леоновского сооружения почти не заметны или заметны только при прочтении, настроенном на волну иного литературного явления. Так, автор данной статьи читал «Пирамиду», не выключая из своей памяти хорошо известного ему творчества новокрестьянских поэтов. Это совмещение оказалось вполне естественным, поскольку и то и другое явления, творчество Клюева на последнем этапе его жизни и проблематика последнего произведения Леонова, объединяются единой эпохой (1930-е гг.) и единым трагическим пафосом, а именно темой гибели, точнее уничтожения, духовной, православной России. И вот в связи с этим при внимательном прочтении «Пирамиды» немало открывалось такого, что тем или иным образом соотносилось с Клюевым и даже как будто бы исходило от него.

Основные и любимые автором герои леоновского романа — это отщепенцы, изгой господствующей тоталитарной, воинствующе-атеистической системы. В литературе же 1930-х гг. это состояние отщепенства, отверженности никем с такой определенностью, полнотой и естественностью не было выражено изнутри, как Клюевым, — в его эссе, письмах из ссылки, снах. И основное в них — дух покаяния, смирения (не перед властями, а миром, судьбой, а также перед немногими понимающими его и помогающими ему близкими людьми), мудрое терпение, с которым он готов нести свой мученический крест, испить свою чашу до конца. Приведем такое свидетельство, как его письма к Н. Ф. Христофоровой-Садомовой из сибирской ссылки 1934—1936 гг.: «Я очень слаб, весь дрожу от истощения и от не дающего минуты отдохновения большого сердца, суставного ревматизма и ночных видений. Страшные темные посещения сменяются областью загробного мира. Я прошел уже восемь демонских застав, остается еще

четыре, на которых я неизбежно буду обличен и воплощусь сам во тьму. И это ожидание леденит и лишает теплоты мое земное бытие. Я из тех, кто имеет уши, улавливающие звон березовой почки, когда она просыпается от зимнего сна. Где же теперь моя чуткость, мудрость и прозорливость? <...> Когда я ехал из Томска в Нарым, кто-то, видимо узнавший меня, послал мне через конвоира ватную короткую курточку и желтые штиблеты, которые больно жмут ноги, но и за это я горячо благодарен. Так разворачивается жизнь, так страдною тропею проходит душа. Не ищу славы человеческой, ищу лишь одного прощения. Простите меня, дальние и близкие! Все, кому я согрубил или был неверен, чему подвержен всякий, от семени Адама рожденный. Благословляю всякого за милостыню мне недостойному, ибо отныне я нищий, и лишь милостыня — мое пропитание! <...> Простите за многие ненужные вам мои слова. Я знаю, что для вас я только лишь страдающее живое существо и что вам и вашему милосердию я совершенно не нужен как культурная и тем более общественная ценность, но тем потрясающее и прекрасное ваша простая человечность! <...> Я уже не считаю дней и месяцев. Жизнь проходит, уплывают, как волны, душа и тело <...>. Я посещен трудной болезнью — *параличом левой стороны тела*. Не владею ни ногой, ни рукой. Был закрыт и левый глаз. Теперь я калека. Ни позы, ни ложных слов нет во мне. Наконец настало время, когда можно не прибегать к ним перед людьми, и это большое облегчение. За косым оконцем моей комнатухи серый сибирский ливень со свистящим ветром. Здесь уже осень, холодно, грязь по хомут. За дощатой заборкой режут ребята, рыжая баба клянет их, от страшной общей лохани под рукомойником несет тошным смрадом, остро, но вместе нежно хотелось бы увидеть сверкающую чистотой комнату, напоенную музыкой „Китежа”, с „Укрощением бури” на стене, но я знаю, что сейчас на берегу реки Томи, там, где кончается город, под ворохами ржавых осенних листьев и хвороста найдется и для меня место. Вот только крест некому поставить, а ворота туда в березовую рощу всегда открыты. <...> Очень тяжело на чужих людях хворать. Каждую минуту жди ворчанья и оскорбления. Таков мой крест. Господь меня не забывает, посещает и пасет меня своим жезлом железным! <...> Иногда приливает тоска к сердцу. Хочется поговорить с милыми друзьями, послушать подлинной музыки!.. За дощатой заборкой от моей каморки день и ночь идет современная симфония — пьянка, драка, проклятия, рев бабий и ребячий, и все это покрывает доблестное радио. Я, бедный, все терплю. <...> Я так нищ, что, оглядывая <сь> на себя, удивляешься чуду жизни — тому, что ты еще жив. На меня, как из мешка, сыплются камни ежечасных скорбей. Но как ветром с какой-то ароматной Виф<с>аиды пахнёт иногда в душу цитра золотая, нищетой

богатая! Я все более и более различаю эту цитру — в голосах жизни. Все чаще и чаще захватывает дух мой неизглаголанная музыка. Ах, не возвращаться бы назад в глухоту и немоту мира! <...> Только ночью, уже в часа 3—4, начинаю отходить от дневной брани и избяных криков и... для бедной души моей играет Роман Сладкопевец на своей золотой цитре, и я засыпаю счастливым».²

С достаточной определенностью эти и подобные им интонации клюевских писем 1920—1930-х гг. слышатся иногда в речах и размышлениях упраздненного духовного служителя о. Матвея Лоскутова или другого несчастного из этой же касты обреченной интеллигенции — попа Тимофея, сообщающего из ссылки своему собрату по несчастью о радости иметь там хоть какое-нибудь жильё: «Право, собирайтесь, милые... <...> досталось нам с убогой Дашуткой <...> вселиться хоть и в нежилое, без черного пола, по здешней стуже просто гиблое владение, а именно бывший кулацкий амбар, зато никто более на жильё наше не позарится. Прорубили окошечко в ладонь и радуемся солнышку, как заглянет...» (2, 285). Подобной же радостью делился в цитированных выше письмах из Сибири к Н. Ф. Христофоровой-Садомовой и Клюев: «Я теперь не в общей избе, — у меня угол за заборкой, хотя дверь в общую избу не повешена. <...> Купил кровать за 20 руб., есть подушка и одеяло, чайник для кипятка, деревянная чашка для еды с такой же ложкой. <...> За заборкой живет мужик с бабой и с двумя ребятами — выселенцы из Вятской губер<нии>».³ А вот поразительное совпадение: люди мечтают о единственно желанном для них укрытии в пределах одного и того же пространства. В романе Леонова старики Лоскутовы «все более мечтали закопаться в норку поглубже...» (2, 285), о том же говорит в письме 1934 г. вышеуказанному адресату и Н. Клюев: «Ссылные своими руками роют ямы, землянки и живут в них, иногда по 15-ть человек в землянке. Попасть в такую человеческую кучу в стужу считается блаженством. Кто кончил срок и уезжает, тот продает землянку с печкой, с окном, с жалкой утварью за 200— 300 рублей. И для меня было бы спасением одному зарыться в такую кроватную нору, плакать и не на пинках закрыть глаза навеки».⁴

«Клюевское» в «Пирамиде» ощутимо также и в теме отплытия православных святых от берегов обреченной, потерявшей христианский облик России. У Клюева эта тема раскрывается преиму-

² *Клюев Н.* *Словесное древо.* СПб., 2003. С. 311, 312, 360, 378, 380—381, 382, 383 (с исправлениями по рукописи: РО ИРЛИ, Р. I, оп. 12, № 534).

³ Там же. С. 352—353.

⁴ Там же. С. 311.

щественно в его апокалиптических «вещих снах» о современной России 1920—1930-х гг. и будущей ее судьбе. Россия в трагическом зеркале сновидений! По отношению к роману Леонова этот факт заслуживает особого внимания уже потому, что «Пирамида» имеет в подзаголовке существенное (по отношению к ключевскому жанру, отметим для себя) пояснение — «роман-наваждение». Его природа тоже ирреальна. Само собой напрашивается обобщение: оба художника одинаково воспринимали изображаемую ими действительность как нечто нереальное, то, что не должно существовать в нормальных условиях жизни нации, государства, общества, — точнее, как кошмар. У того и у другого этот кошмар дается как ряд отдельных трагических видений, в некоторых деталях сходных между собой. Напомним то видение, в котором святые покидают Русь. Об этом своем сне в начале 1930-х гг. Клюев рассказывает: «Я был с маменькой в каком-то незнакомом мне храме: много молящихся, идет торжественная служба, и вдруг у самого алтаря происходит какое-то смущение, спор между священником и диаконом. Спор усиливается — получается смятение... Маменька мне говорит: „Уйдем, Коленька. Благодать отсюда ушла”. И мы вышли с ней из храма и пошли по дороге. По обе стороны деревья, кусты — чем дальше мы шли, тем все оглушительней становилось вокруг, как-то безрадостно. Потом пошли голые скалы, а затем и песок. Камни и песок.

Маменька шла впереди, на повороте куда-то скрылась. Я старался разыскать ее, но ее не было. Наконец я вышел как бы к заливу морскому. У берега, вижу, стоит огромный пароход со многими ярусами, и на каждом ярусе стоят в старинных одеждах рядами русские подвижники, странники, мученики, святые — каждый на своем ярусе. Здесь же и преподобные, и великомученики, и блаженные, юродивые — по своим ярусам. На мачте — хоругвь с изображением Нерукотворного Спаса.

На носу и корме прикреплены цепи, и какие-то громадные существа с крыльями держат концы. <...> Полная торжественная тишина — все молча кого-то ждут».⁵ А вот весьма сходное видение в «Пирамиде», также передаваемое от первого лица: «Удача вывела меня к древнему храму <...>. В воображении моем косяком вытянутая на восток, обитель мертвых удивительно походила на корабль перед уходом в невозвратное плавание. Все было готово к отплытию <...>. Апостолов и патриархов на фресках виднелось больше, чем молившихся внизу понурых богомолок. Тесные плесенью праведники на верхних ярусах по частям покидали обреченную обитель. <...> Уцелевшие, похоже <...> вслушивались в доносившийся к ним с левого клироса чистый <...> деви-

⁵ Там же. С. 95—96.

чий дисканток, потому лишь на той серебряной ниточке и удерживался весь корабль у причала» (1, 8—9). Семантические и даже лексические совпадения чрезвычайно обильны: «вышел» — «вывела», «берег» — «причал», «яруса» (там и здесь), «пароход» — «корабль», «цепи» — «ниточка», «держат концы» — «удерживался корабль». Следует также обратить внимание и на постепенно оскудевающий в клюевском сне пейзаж, и на все усиливающееся чувство тоски и одиночества (брошенности). Близким к этому переживанием завершается в «Пирамиде» и видение будущего планетарного катаклизма в результате глобальной схватки между враждующими станами человечества.

В связи с этим имеет смысл также остановиться на картине, так сказать, итогового скопления человечества в момент своей гибели, перед своим концом, «увиденной» как Клюевым, так и Леоновым, не без влияния, вероятно, как в том, так и в другом случае знаменитого символического полотна В. Верещагина «Апофеоз войны» (1872). В записи сна Клюева от 30 июля 1923 г., озаглавленной «Львиный сон», герой, пытающийся спастись от бесконечной цепи преследований, рассказывает: «Миновал я путь смертный, вижу: карфагенская стена передо мной, кладка тысячетлетняя и зубцы неприступные. И будто лестница на стену ведет, мне во спасенье. Вознесся я на стену, простор узрел: и небо и землю. Только и небо и земля струпные... У самой стены и дальше, сколько глаз хватят, в гнойном желтоватом тумане тьмы человеческих болванов копошатся». ⁶ С высоты некой уже не стены (как у Клюева), а горы видится человечество — в его трагическом, гибельном скоплении — и повествователю «Пирамиды»: «По преемственности от Никанора, иносказательным образом горы обозначается и у меня заповедная стоименная страна чаяний людских и сновидений. Немудрено, что за обзриваемый период квартирьеры человечества успели взобраться на сияющий пик, от века служивший ориентиром всем народным вожакам. С него, насколько хватало глаза, все когда-либо проложенные людьми, даже противоречивые, тракты в окончательном итоге стекались к подножью означенной вершины. Далеко внизу, сквозь промоины вечерних облаков, лиловела мгlistая, отжитая, изрытая котлованами и руинами твердь земная со следами необузданной деятельности разума...» (2, 304); «Наглядевшись на творившееся непотребство (человеческую бойню на земле. — *А. М.*), солнце с отращением сникло, смылось с небосклона (...). Когда же не без опаски снова выглянуло оно из-за горизонта, земля была воистину нехороша собою. (...) В силу не по сезону задержавшейся теплыни, даже при наличии мужества и в надежном противогазе,

⁶ Там же. С. 92.

немыслимо было заглянуть поближе на терриконы падали людской {...}. Женщины умирали от скорби, а кто послабее — от рвоты отвращения» (2, 329—330).

В качестве еще одного «клюевского блока» в «Пирамиде» отметим также поэму «Погорельщина» (1928). Погорельщиной поэт назвал гибнущую от большевистского погрома Россию, Святую Русь. До 1987 г. поэма оставалась в России неопубликованной. Но ее знали — и по многочисленным спискам, и по чтению ее самим автором на закрытых литературных вечерах, и по зарубежной затем публикации. На родине поэма жила в сознании его соотечественников в основном лишь одним своим заглавием, в контексте русской истории исключительно емким в ассоциативном плане, в полном смысле слова апокалиптическим. В «Пирамиде», где изображаются те же самые страдания и то же зло той же самой эпохи, что и в поэме Клюева, это слово мелькает довольно часто и как раз именно в клюевском смысловом наполнении. В своем отношении к уничтожению национальной духовности, Святой Руси автор «Пирамиды» абсолютно солидарен с автором «Погорельщины». Прочитируем фрагмент, в котором речь идет об уничтожении исконной России; слово «погорельщина» в нем хотя и отсутствует, но весь пафос вполне клюевский: «Из искры возродившееся пламя быстро становилось повсеместной огненной бурей, в которой пылала и плавилась всяческая сорная старина — святыни, обряды, потребности, ремесла, включая тысячелетнюю государственность и самую веру русских. В середине первой пятилетки, куда ни глянь, по всему горизонту стлалось незримое, обжигающее душу зарево» (1, 55). Знаменательно здесь это упоминание о «ремеслах». Именно с их яркой поэтизации и начинается клюевская «Погорельщина».

И далее, помяная об испепеляющей Россию «огненной буре», «обжигающем зареве», «великом кострище», Леонов уже всецело пользуется клюевской номинацией: «на фоне национальной погорельщины» (1, 366); «Редкие потомки с почернелыми лицами бродят по родной погорельщине, поднимают из-под ног обугленную ветошинку и, пепелок посудуши, гадают шепотком, чем это было раньше...» (2, 128—129); «виднелись {...} следы небольшой погорельщины» (2, 442).

Содержится в «Пирамиде» звучащая несколько прямолинейно и жестко (если не сказать цинично) сентенция о невостребованности, ненужности национальной духовной элиты в новом, созданном большевиками обществе: «...потребуется периодический отстрел умственной элиты во умиротворенье горластых...» (2, 600). Сентенция эта перекликается с подлинным историческим документом, относящимся как раз к романному времени, — с горьким признанием одного из обреченных представителей этой элиты,

Клюева, в письме к Н. Ф. Христофоровой-Садомовой почти за год до его расстрела: «Всю жизнь я питался отборными травами культуры — философии, поэзии, живописи, музыки... Всю жизнь пил отблеск, исходящий от чела избранных из избранных, и когда мои внутренние сокровища встали передо мной как некая алмазная гора, тогда-то я и не погодился. Но всему свое время, хотя это весьма обидно».⁷

Наконец, с Клюевым, но и не только с ним, а также и с другими трагическими поэтами советской эпохи, павшими ее жертвой, связан весьма концепционный и символический пассаж леоновского романа — размышление автора по поводу собственной головы, обнаруженной потомками в далеких тысячелетиях. Мотив мертвой головы, черепа и размышлений о бренности человеческого существования знаком нам по европейскому искусству (самый известный пример — череп «бедного Йорика» в шекспировском «Гамлете»). В русской поэзии XX в. трактовка этого мотива существенным образом обновилась, переместясь из плана объектного в субъектный. Поэты вдруг стали видеть не просто чью-то голову, дающую повод поразмышлять о тленности, иллюзорности человеческой мысли, а свою собственную. Вследствие этого мысль и образ включились в контекст конкретной исторической эпохи (трагическое время жизни самих поэтов), а главное, в них неожиданно обнаружился пророческий, вещий смысл. Это поразительно, но перечисление крупнейших русских поэтов первой половины XX в., увидевших и отобразивших в поэтических строках свою собственную мертвую голову, поистине превращается в список преждевременных мученических кончин. А. Блок в «Итальянских стихах» (1909) обронил загадочные строки:

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.⁸

Жизнь поэта оборвалась преждевременно в разрухе и лишениях революционных лет, которые он, как теперь считается, не пожелал преодолеть. Н. Гумилев в своем «Заблудившемся трамвае» (1919, опубл. 1921) изобразил увиденные им в момент прозрения кровью налитые буквы вывески и зеленую лавку, в которой «Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают». Особенный смысл приобретают дальнейшие строки этого стихотворения:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,

⁷ Там же. С. 381.

⁸ Блок А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 71.

Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.⁹

И вскоре голова поэта была, правда, не «срезана», а пробита карательной пулей петроградской ВЧК. К теме своей обреченной головы — головы поэта, обращается и Клюев в стихотворении «Отрубленная голова...» (1919):

Отрубленная голова
Как мусор пожрана канавой,
В зубах застрявшие слова
Прозябли плесенью корявой
<.....>
Во рву, где плесень и ботва,
Угомонится мозг поэта...¹⁰

А в стихотворении «Вспоминаю тебя и не помню...» (1929) об обреченности своей головы поэта Клюев пишет уже с чувством спокойного, можно сказать, ожидания:

И теперь, когда головы наши
Подарила судьба палачу,
Перед страшной кровавою чашей
Я сладимую тепло свечу...¹¹

Стихи поэта оказались пророческими.

В последнем романе Леонова философский мотив мертвой головы лишен вещего, пророческого ореола, знака личной судьбы, и выражает лишь общий трагизм бытия. Писатель размышляет над таким видением далекого внеисторического будущего: «Когда же в силу геологических смещений схлынули однажды умиротворяющие воды и пообсохло поднявшееся дно, то вместе с толщей слежавшегося ила оказались наверху и заключенные в единоплатном пласте старофедосеевцы, и их непримиримые антиподы: мы. Несмотря на относительно малую глубину местопребыванья, лопата и бур не мешали нашему мирному тленью <...> я кое-как поторопился ближе к поверхности, и едва тростью, ногой ли ковырнули почву, тут он выглянул наружу, череп мой. Тотчас посылку из вечности пустили в круговое обозренье <...>. По очевидным причинам мне не удалось убедиться, такие ли они на деле — стройные, эллинского склада, земные боги <...>. Все равно мешали бы видеть чужие пальцы в моих глазницах, откуда струился скопившийся там за тысячелетия песок» (2, 318).

⁹ Гумилев Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 4. С. 82.

¹⁰ Клюев Н. Сердце Единорога. СПб., 1999. С. 453.

¹¹ Там же. С. 546.

И последнее, на что хотелось бы обратить внимание как на блок, соединяющий «Пирамиду» с болевыми точками в творчестве новокрестьянских поэтов, — это тема «железа» («железного гостя») — символа губительного вторжения в природу и естественную человеческую жизнь технического прогресса.

Протест новокрестьянских поэтов в 1920—1930-е гг. против «железа» был явлением уникальным и трагически одиноким. Для советской литературы, принявшей идеалы пролетарской революции, а вместе с нею дух рационализма и урбанизации, «железо», наоборот, было символом борьбы с «отсталой» Россией, символом реконструктивной, индустриальной эпохи. Это касается прежде всего поэтов Пролеткульта, которые дали в свое время повод теоретику литературы В. М. Фриче назвать их продукцию «поззией железной расы». И действительно, определение «железный» — самое распространенное в этой поэзии: «железные пеленки», «железные руки», сады «железа», «железный храм». От поэтов Пролеткульта мотив «железа» («стали») с той же патетической окраской переходит к комсомольским поэтам: «Мы Октября стальные дети», «Поэт из стали» (А. Безыменский), «Русь стальная зазнобушка», «железный гармонист» (И. Доронин), «стальное поколение» (М. Светлов). Особенно старались писатели этой ориентации включить столь значительный и выигрышный, по их представлениям, символ эпохи в заглавия своих произведений: «Мы растем из железа» (стихотворение в прозе А. Гастева, 1918), «Железный мессия» (стихотворение В. Кириллова, 1918), «Стальной соловей» (сборник стихотворений Н. Асеева, 1922), «Железное цветенье» (сборник стихотворений М. Герасимова, 1923), «Железный поток» (роман А. Серафимовича, 1924), «Как закалялась сталь» (роман Н. Островского, 1934) и т. д.

Словом, Клюев имел все основания этот гипертрофированный образ в современной ему поэзии назвать «железной грыжей». Мрачная ирония по поводу «железной» эпохи и «железной» поэзии отразилась и в стихотворении О. Мандельштама «Идут года железными полками...» (1935). Именно за этими одинокими голосами оказалась историческая правда. Об этом хорошо сказал в свое время Ф. Абрамов, имея в виду есенинское проклятие «железу»: «Немыслимо. В начале 20-х годов, сразу после гражданской войны, когда гвоздя с огнем поискать, — проклятие железной машине... Бред!.. Нет. Поэт, истинный поэт — это тончайший сейсмограф, которому одному дано услышать гул надвигающейся катастрофы... И не есть ли вся поэзия Есенина — схватка, обреченное единоборство златокудрого юноши, любителя всего живого, с бездушным веком железа, с веком-роботом?

Та опасность, которая во времена Есенина существовала лишь в зародыше, сегодня стала самой главной опасностью для человечества, быть может, опасностью № 1». ¹²

В последнем романе Леонова эта опасность, тревогу по поводу которой первыми в русской литературе подняли новокрестьянские поэты, предстает как вполне уже реализовавшееся зло, созревшее в недрах не сумевшего уберечь себя от гибели человечества. «Железо» здесь уже не «гость», чего опасались в свое время Есенин и Клюев, а полноправный хозяин-регулятор жизни, ради которого человек отрывается от своих первоначальных прав: «...недовольство к аплодирующему населению и честолюбивому чиновнику окружению <...> вынудило обоих (враждующих между собой тиранов. — А. М.) поручить наиболее значительные посты в государстве мыслительным машинам <...> железные умы совершили стремительную карьеру...» (2, 298).

Сопоставление образов железных «гостей» и «хозяев» у новокрестьянских поэтов и в «Пирамиде» открывает поучительную картину их эволюции в русской литературе XX в. Так, в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926) они еще не выходят за пределы традиционной патриархальной демонологии (и это понятно, ибо речь идет о начальных шагах технического прогресса в России): «Черт и человек не мешают друг другу, потому оба живут во уничтожение мира и жизни. <...>

Не за горами пора, когда человек в лесу всех зверей передумает, из рек выморит рыбу, в воздухе птиц переловит и все деревья заставит целовать себе ноги — подрежет пилой-верезгой. Тогда-то железный черт, который только ждет этого и никак-то дожидаться не может, привертит человеку на место души какую-нибудь шестерню или гайку с машины, потому что черт в духовных делах — порядочный слесарь.

С этой-то гайкой вместо души человек, сам того не замечая и ничуть не тужа, будет жить и жить до скончания века!...». ¹³ У Леонова речь идет уже о достижениях конца индустриального века, о сверхмеханизмах и «мыслительных машинах», которые, впрочем, играют ту же роль, что и гайка: «Помещавшиеся у них в середине вертикальные сердечники из сверхмягкого железняка в молибденовом кожухе, то есть практически без износу, автоматически включались по мере накопления ругательного электричества...» (2, 300).

Обнаруживается в «Пирамиде» и блок, соотносящий ее с миром символизма. Вообще при ее чтении вполне проникаешься

¹² *Абрамов Ф.* О Сергее Есенине: (Личности нужны России) // Лит. обозрение. 1987. № 4. С. 110.

¹³ *Клычков С.* Чертухинский балакирь. М., 1928. С. 141.

убеждением, что символизм, обогативший русскую литературу поразительными видениями и ощущениями иной реальности, так из нее до конца XX в. и не уходил. Леонов и символизм — это особая тема, уже достаточно заявившая о себе в науке об этом писателе. Мы ограничимся только одной интересной аналогией.

Наиболее показательным в указанном отношении является в «Пирамиде» описание иллюзорного подземного музея пани Юлии. Очень близко этому описанию «видение» поэта-символиста Эллиса (Л. Л. Кобылинский) (в пересказе Н. Валентинова), в котором ему представляется его «путь в вечность»: «Эллис вздумал мне символически изобразить путь в Вечность. Передать нарисованную им картину „нашего“ (т. е. его и меня) шествия по коридору вечности я абсолютно неспособен. Рисовалась тьма, неведомо откуда появляющиеся таинственные серо-желтые, рыже-черные пятна, подобно каким-то птицам, бьющимся о зеркально отсвечивающие стены „коридора“. Мы идем, идем, путь бесконечен. То затухающие, то вспыхивающие огни то сбоку от нас, то под нами, то над нашей головой. Серый мрак сгущается. Конца коридору не видно. Его нет и не может быть. И в этом „нет“ в бесконечной дали есть что-то страшное, неизвестное, томящее...».¹⁴ Нечто подобное в «Пирамиде» видит и ощущает режиссер Сорокин, намеревающийся тоже пройти по «коридору» и тоже с зеркальными стенами (для чего ему на самом деле не хватило «вечности»), где его тоже охватывает непонятный ужас, хотя и завершается все фарсом, подстроенным хозяйкой.

Вообще при чтении этого эпизода трудно отделаться от мысли, что пассаж Эллиса в пересказе Валентинова был Леонову знаком.

Особого внимания заслуживает многогранная соотнесенность леоновской «Пирамиды» с крупнейшими явлениями мировой культуры и литературы (памятники Египта, Вавилона, Гомер, Библия), среди которых довольно отчетливо проступает и блок «Божественной комедии» Данте. Не случайно автор «Пирамиды» называет Никанора Шамина то своим «поводырем <...> в грядущее», то «вожатым» по кругам современной жизни, — аналогично тому, как поэт Вергилий служил провожатым для Данте. Что же касается изображаемых Леоновым гибелей и смертей, то масштаб их поражает, заставляя вспомнить описание человеческих трагедий у Данте: «По какой-то единой для всех причине они сплошь лежали на спине, причем с открытыми глазами, и почти до самого горизонта: вся армия, генералы вперемешку с рядовыми. <...>

¹⁴ Валентинов Н. Брюсов и Эллис // Воспоминания о «серебряном веке». М., 1993. С. 62.

— Они умирают ⟨...⟩. Здесь впервые применено новое гуманное средство войны» (2, 290). Таково видение Дуней «полюшка убойного».

Разумеется, все эти условно названные блоками соотношения «Пирамиды» с другими литературными явлениями еще не определяют самой истинной, существенной глубины романа, так как принадлежат к относительно поверхностному слою, но тем не менее служат ориентирами в исследовании скрытых лабиринтов смысла леоновского произведения.

И последнее. То, что «Пирамида» насыщена таким обилием литературных «сцеплений», не должно смущать. Во-первых, для интеллектуального романа, в котором материал духовной, культурно-исторической памяти превалирует над материей непосредственного бытия в его чувственных, живых образах, это вполне закономерно. Во-вторых, поскольку в русской литературе XX в. «Пирамида» является итоговым произведением, в котором осмысляются трагедия и судьба России, то без интеграции всего, что было сделано в этой области ранее, здесь обойтись было невозможно.

Именно в силу этого роман Леонова можно назвать метаповествованием в русской прозе XX в., относительно которого многие явления предшествующей литературы могут рассматриваться как составляющие его блоки.

В. Е. Кайгородова
(Пермь)

Л. ЛЕОНОВ О КЛАССИКАХ И СОВРЕМЕННОКАХ **(Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида»)**

«Закатный роман» — квинтэссенция литературно-критических взглядов Леонова, итог его размышлений об учителях-классиках и о природе художественного творчества, доселе небывалое по полноте и искренности высказывание о современниках, акт самоопределения и самооценки в кругу имен и текстов классиков советской литературы. Разномасштабные, от сквозных образов и сюжетных линий до микроцитат и аллюзий, свидетельства активной эстетической позиции писателя, как всегда в его художественных произведениях, растворены в ткани текста, нередко зашифрованы, могут быть поняты в очень широком либо узком, специфическом культурном контексте.

Одно из эмоциональных впечатлений, возникающих при чтении «Пирамиды», — общее состояние неустойчивости, порога, границы, рубежа. В начале романа поздняя, на грани зимы, осень; страна и мир накануне войны (Второй мировой или Великой Отечественной — возможна двоякая трактовка); центральные эпизоды привязаны к канунам Рождества (встреча Дуни и Сорокина, материализация Дымкова) и Благовещения (посещение Шаминым Вадима); последним эпизодом заканчивается часть романа, названная детски легкомысленно «Забава», после нее идет трагическая «Западня». В ночь на второе августа, накануне Ильина дня, на границе лета и осени, происходит арест Скуднова и утрачивает дар чудотворения Дымков; в Лазареву субботу, перед Страстной неделей, принимает решение уйти из дома Матвей Лоскутов, в предрождественские дни завершается создание романа писателем Леонидом Максимовичем. Персонажи «Пирамиды» живут на границе мира реального и ирреального, их дом — на окраине города, на кладбище — границе мира живых и мира мертвых. Нарастая, образы эти венчаются грандиозными обобщениями: «...лишь по возникавшим время от времени вихрям бесшабашной вольности людской угадывалось — на тонкой корочке ка-

кой пучины покоится благостный русский пейзаж» (2, 120—121); «на краю времени» (1, 611), в преддверии Апокалипсиса, протекает сегодняшняя жизнь людей, их споры, любовь, страдания. Многими годами ранее, когда «Пирамида» только задумывалась, Леонов пытался сопоставить эпохи, увидеть трагические пики истории, размышляя о наиболее близких ему по духу художников слова, об учителях: Горький — «человек, могуче вставший на рубеже двух наших значительнейших эпох» («О Горьком», 1932; Соч., 10, 19); «Достоевскому в Дневнике писателя за 1877 год казалось, что Россия уже стоит накануне событий» («Речь о Чехове», 1944; Соч., 10, 153); из той же «Речи о Чехове»: «Вот откуда шла жгучая тоска нашего любимого писателя. Близился рассвет в России, и было страшно не дожить до этого желанного часа» (Соч., 10, 155). Рубеж, по Леонову, ситуация трагическая, творческая, раскрывающая вечный сюжет русской жизни и русской словесности: «Наши былины и живопись не раз брали темой раздумье могучего, в броне, конного витязя на распутье посередине мертвой костью усеянного чистого поля» (Соч., 10, 545). Это цитата из статьи «Раздумья у старого камня», написанной в 1980 г., в разгар работы над романом, автор-герой которого впервые предстает перед читателем «поздней осенью предвоенного года {...} в ожидании ночного стука в дверь» у «старинного, в черте окружающей железной дороги, Старо-Федосеевского некрополя» (1, 7—8).

В русской литературе XX в. Леонов — сознательный и признанный последователь Достоевского. В статье 1969 г. «Достоевский и Толстой» стороны русского художественного сознания, «раздельные сектора национальной души» он, как известно, представил «в виде некоего воображаемого берега, — поверх черты нарисован реальный, достоверный и даже в бурю устойчивый пейзаж, под чертой же, в омуты творческой лаборатории художника, разместится совсем непохожий, может быть, всего лишь потенциальный, даже в безмятежную погоду бурный, зато всегда неповторимый мир. Вверху будет мощная, полнокровная стихия Толстого, внизу миражная, ускользающая — Достоевского» (Соч., 10, 529—530).¹ Если учесть, что в это время создаются главы романа об ангеле, то эти высказывания воспринимаются не только как осмысление природы художественного мира Достоевского, но, может быть, в большей степени как самоанализ, выявляющий многие доселе малореализованные грани таланта классика советской литературы. В этой же статье, скорее всего, не только о романах Достоевского, но и о своем сочинении сказано: «...невидимые, инфра и ультра, цвета изобразительного спектра, позволяющие полнее передать мерцающую, ежесекундно из-

¹ Ср.: наст. изд., с. 209.

менчивую сущность современного, на предельную скорость разогнанного человека (...). Отсюда (...) мнимые, иррациональные, просто немислимые на дневном свете (...) эпизоды» (Соч., 10, 529). Леонов пишет роман о русских людях, живущих в конце 1930-х гг. Здесь все воистину меняется «ежемгновенно»: всемогущий соратник вождя товарищ Скуднов за несколько минут иезуитского диалога с провокатором перед выступлением Дымкова и Дюрсо превращается в изгоя, которого ждет «участь вполне решенная»; в кругу персонажей романа исчезают в никуда реальные соседи — семья дьякона Аблаева, возникают и пропадают странник Афинагор и царских времен провокатор Гавриилов. Могущественный ангел вскоре скажет о себе: «...ангел усох, одна шкурка от ангела осталась» (2, 540).

Неожиданные характеристики и сравнения в рассуждениях о Достоевском очень важны для понимания основополагающих принципов изображения мира в «Пирамиде». «Омуты творческой лаборатории» Достоевского (Соч., 10, 529), его «способ поведать поколениям весь накопленный за последние десятилетия опыт человечества» (Соч., 10, 530) названы «поистине дьявольским сокровищем» (там же). «Омуты» и «дьявольское» — характеристики, которые могут быть отнесены и к «Пирамиде», имеющей подзаголовок «роман-наваждение». Согласно В. И. Далю, наваждение — «соблазн, искушение, клевета, наушничество, обман чувств; призрак, обаяние, манá, морока».² Писатель Леонид Максимович — герой повествования и Л. М. Леонов — автор романа стремятся не только увидеть невиданное и невидимое, но не могут устоять перед соблазном изобразить запретное, запредельное.

Интересно сравнить создававшиеся параллельно начальные страницы второй редакции «Вора» (1959, 1982) и «Пирамиды». «Вор» — традиционный интеллектуальный роман: «Вся книга представляет собою как бы творческую историю повести Фирсова (...) рассказ автора о труде художника, его творческих муках, о рождении и развитии художественного замысла».³ Сочинитель Фирсов «взыскательным оком выбирает пустырь на Благущей — воздвигнуть несуществующие пока дома (...) и заселить их призраками, что притащились сюда вместе с ним» (Соч., 3, 9). Совершенно иная тональность у «Пирамиды»: «Предвестье желанного недуга вытеснило недавнюю горечь, превращаясь в тугое бесноватое пламя. Напрасно прежние, в порядке очередности созревшие души ненаписанных книг ломались из меня наружу, как из горящего дома. Им приходилось посторониться, пока через кон-

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 383.

³ Ковалев В. А. Этюды о Леониде Леонове. М., 1978. С. 280.

чик пера, как по трапу, не сойдет на бумагу скромная, с веснушками и в ситцевом платье, снаружи ничем для глаза не приметельная девочка со старо-федосевской окраины» (1, 11).

Мотив творческого горения — сквозной в леоновских характеристиках художников слова. Это и «злое пламя грибоедовского сарказма» (Соч., 10, 170), и «полуночное каминное пламя» Гоголя, и «полдневный толстовский костер» (Соч., 10, 428), и слово Горького, прошедшее «через предварительную огневую закалку» (Соч., 10, 514). «Бесноватый» огонь «Пирамиды» — и пророческий, и болезненный, и бесовский. Все это есть в «омутах творческой лаборатории» романа. В пятую, «самую запретную», дверь профессора Шатаницкого пытается «толкнуться» писатель Леонид Максимович (1, 18). Стремясь написать «сокровенную эпопею», он вступает в «контакт» с потусторонней силой. «Наваждение» по написанию и звучанию напоминает «навь» — воплощение смерти, могилы, мистических существ, насылавших смерть, самих мертвецов. В памяти Леонова — и «Навы чары» Ф. Сологуба, где нет границы между миром земным и потусторонним. В «Пирамиде» в кругу реальных обстоятельств и живых людей обитают фантомы, внешне от них неотличимые. Но их природа безжизненна, бесплодна: мертвая болотная вода булькает в молчаливом призраке застреленного при попытке к бегству из лагеря Вадима, неоднократно иронически подчеркивается мужское бессилие Дымкова, безвкусны роскошные пирожные в подземном дворце Юлии.

Но «бесноватое пламя» — это и эгонь творчества. Оно горит в персонажах романа, делая их, как это уже было в «Воре» и «Дороге на Океан» (1935), соавторами писателя. Внешнее, житейское выражение их творческих потенций выглядит отклонением от нормы. В той или иной степени большинство героев романа отмечено печатью безумства. В облике Дуни — «...отрешенность от действительности (...) что в простонародной среде служила приметой особого благоволения небес, а в науке — проявлением душевного расстройства» (1, 10). Это родовая черта (безумие или дар пророчества — предстоит решить читателю) всех детей Лоскутовых. Вадим — «любимец старшей отцовской тетки, вешей и нищей Ненилы, всю жизнь с сумой и босиком пробегавшей по вятским снегам» (2, 31). Никанор Шамин становится свидетелем его эпилептического припадка. «Психическая судорога» случается с несгибаемым мальчиком Егором при известии о надвигающейся на мир «апокалиптической туче». Не совсем здоров и профессор-востоковед Филуметьев: жена его говорит во время встречи с Вадимом о том, что она опасается «повторения припадка». Дюрсо незадолго перед встречей с Дымковым вышел из знаменитой клиники Ганнушкина, где пробыл восемь месяцев, симули-

руя, по его словам, сумасшествие, чтобы не попасть снова по навету соседей в места не столь отдаленные. Но автор оставляет за читателем право увидеть эту ситуацию и по-другому: в роде Дюрсо уже были и есть безумцы. При взгляде Сорокина на его дочь Юлию «стеклянная пристальность ее зрачков молниеносно высветила в памяти давнюю, в детстве подслушанную сплетню о старшей, неблагополучной сестре незабвенного Джузеппе, проживавшей чуть ли не в самом фургоне со зверьми, великанше и безответной исполнительнице жутковатого номера куль с картошкой...» (1, 728). В ресторане в Химках, когда режиссер Сорокин абсолютно уверовал в существование двери в неведомое, с ним, как предчувствие творческого озарения, случился припадок, «...сопровожаемый серией томительных жестов и спазматических восклицаний в духе былых кликуш с церковной паперти...» (1, 506). Даже Дымков в сознании о. Матвея — кроткий безумец: «...безобидный Дымков и кроткая Дунюшка — в общем-то одной и той же тронутой породы, которых под влиянием текущих событий уйма развелось на Руси...» (1, 627). И на самом верху, во главе государства, человек, о котором подчиненный тайком говорит как о безумце, больном до такой степени, что поверил в ангельскую природу Дымкова (2, 580). Но не только в этом проявляются странности героев романа.

Возникнув в сознании писателя, персонажи «Пирамиды» порождают новые сюжеты, других героев романа. История семьи Лоскутовых обретает полифонию и эпический масштаб. Это рассказы о разрушении древней святыни, карьере грозного «соратника», об извержении «вулкана», о последнем исходе человечества и беседе с вождем. Отражение страхов и чаяний героев — возникающие в их сознании и материализующиеся фантомы. Мир романа наполняется наряду с судьбами и характерами русских людей 1930-х гг. атрибутами фантастического текста о воскресших мертвецах, ангеле, выступающем в цирке, дьяволе, являющемся в дом священника для беседы с хозяином о судьбах мироздания.

Для читателя романа явна обусловленность облика и поступков призрака сознанием человека, вступающего с ним в «контакт». Изменчивость сути фантома, указанная даже в именах Шатаницкого и Дымкова, идет от фольклорно-мифологического канона: для облика нечистой силы характерны расплывчатость, изменчивость, способность к перевоплощению. Но главное здесь — отношение и восприятие того, кто в данный момент «подпытывает» фантом своими о нем представлениями. Шатаницкий при первой встрече с ним писателя совсем не страшен. Он — создание его эрудиции, комплекс мифологических, фольклорных, литературных и других мотивов, связанных с духом тьмы и причастными к нему особами. Этот конгломерат мотивов содержит и паро-

дийный акцент. Пародируются атрибуты черной магии, масонская тема, классические цитаты западноевропейских мыслителей XVII—XVIII вв. Шатаницкий, подобно Казанове в старости, «архивариус» и библиотекарь; как Калиостро и Агриппа Неттесгеймский, он появляется одновременно в разных местах: «трижды и одновременно, в один и тот же день и час, пребывал на международном конгрессе любителей-ихтиологов, с букетом возле самолета с только что прилетевшей заокеанской делегацией и в юбилейном президиуме какого-то почтенного хрыча смежной специальностью» (1, 19). Здесь же «мыслящий тростник» Б. Паскаля фигурирует как открытие его «ближайшего ученика с кличкой Откуси» (1, 21), обнаружившего в дремучих саянских предгорьях «колонию (...) мыслящих грибов» (там же). Полет студента Никанора Шамина — пародийное воспроизведение общеизвестных ситуаций Лесажа, Гете, Гоголя. Роман, возможно, на одном из этапов его творческой истории⁴ мог задумываться и осуществляться как пародийный. Доказательство тому — рассуждение из статьи 1947 г. «Беседа с демоном»: «В русской литературе есть сочинение, где некто, именующий себя сыном эфира, каждую ночь уговаривает одну пригожую девицу на всякие такие дела и, между прочим, — отдать ему душу. Взамен он предлагает ей всякие несбыточные, даже опасные, предприятия, вроде экскурсии в надзвездные края (...). Впрочем, прижатый к стенке, он и сам признает все это лишь приманками ада. Происшествие кончается ликованием светлых сил и конфузом соблазнителя...» (Соч., 10, 314). Отталкивание от лермонтовской традиции закономерно связано с пародийно-комическим началом в романе, проявляющимся прежде всего в образах Шатаницкого и Дымкова.

Трагически воспринимается Шатаницкий о. Матвеем. «Застарелую боль» пробудил в нем спор во время свидания в домике со ставнями, вызвав воспоминание «об ужаснейшей, на ту же тему и всего два года назад состоявшейся, беседе» с блудным сыном Вадимом, «на том же самом месте бросившим тот же попрек малодушному русскому священству» (1, 601).

Афинагор — воплощение сомнений и воспоминаний Матвея Лоскутова, его постоянного страха преследования. Впрочем, писатель поясняет, что обитателя кладбищенского склепа, «возможно, вовсе не было на свете» (1, 97). После проклятия-пророчества матушки: «Не попустит, не попустит Господь разбоя твоего на своих сироток... Торопись, уже при пороге твоём стоит!..» (1, 317) — материализуется провокатор-демагог, каким помнит и боится своего дядю инспектор Гаврилов.

⁴ В 1946—1947 гг. Об этом этапе работы Леонов говорил в беседе с Н. А. Грозновой от 21—22 февраля 1974 г. (см.: наст. изд., с. 11—12).

В молитвенном экстазе, томимая тоской и тревогой о любимом брате, создает ангела Дымкова Дуня. Он воплощается в привычном для нее облике неуклюжего, плохо одетого юноши с городской окраины, он слаб, требует опеки, его, в отличие от брата, можно защитить от житейских и иных невзгод. В последней главе романа Никанор преподает автору «теорию» — обоснование всех фантазмагорических событий: «...в отличие от чисто физических недугов душевные, вроде описанного выше, если в должной мере напитались духом своего времени, способны порождать целые системы взаимодействующих видений» (2, 681). Это метод, который назван в статье 1969 г. «достоевским» и верность которому уже продекларирована в ней: «Не вижу иного способа поведать поколениям весь накопленный за последние десятилетия кроветочащий опыт человечества — после пережитого в недавнем прошлом и в преддверии совсем теперь близкого будущего» (Соч., 10, 530).

Леонковский роман оставляет простор для воображения. Он позволяет многие эпизоды увидеть и с точки зрения «толстовской»: с позиции «реальности», «достоверности», «устойчивости». В последнем своем произведении писатель, разделивший и противопоставивший методы Толстого и Достоевского, создает симбиоз полнокровного представления о мире и стремления к изображению «мерцающей» сущности человека. Читатель может найти в романе не только реальные, земные причины облика и поведения фантомов. Более того, за ним остается право решать, существуют ли все они, не есть ли для ряда кульминационных эпизодов романа вполне материалистическое объяснение. Путешествие на строительство суперстатуи вождя совершается Вадимом во сне, в бреду «жесточкого азиатского гриппа». Явление Дымкова может быть понято как сбывшаяся молитва экзальтированной Дуни у фрески старого собора, а может быть воспринято и как послезапойное видение кладбищенского сторожа, выползшего «под любимую сиреньку (...)» вдохнуть по завершении очередного загула», где он слушает речь безумца, считающего себя ангелом (2, 669). Об этом пьяный Финогеич рассказывает писателю, когда он впервые подошел к дому Лоскутовых. Фантом Вадима возникает перед о. Матвеем не только после кошунственной просьбы жены к Шатаницкому, но и как результат отравления ядовитыми испарениями: в тот вечер священник сначала долго дышал клеем и скипидаром, чиня старое канапе, а затем случайно разбил в тесной кладовке бутылку нашатырного спирта.

Грандиозная картина отлета ангела Дымкова тоже может быть объяснена самым прозаическим образом: «Дуню укачало» в автобусе, душно и на воздухе («Непрестанная вереница машин с их сезонным грузом поднималась из низины на перевал, насыщая

прилегающую местность голубым смрадом <...>. Ливень прибивал к земле удушье...» — 2, 672, 679). Пейзаж, ставший фоном видения Дуни, мы уже встречали. Его видит идущий на встречу с будущими героями писатель, который «...сквозь знобящий зуд, смрад и лязг дорожных машин выходил <...> в морозящий загородный простор. <...> чтобы у сворота на Старо-Федосеево подняться на высокую насыпь древнего, царской булыгой крытого тракта...» (1, 7—8).

Леонов в романе неизменно подчеркивает живую, плотскую природу героев-людей. Подлинными Адамом и Евой предстают в романе о. Матвей и его матушка-попадья. Божественное озарение приходит к будущему пастырю во время буйства летней грозы. Неоднократно говорится о многочисленном потомстве Дуни и Никанора после их свадьбы. Леонов иногда намеренно заземляет жизнь героев. Дом их пропитан запахом ношенной обуви. В походном мешке Матвея Лоскутова соседствуют «большой водосвятный крест», мешочек черники от желудочного расстройства и клизма. Возвышенное и низменное, земное и небесное соединяются в леоновской картине мира. Символично описание последних минут перед взрывом старинной церкви. Из-за веревочного ограждения была видна «...стена собора с полусохранившимся изображением библейского пророка в огненной колеснице <...>. Ниже картина сменялась причудливым хаосом свежих полукружий, зигзагов и пунктирных брызг явно не дождевого происхождения» (1, 285); «...никому в точности не запомнилось, откуда взялась и как оказалась за чертой оцепления под запоганенной фреской та худошавая, степенного облика и в спелых годах женщина <...> пришедшая издалека поклониться обреченной святыньке <...>. Бесстрашно опустившись в самую, еще не просохшую под травкой мокрядь, с приклоненной головой стояла она на коленях, словно на себя одну принимала великий грех сограждан...» (1, 286—287). Однако и здесь Леонов упоминает об одной «укромной нише», где задерживались «по неотложной надобности» посетители «упраздненной обители» (1, 285—286).

* * *

Первая встреча автора с героями романа обозначена сразу двумя датами. В следующем году, «к маю», ожидается явление красной звезды на небе. Сейчас — «поздняя осень предвоенного года» (1, 7); уже состоялась премьера «опальной пьесы». Комета Ахмарова-Юрлова, воспринятая многими как знамение грядущих несчастий, была хорошо видна с территории СССР в 1939 г. Гоне-

ния на автора «Метели» — осень 1940 г. Значит, «предвоенный год» может пониматься и как тридцать восьмой, и как сороковой. Писатель обращает внимание аудитории на «неоднократные» по ходу развития действия «хронологические смещения событий, способные хоть кого довести до помрачения рассудка» (2, 683). Совмещение этих дат особенно важно для понимания эстетической полемичности «Пирамиды».

Еще в 1930 г. Леонов в беседе с корреспондентом «Литературной газеты» говорил: «Современный писатель переходит в какой-то степени к моменту коллективного творчества. Он привлекает к участию в нем самого читателя. Он дает ему материал для творческой фантазии».⁵ Поздние романы Леонова, вторая редакция «Вора» и «Пирамида», адресованы читателю-собеседнику, если не специалисту-литературоведу, то знатоку, которому не нужно напоминать сюжеты и героев известных текстов писателя. В данном случае — пьес второй половины 1930-х гг.

То, что «Половчанские сады» (1936—1938), «Волк» (1938) и «Метель» (1940, 1963) — своего рода писательский эксперимент, где судьба личности, социального типа рассмотрена в ее различных современных вариантах, отмечалось еще критиками первых постановок: «Пьесой „Волк“ Леонов опровергает пьесу „Половчанские сады“». Он как бы говорит нам: „Вот как по-настоящему следует разработать тему, которая занимала меня в моей прежней пьесе“»;⁶ «Леонов, по-видимому, писатель, требовательный к себе, склонный к самокритике. Я расцениваю, например, как акт самокритики то обстоятельство, что вслед за „Половчанскими садами“ он написал „Волка“». Чем иным, кроме неудовлетворенности осуществлением замысла первой пьесы, можно объяснить появление „Волка“: та же тема, та же атмосфера. Сравнение образов напрашивается само собой».⁷

Герои «Пирамиды» — замыкающие в череде леоновских типов: юный любитель техники; роковая красавица, причастная к искусству, но не наделенная талантами; молодой ученый; зрелых лет герой-идеолог и его скептик-антипод; внешне незаметная юная девочка с чистой, ясной душой. Но конкретные текстуальные переключки указывают, что перед нами и характерное для Леонова построение произведения — попытка «вступить дважды в один и тот же ручей», как сказано во вступлении ко второй редакции «Вора». Так в 1964 г. создавались новые вари-

⁵ Ромов С. Встреча с Леонидом Леоновым / Лит. газ. 1930. 24 сент.

⁶ Гус М. Две пьесы Леонова: (Заметки о «Волке» и «Половчанских садах») // Искусство и жизнь. 1939. № 3. С. 15.

⁷ Мейерович Е. Человек и событие // Театр. 1939. № 7. С. 89.

анты «Нашествия» и «Золотой кареты» — итоги раздумий над историческими обстоятельствами, определяющими логику развития характеров.

Снова, как и в «Волке», перед нами домик с садом, священник, готовый пожертвовать собой ради покоя и благополучия детей. В «Волке» Лаврентий, что «без места четвертый год шатается», заявляет: «Лекции когда о вреде леригии читают, то меня зовут. Я теперь вроде как наглядное пособие» (Соч., 7, 251). Сыграть ту же роль выпало на долю Аблаева: ему была обещана работа «с условием снятия сана и публичного отречения...» (1, 42). И Лаврентий, и Матвей Лоскутов, нарушая каноны христианства, снимают с грешников грех возможного самоубийства (Лука) и обдуманного убийства (юный террорист).

Реплики «Волка» будут развиты в важнейшие сцены романа: «Я сдержал свое слово — вернуться через три года...»; «Сон я видела вчера. <...> Ты бежишь, и тебя убили. А ты не хочешь и опять бежишь. <...> Потом я проснулась. <...> Бросилась к окну... Дождик шел»; «Будто поле и ночь крутая. А он бежит, голова обвязана, и все оглядывается»; «Всё ловят призраков, взрослые люди» (Соч., 7, 273, 248, 277).

* * *

«Пирамида» — диалог с современниками, художниками, чьи известные произведения созданы в момент действия романа. Это ново и неожиданно для Леонова, практически не высказывавшегося об актуальных проблемах литературной жизни, не называвшего, несмотря на настойчивые просьбы интервьюеров, своих пристрастий и антипатий. Герои «Пирамиды» живут в мире конца 1930-х гг. В свете прожитых лет, с точки зрения сегодняшнего знания о времени роман наполнен культурными аллюзиями, воспоминаниями, полемикой с тематически созвучными произведениями самых известных современников.

Юная Дуня, постоянная посетительница кинотеатра «Мир чудес», не случайно обращает внимание на дверь, изображенную на фреске собора. Ее подталкивает непосредственное и яркое недавнее впечатление от самого популярного фильма тех лет. В 1938 г. А. Н. Толстой создает сценический вариант своей сказки «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Пьесу поставили все детские театры страны. В 1939 г. на экраны был выпущен одноименный фильм, потрясший зрителей небывалой доселе в советском кино фантастической поэтикой. Режиссер-постановщик А. Л. Птушко проявил особую техническую изобретательность. В кино совершались чудеса, на экране действовали одно-

временно куклы и люди, оживали различные предметы. Вся страна распевала:

Далеко-далеко за морем
Стоит золотая стена.
В стене есть волшебная дверца,
За нею большая страна.

Герои фильма находят в подземном гроте волшебную книгу: «Из книги вылетел чудесный корабль, и на этом корабле все куклы, папа Карло и даже храбрый пудель Артемон улетели в страну, „где старики сыты, а дети учатся в школе”». ⁸ Эта страна — СССР. В начале история Дуни и ангела напоминает рождественскую сказку, но за нарисованной дверцей в ней открывается «необъятная (...) безмолвная, желтая пустыня» (1, 88) и картины последних дней человечества.

Сказочный мотив, история Золушки и принца, входит в сюжет романа с кинорежиссером Сорокиным: его встреча на заснеженной улице с замерзающей девушкой в старомодной шубке сразу порождает такую ассоциацию. Глядя на Дуню, Сорокин вспоминает фреску «...в Сиене, где побывал на обратном пути после недавнего венецианского фестиваля...» (1, 111). Это дает возможность назвать с достаточной долей уверенности того, чьи фильмы входят в контекст «Пирамиды». Венецианский фестиваль проводился с 1932 г. по 1938 г. (кроме 1933 г.). Участие в нем советских режиссеров становилось важнейшим, общеизвестным фактом культурной жизни: «Фильм „Веселые ребята” во время его официального просмотра на (...) выставке был встречен большими овациями, и это дало основание французской печати (газета «Энформасион») назвать его „лучшим произведением года”». ⁹ Режиссер фильма, Г. В. Александров, — один из немногих русских участников и единственный среди них призер довоенных венецианских фестивалей.

Четвертый фильм Александрова «Светлый путь» выходит на экраны в предвоенном 1940 г. В роскошном автомобиле-линкольне юная стахановка Тania Морозова летит над грандиозными павильонами Всесоюзной сельскохозяйственной выставки — реализацией мечты о светлом будущем, наиболее адекватным воплощением «большого сталинского стиля». Это кульминационные эпизоды фильма, имевшего огромный успех, особенно за рубежом. Но именно они стали предметом дискуссий в кинокритике.

⁸ Шаганова-Образцова О. «Золотой ключик»: Записки Буратино. М., 1939. С. 5.

⁹ Шуляцкий Б. Советский фильм на международной киновыставке. М., 1934. С. 17—18.

Режиссер вспоминал: «Писатель-юморист Виктор Ардов дал мне почитать свою новую пьесу „Золушка“. Театры не спешили с ее постановкой, и я предложил писателю срочно переделать пьесу в киносценарий. (...) Много споров было вокруг того, что фантазия Тани (сон, полет) — это не реалистические приемы, что „фантастические“ кадры вырываются из общей структуры фильма. Но ведь эти фантазии, возражал я своим оппонентам, опираются на реальный материал. (...) „Фантастическими“ кадрами мне хотелось решительно преодолеть бытовизм первоначального сценария, дать величественной теме приподнято-поэтическое решение, показать, что современная быль может быть волшебнее старой сказки. (...) Все, что вызывало недоумение и прямые возражения у тогдашних критиков фильма, теперь, спустя много лет, признано за достижение...».¹⁰ Судьба фильма была решена первым лицом страны: «...Сталин сказал, что картина хорошая (...). Покритиковал название „Золушка“. Тема фильма гораздо шире, современнее, и поэтому надо дать ему другое название. После этого разговора он прислал мне домой листок с двенадцатью названиями, на выбор. Я выбрал „Светлый путь“».¹¹ Леонов и Александров принадлежали к одному кругу, были, в частности, личными друзьями М. Горького, в доме которого встречались и беседовали со Сталиным. История жизни гонимой лишенки из «Пирамиды» оттеняется стремительным преображением и счастливой судьбой ее знаменитой кинематографической современницы.

В предвоенном 1940 г. уходит из жизни М. Булгаков — автор одного из самых известных романов в русской литературе XX в. Единственное задокументированное высказывание Леонова об авторе его приводится в книге Ф. Х. Власова: «В 1956 году в одной из бесед об отношении к Ремизову, Булгакову, Замятину: „Ну а Замятин, Булгаков не могли на меня влиять и не влияли!“».¹² Очевиден неравнодушный тон высказывания о современнике, бывшем, как Леонов, сатириком, драматургом, сотрудником МХАТа, где ставились и леоновские пьесы, свидетелем его успехов и неудач.

Полемически относительно «Мастера и Маргариты» нарисован в леоновском романе образ князя тьмы. Пародируются знаменитые фразы: «Ведь говорил я ему (Иммануилу Канту. — В. К.) тогда за завтраком»,¹³ «...я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так ска-

¹⁰ Александров Г. Эпоха и кино. 2-е изд., доп. М., 1983. С. 253—256.

¹¹ Там же. С. 257.

¹² Власов Ф. Х. Поэзия жизни. М., 1961. С. 48.

¹³ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 14.

зять...».¹⁴ У Леонова всеведущий и вездесущий глава темных сил путает последовательность евангельских событий, в чем его уличает простодушный сельский батюшка. События же, при которых он незримо присутствовал, были иного рода: он был свидетелем того, как «одиннадцатого октября тысяча девятисотого года, гуляя в яснополянской роще вдвоем с навестившим его Максимом Горьким и останувившись по надобности у изгороди на опушке, Лев Толстой буквально сказал: „Вот он, хозяин жизни“...» (1, 603). Один из центральных эпизодов «Пирамиды» — свидание о. Матвея и Шатаницкого. Их спор происходит первого мая, в ночь, когда завершилась земная история Мастера в булгаковском романе. Внешность прибывшего на встречу гостя, в соответствии с принципами создания фантомных персонажей в романе, именно такова, «какой представилась батюшке накануне: просторный стрельчатого покроя плащ с пелеринкой, римско-католическая шляпка на голове и, несмотря на установившуюся сушь, зонтик под мышкой» (1, 590). Этот европейский облик контрастирует с окружающей Шатаницкого сугубо прозаической свитой: «четыре новехоньких милиционера», которые встретились Егору и «лихо козырнули ему, однако не с той руки» (1, 588), «моздокский винодел» в бурке, быстро превращающийся последовательно в барышню под зонтиком, «зажиточного господина из прежних», большого быка (1, 589).

Полет Юлии и Сорокина на автомобиле напоминает не только соответствующие кадры «Светлого пути», но и «буланую открытую машину», на которой «высоко над землей» летит на бал Воланда Маргарита. В конце пути у Леонова не развертывание «передней обыкновенной московской квартиры» в пространство «необъятного зала», заполненного гостями из всех стран и времен, а безлюдный бутафорский дворец Юлии — порождение фантазии бездарной актрисы, где все — копии и муляжи. То же самое можно сказать о цирковых сценах. На арене не роскошный «дамский магазин» с сотнями парижских платьев и шляп, не «столпотворение вавилонское» с последующим всеобщим конфузом, а постепенно теряющее способность полета обывательское пальто. Леонов, скорее всего, сознательно повторяет самые эффектные моменты деятельности Воланда на земле. Но ему чужды роскошь, цветистость и театральность этих сцен. Совершающиеся в его романе чудеса имеют не только не эффектную природу, но и земной, в духе времени, результат.

Полемика с современниками в книгах Леонова может выражаться опосредованно, иметь сложную природу, требовать специального комментария. Примером тому служит эпизод из

¹⁴ Там же. С. 44.

времени действия «Пирамиды», рассказанный О. Михайлову: «...в 1939 году в Малом театре премьеры моего „Волка“. Овация, крики: „Автора!“ Главный режиссер Илья Яковлевич Судakov объявляет: „Леонид Максимович не может выйти, так как находится на своей премьере во МХАТе («Половчанские сады»)». На другой день — разгром. (...) Ко мне частенько на дачу приходил Фадеев, тогда генеральный секретарь Союза писателей. Я попросил жену пойти к нему, на переделькинскую дачу. Дело было летом. Фадеев даже не пригласил ее войти, а разговаривал с крыльца, сверху вниз. В „Русском лесе“ Чередилов так разговаривает с Вихровым, только еще идет дождик и падает Вихрову в лицо...».¹⁵

В «Волке» подтверждение подозрений Елены и разоблачение Луки Сандукова начинаются с рассказа Фомы Кукуева: «Я их в прошлом годе под Воронежем встречал. Они в соседнем купе ехали с дамочкой и штопор у меня попросили. А потом военный их спугнул ненароком, они на ходу и спрыгнули. Штопор оставимши при себе» (Соч., 7, 297). В пьесе не уточняется, с какой целью приезжал с зимовки в Среднюю Россию Лука и почему был так недоволен его бегством из Воронежа шпион Магдалинин. Для большинства зрителей 1930-х гг. здесь многое не нуждалось в пояснениях: Воронеж был из числа городов «минус двенадцать», местом ближней ссылки оппозиционеров. Возможно, что он фигурирует в пьесе 1940 г. и еще по одной причине: в 1939 г. Воронежский областной театр драмы в течение двух с половиной месяцев был на гастролях в столице и его афиши стали привычной деталью московского пейзажа.

В третьей части романа «Пирамида» название этого города явно связано с эпизодом ссылки О. Э. Мандельштама, с памятью о его личности и судьбе. Председатель Союза писателей с 1929 по 1932 г., Леонов лично знал поэта и свидетельствовал об этом в беседах с А. Г. Лысовым. Он мог запомнить странный колоритный облик, запечатлевшийся в мемуарах: «В нем все было свое, только ему присущее. И щуплая фигура при одновременно горделивой самоутверждающей поступи, и манера неожиданно вскидывать голову, и привычка „мыкаться“ туда-сюда во время разговора»;¹⁶ «Однажды Надя, я и он пошли на концерт. Все уже расселись, когда вдруг Мандельштам встал и начал аплодировать, широко отводя негнущиеся руки и так же сводя их на манер Буратино. Покосясь и увидя мое удивленное лицо, он объяснил: „Знае-

¹⁵ Михайлов О. Мироздание по Леониду Леонову: Личность и творчество. М., 1987. С. 193.

¹⁶ Кротова О. А. Горькие страницы памяти // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990. С. 41.

те, в каждом городе есть концертный сумасшедший. Здесь в Воронеже это я»¹⁷. Для воспоминаний современников о поэте характерно «...в целом колебание образа Мандельштама между фигурой умника-историсофа (...) и фигурой идиотического невежды...»¹⁸. Неуклюжий кроткий безумец, не понимающий элементарных вещей, и всеильный ангел в «Пирамиде» — это Дымков. Интересно сравнить леоновские описания ангела и сквозные мотивы лирики Мандельштама, его автохарактеристики. Общее для них — сравнение с птицей. У Мандельштама оно встречается и в ранних стихотворениях («Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несущу» («Скудный луч, холодной мерою...», 1911), «Божье имя, как большая птица, / Вылетело из моей груди» («Образ твой мучительный и зыбкий...», 1912)), и в стихотворениях последних лет («Как петушок в прозрачной летней тьме», «Стук дятла сбросил с плеч» («Стансы», 1935), «Я около Кольцова, / Как сокол, закольцован...» («Я около Кольцова...», 1937)). У Леонова Дымков — молодой человек «с молниеносным (...) как у птицы, поворотом головы», в его облике «примесь неутихающей тревоги, вернее неуловимой печали в (...) несколько восточного рисунка, миндалевидных и широко расставленных глазах (...) в сложном итоге получалось симпатичное и застенчивое подобие долговязой, чуть остроносой птицы» (1, 119). С судьбой ангела Дымкова, возможно, ассоциируются также стихи «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (1935) и «Заблудился я в небе, — что делать?..» (1937). Постоянный страх преследования, даже любовь к сладкому, — все это позволяет говорить о возможности того, что в истории об ангеле отразились и отдельные впечатления от личности, стихов, судьбы поэта, погибшего (улетевшего) в декабре 1938 г. Как и другие положения статьи, данное может быть подтверждено либо опровергнуто при детальном знакомстве с архивами Леонова, вариантами романа, подробностями его творческой истории.

До сих пор не было отмечено, что воронежские сцены содержат и чрезвычайно емкую, заключенную в одном предложении, добродушно-ироническую оценку творчества, остроту в адрес уроженца этого города Андрея Платонова. «Начальная гастроль» Дымкова проходит в «наиболее вместительном зале имени выдающегося тамошнего вагоновожатого с незапоминающейся фамилией» (2, 368). Здесь и шутивное признание заслуг («зал имени»), и ирония по поводу сочетания фамилии Климентов с «антично-философским» псевдонимом, а также ироническое указание

¹⁷ Рогинский Я. Л. Встречи в Воронеже // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 43.

¹⁸ Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 7.

на один из образов творчества Платонова — «вагоновожатый», машинист. Все приведенные примеры — показатель емкости романа, включающего многообразные представления писателя о творчестве художников-современников.

Многие современники Леонова в силу трагических обстоятельств общественной жизни в годы развития романного действия в поисках справедливости, в попытках предотвратить опасность или спасти свою и близких жизнь обращались в эпистолярном жанре и художественными текстами непосредственно к Сталину — одному из героев леоновского романа. Это «Хлеб» А. Толстого, «Батум» М. Булгакова, «Если б меня наши враги взяли...» О. Мандельштама, фильм Г. Александрова «Доклад товарища Сталина о проекте Конституции СССР на Чрезвычайном VIII Всесоюзном Съезде Советов». Леонов вписывает и себя в этот ряд. «Пирамиду» открывает цитата из его «письма вождю», написанного осенью 1940 г.: «...объясняя уже состоявшуюся премьеру опальной пьесы передоверием театра к литературному имени автора, последний просил взыскивать с него одного» (1, 7). Это декларация независимости, самостоятельности, ответственности. Заявленная в начальной главе, она последовательно реализуется в романе в точных и оригинальных оценках времени, его реальных и вымышленных героев.

В «Пирамиде» система литературно-критических взглядов Леонова приобрела завершающие черты. Материал рассуждений здесь значительно расширен. Это не только русская и зарубежная классика, но и (впервые) создания художников-современников. Характерный для Леонова пересмотр собственных книг спустя годы направлен в «закатном романе» прежде всего на произведения, ставшие при публикации и инсценировке объектами полемики, связанные в памяти писателя с испытаниями конца 1930-х гг. Преимущество, одна из основополагающих категорий художественного мира Леонова, сейчас понимается шире, чем в прошлом: писатель признает, что для адекватного воплощения судеб мира, страны и ее людей в переломную эпоху ему необходимо обращение и к «фантастическому реализму» Ф. Достоевского, и к эпической традиции Л. Толстого. Впервые, на примере текста «Пирамиды», Леонов с таким пристальным вниманием изображает процесс создания произведения искусства. Он размышляет о различии высокопрофессионального ремесла и творчества, подлинника и копии. Он приходит к выводу, что судьбу художника и его творения определяет иррациональность творческого акта. И это помогает понять смысл подзаголовка «роман-наваждение», который имеет итоговое произведение Леонова.

Л. Б. Белова
(Ростов-на-Дону)

О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

В литературоведческих исследованиях «Пирамиды» отмечен универсальный принцип этого произведения: двоимирие, бинарность, полярность, диалог. Это свойство не только поэтики романа, но и творчества автора в целом. Художественная система Леонова основана на диалектическом принципе единства и борьбы противоположностей, лежащем в основе всеобщего закона познания.

Духовное возвышение, живой поиск мысли, желание постичь всю многогранность взаимосвязи человека с миром сопряжены с возникновением внутренних коллизий между логикой и чувством, абстрактным и конкретным, естественным и искусственным; движет этим процессом, с точки зрения Леонова, «уже не прежний, полуживотный антагонизм вроде борьбы видов, классов, рас, даже вер, а соображения высшего порядка, скажем, из-за разногласия во взглядах на конечность вселенной и бессмертие души» (2, 295).

Не одно столетие противостояние этих двух равноправных культурных универсалий дает почву для споров о том, не заменит ли полностью научное знание истины, открываемые искусством. В «Пирамиде» эта дилемма рассматривается как судьбоносная для современного общества, при этом автор, с одной стороны, стремится показать необходимость крепкого сцепления всех звеньев процесса познания, а с другой, вскрывает их дикую разобщенность, преуменьшение значимости одного звена за счет другого.

Научные и литературные способности в одном лице — явление в истории редкое. Самые известные примеры — Л. да Винчи и М. Ломоносов, сумевшие в своей деятельности ярко реализовать естественнонаучное и художественное постижение мира одновременно. Трудность такого союза в том, что знаний от писателя требуется не меньше, чем таланта. Леонову в числе немногих было даровано удивительное сочетание художественного и науч-

ного типа мышления. Об особенностях своего ремесла он говорил молодым литераторам так: «Профессия писателя тем и отличается от других, что он работает в с е в р е м я; что бы он ни делал, дома или на улице, — он изучает, наблюдает, формулирует. В меру возможности будьте в курсе всех достижений ведущих наук — от астрофизики до биологии, изучите какое-нибудь дело досконально» — и приводил при этом в пример фразу, оброненную на похоронах Гете: «Кого это хоронят, естествоиспытателя Гете?» (Соч., 10, 360—361). Область интересов Леонова, по описанию Ю. Оклянского, включала астрономию, палеонтологию, ботанику, энтомологию, медицину, лесоводство и различные области технических знаний — от бумажного дела до военной инженерии. Леонов, избранный академиком по Отделению литературы и языка, отличался академическим кругозором и в области точных наук.¹ В. А. Ковалев в одной из монографий о творчестве Леонова припоминал: «В конце 1953 года Леонов попросил меня достать для него (узнав, что я знаком с астрофизиком Н. А. Козыревым) большую фотографию туманности Андромеды или другой звездной системы. Она понадобилась как раз в связи с работой над новым произведением, давно задуманным (теперь мы знаем, что речь шла о «Пирамиде». — Л. Б.)».²

Как известно, объектом изучения для науки и искусства является прежде всего человек во всем многообразии его отношений с обществом и природой. И возможности литературы в этом изучении, в отличие, например, от музыки или скульптуры, несравненно шире, потому что действительность постигается ею не только в эмоционально-чувственном, но также в интеллектуальном плане, что позволяет говорить об ее универсальности. По сию пору в литературоведении остается открытым вопрос о природе «художественного познания действительности». Термин этот пришел на смену таким литературным понятиям, как «художественное освоение (или отражение) действительности», «образное мышление», ставшим малоемкими для уяснения познавательной функции искусства.

Еще в 1934 г. Леонов сокрушался: «Да, в литературе нашей еще не построено башен, откуда видны были бы завтрашний день и социалистические маршруты человечества. (...) Мы все „отражаем“, „отображаем“ и не в силах дать хотя бы поверхностного абриса обетованной земли, куда неуклонно движется мир. (...) Писатель нашего времени обязан угадывать явления, прежде чем их зафиксирует статуправление, ставить многие проблемы раньше, чем их поставит наука» (Соч., 10, 30). Этот литературный

¹ См.: *Оклянский Ю.* Космос Леонида Леонова // Высшее образование в России. 1995. № 4. С. 98.

² *Ковалев В.* В ответе за будущее. М., 1989. С. 56.

призыв вполне справедлив и актуален и в отношении творчества современных писателей России, где поэт больше, чем поэт, и литературе всегда принадлежала некая мессианская роль. Сила ученого, «оперирующего в глубинах клетки и атомного ядра» (Соч., 10, 541), заключается в том, чтобы с помощью выверенного расчета дать новое представление о мире, сила писателя — в том, чтобы посредством инструментария, даруемого искусством, которое «глубже передает изнанку ускользающего духовного бытия» (2, 305), определять маршруты будущего.

С этим пониманием роли искусства тесно связано следующее утверждение Леонова: «...высший трофей в искусстве — проблеск чуда, а не самая среда, закрепившая в себе след божественного луча, подвиг художника превратился в мучительную погоню за тем бесценным и невещественным, что узнается по мимолетному теплу в душе и ладони...» (2, 306).

Успехи естествознания, научно-технические революции укрепляли у человека мысль о могуществе цивилизации, о том, что его разуму становится постепенно доступным абсолютное знание. И это убеждение до сих пор оказывает решающее влияние на сознание и образ действий планетарного сообщества.

Например, одной из характерных черт развития физики XX в. являлось то, что в ней широко применялись принципы симметрии. Казалось, что прохождение схем симметрии через множество законов природы значительно облегчает процесс естественно-научного познания. Но такие схемы не способны были дать реального объяснения микропроцессов, позволяя, однако, при наличии определенных знаний вычислять любое состояние системы в прошлом и будущем и на основании этого делать предсказания.³ Леоновское неприятие такого схематизированного, механического подхода к познанию природы выражается простой истиной: наука знает только то, что знает, природа же знает все; сознание человека недостаточно мощно для того, чтобы охватить все мироздание в целом, поэтому наивная идея, что мы призваны реформировать природу в соответствии с известными нам законами, несбыточна и даже опасна.

По трудному пути «сражения за идеи гуманизма» шел писатель в своем творчестве от ранних рассказов до «Пирамиды», где в единстве сплелись и наполнились смыслом предшествующие поиски ответов, открытия, питаемые духом противоречия, но неуклонно ведущие к одной цели. Предлагая в «Пирамиде» свою модель мироустройства в не столь отдаленном будущем, автор призывает ученый мир к соразмышлению: по какому сценарию будет развиваться человечество, возложив на «алтарь прогресса»

³ См.: Наука и искусство. М., 1975. Вып. 2. С. 48.

культурный опыт, память прошлого, ощущение некоей первородной тайны, из которой возникло сущее, наконец, «счастье ходить по траве босыми ногами» (2, 329, 339).

О роли искусства в этом процессе говорит в романе старофедосеевский мыслитель Никанор Шамин, так оценивший его современное плачевное состояние: «...давно обреченная традиция благоговейного подражания природе повсеместно рухнула наконец, погребая под обломками репутации знаменитых жрецов» (2, 305). Столь резкая оценка поначалу шокировала автора; она показалась ему вредной чепухой, чуждой нашему веку. Но ведь сам Леонов писал, что «жуть уходящего века» навеивает мысли об «эпиплоге человечества» (1, 6), вопрошающе всматривающегося в «...зияющую бездну под ногами, за порогом которой простиралась генеральная неизвестность, полная искусительных кладов, ловушек и математических лабиринтов...» (2, 304).

Проблема взаимоотношения науки и искусства остро заявила о себе в середине XX в. и бурно освещалась не только в отечественной, но и в иностранной печати, на симпозиумах и конференциях, где в горячих спорах сталкивались не только «физики» и «лирики», но и философы, историки, психологи, эстетики, искусствоведы, биологи и кибернетики. Этот «ажиотаж» был спровоцирован стремительным научно-техническим ростом и горьким уделом гуманитарных наук оставаться на задворках в решении актуальнейших проблем современности. Эту спорную ситуацию Леонов тогда прокомментировал в пользу науки, прекрасно работавшей на высочайшем уровне, чего нельзя было сказать об определенной части художников, по старинке пользующихся словесным искусством, «как домрой об одной струне...» (Соч., 10, 541). Одновременно Леонов осознавал существование дилеммы: популяризировать ли научные достижения или иметь смелость предостеречь от их губительных последствий. В романе эта дилемма выражена метафорически: «О, сколько раз обсыхало поэтическое перо в напрасном поиске более определительного эпитета! И снова вкрадчивый, из-за спины, головокружительно знакомый голос убеждал не падать духом, а, доверившись дюралевым крыльям разума, безотлагательно ринуться через пропасть на внегалактические завоеванья...» (2, 314).

Замечательный авторский прием «интеллектуальной игры», состоящий в многовариантности интерпретаций однажды описанной ситуации, побуждает читателей к сотворчеству. Именно они должны осмыслить варианты развития искусства, предложенные автором «Пирамиды»: подмена истинного искусства замаскированным под гениальность шарлатанством, «розовая версия» (2, 208) — сведение искусства к автоматизму, наконец, полное упразднение его как бесполезного для современности груза.

В первом случае в «искусство машинного мира приходит истончившийся художник с артистическими пальцами, не умеющими ничего, кроме как магическим мановеньем пригласить клиента всмотреться в нечто, по возможности еще не обретшее бытия» (2, 306). Данный образ уже давно существует в нашей реальности, и существует по принципу: каков спрос, таково и предложение. Убедительное доказательство — описание некоего иллюзорного «новаторского» оркестра: «...музыканты воображаемым смычком, при пустых нотных линейках, водили по невидимым струнам, исторгая у публики бешеные слезы и овации...» (2, 306).

Следующий сюжет демонстрирует искусство, освобожденное от засилья гениев. «Срастание человечества в единый организм с императивной специализацией клеток» (2, 308) означает создание массой шедевров «без профессиональных посредников и всяких толмачей красоты» (там же): «...ежели одни, к примеру, примутся писать эпохальные полотна, также драматические сочинения для ближнего, то и другие в целях самозащиты посвятят себя классическому балету или оперному пению по библейскому принципу — око за око, зуб за зуб» (2, 308—309).

И наконец, если окажутся неприемлемыми такие варианты существования «прекрасного», можно пойти по «скудновскому» пути решения данной проблемы, согласно которому на «корабле прогресса не должно быть ни бездельников среди команды, ни бесполезного груза, тем более — беспредметного искусства, кстати тотчас померкающего, едва становится забавой праздных» (2, 309).

Попытка автора понять, в чем причины отмирания искусства, приводит к грустному выводу, что разум, удовлетворяющий потребностям времени, заглушил в наших душах поэтические родники, чтобы глубже постигнуть взаимоотношения вещей, которые были доступны лишь мифу. «Желанное исцеление от мифа» повлекло разрыв древней связи человечества с чудом. Его образ в произведении многолик: чудо — это цирк Бамба, чудо — это посетивший землю ангел, чудо — это невесомое, бесценное Дунино богатство, чудо — это подземная сокровищница Юлии; в речевом же обиходе понятие чуда применимо к «успехам науки и техники, кухонной утвари и стиральным порошкам». Являясь «первородным чувством», чудо, по словам старика Дюрсо, «нужно людям как хлеб и воздух, они чахнут без чуда, порой оно нужнее хлеба...» (1, 212). И наконец, неоспоримо культурософское родство «проблеска чуда», «следа божественного луча» в искусстве с той самой «блестинкой» — духовным символом, однажды запечатленным в «Воре».

Однако даруемая циркачом Дюрсо или режиссером Сорокиным «иррациональная радость» не в силах осчастливить толпу,

потому что становится средством личного обогащения: ожидание «денежного куша» и «сверхколумбовой славы» (1, 532) для одного, восстановление померкнувшей славы и мощи клана Бамбалски для другого.

«Мы еще застанем посмотреть, что станет с человеком после отмены чуда, — утверждает неизвестный нам оратор. (...) — Все одно как если поржавеют все трубы и станет вытекать наружу. Пить, красть, ненавидеть плюс к тому вошь...» (1, 212). Сентенции Дюрсо соотносятся с главным гуманистическим принципом «Пирамиды»: стремительный рост техники, избавляющий человечество от бытового дискомфорта, не в состоянии будет, однако, возместить попутно утрачиваемые нравственные качества и добродетели, те составные «естественного» мировоззрения, которое росло вместе с человечеством, во взаимодействии с природой и искусством. Источниками его были преимущественно традиции, мифы, легенды, поверья, появившиеся на тысячи лет раньше религии и науки, когда люди жили по канонам, которые им диктовала природа. Ведь наука, объясняя роль природных феноменов в жизнедеятельности, отвечает на вопрос: как? Но она не задается вопросом: зачем? Зачем возник мир и зародилась жизнь? «ради чего мы случились в мирозданье»? (2, 315) — это ключевая идея, вокруг которой концентрируется космогония «Пирамиды». Пытаясь ответить на эти вопросы, Сорокин «распространился насчет всякого искусства как лупы для рассмотрения еще не открытых тайностей бытия, подобно тому как изобретение предполагает выявление неизвестных возможностей» (1, 508).

Согласно жесткой концепции Шамина, долговременная филтрация человечества, освобождающая его от чуда, будет осуществляться «посредством беспощадных, по личному выбору социального хирурга, ампутаций тех или иных частей тела с угнездившимися там — верой, вредной памятью, устарелыми навыками предков» (2, 307). Наука, устремляясь к новым открытиям, способным менять привычные представления об объектах, также полностью отвергает ранее накопленный опыт. Но искусство неподвластно разрушительному влиянию времени, и пушкинский взгляд на эту проблему достаточно весом и современен: «Век может идти себе вперед, — писал он, — науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, но поэзия остается на одном месте. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны».⁴

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 6. С. 541.

Авторскому миросозерцанию, так же как науке, природа видится гармоничной, сбалансированной, единой и неделимой. Подобная организация достигается путем присущей самой природе симметрии. Симметрия, по наблюдениям ученых, устанавливает забавное и удивительное родство между предметами, теориями и явлениями, внешне не связанными: земным магнетизмом, строением пространства, женской вуалью, рисунками, украшающими вазы, квантовой физикой, теорией относительности, снежинками, лепестками цветов и т. д. У Платона симметрия играет роль всеобъемлющего начала, трактуемого как синтез «предела» (ума, истины) и «беспределельного» (красоты, наслаждения).⁵ Если допустить, что в процессе создания «симметричной» картины мира произойдет крен в ту или иную область знания, учитывая естественнонаучные приоритеты, то образуется некая замкнутая система, которая будет диктовать жизни свои законы. Самое тяжкое последствие этого — упоминаемая на страницах «Пирамиды» «социальная энтропия» (1, 186). Понятие энтропии, о котором сегодня можно услышать даже из уст обывателя, было введено в науку еще в XIX в., с открытием второго закона термодинамики. Это понятие, синонимичное разрушению, деградации, хаосу, предстает в романе в образе «балансирующего маятника», который, с ускорением хода цивилизации, должен приблизиться «к своему равновесному покою»: «Жизнь притормозилась, как всегда в ожидании грозной неизбежности, когда все на свете становится ни к чему...» (2, 326). Поиск учеными средства, способного противостоять этому явлению, кроется в широкоупотребляемом сегодня термине «информация», обозначающем меру организации системы сведений. А поскольку большей информативностью обладают эстетически насыщенные предметы, то роль искусства в этом смысле колоссальна. В «Философии общего дела» Н. Ф. Федоров определял искусство «как противодействие падению, как стремление овладеть силой тяготения, снять с ядра телесной жизни тяжелую скорлупу инертной и косной магнитной среды».⁶

Роман не заслуживает упреков в «антинаучности», а художественный метод писателя — обвинений в исключительной констатации противоречий. Ведь, несмотря на внешнюю разобщенность научного и художественного способов освоения действительности, теоретически они неразделимы.

В. Г. Белинский говорил: «...мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства нигде и никогда не

⁵ Наука и искусство. М., 1975. Вып. 2. С. 52.

⁶ Русский космизм. М., 1993. С. 82.

бывало». ⁷ «Пирамида» приводит множество доводов в подтверждение этого тезиса. Упрочив связь между естественнонаучным и гуманитарным знаниями, автору произведения удалось эстетически выразить глубину и сущность научных проблем. Художественные достоинства романа вполне согласуются с его наукообразностью. Сухие научные абстракции (биологические, физические, геологические, астрономические — их в романе масса) оживают под писательским пером, претворяясь в поэтические образы: «энергетический щелчок» (1, 174), «короткое замыкание человечины на себя» (2, 134), «квант звездного света» (2, 306), «рельс звездного луча» (2, 340) и др. Наука подсказывает Леонову художественные и стилистические решения, например «логарифмирование», самим автором определяемое как стремление «немыслимые эмоциональные объемы вгонять в лаконичную, до исчезания, формулу, в безопасный для хранения иероглиф» (2, 306), — художественная сила такого уплотненного, обобщающего письма охватывает не только настоящее, но и будущее. Истина в «Пирамиде» сбрасывает с себя трудно воспринимаемую, чисто научную форму и раскрывается в форме многогранного, неисчерпаемого словесного искусства, в своих шедеврах делающего эту истину доступной каждому.

В правде, явленной нам пытливым умом Леонова, оригинальным образом срослись объективное и субъективное, реальное и метафизическое, отжитое и грядущее. Центральный постулат романа: «наука без моральной основы бессмысленна, если не вредна» (2, 321) — сегодня становится девизом отдельных представителей научной среды, которые не отделяют гуманитарных проблем от проблем естественнонаучных: «Я убежден, что ХХI век должен стать веком гуманитарных знаний! — пишет академик Н. Н. Моисеев. — Самые трудные вопросы, с которыми мы приходим в соприкосновение, это проблемы человека, проблемы воспитания человека, способного следовать новым идеалам. И, конечно, их создание! Другими словами, и естественнонаучное образование должно стать гуманитарным! Сказанное не парадокс, а необходимость».⁸ Об этом же пишет в «Пирамиде» и Леонов: «...взор разума одинаково тонет в пучинах неба и атома, только в человеческой душе, этой третьей бездне, надлежит искать великие открытия, способные уравновесить непогодную действительность века» (1, 508).

⁷ *Белинский В. Г.* Избр. статьи. М., 1944. С. 209.

⁸ *Моисеев Н.* Судьба цивилизации: Путь разума. М., 2000. С. 100.

III

ХРОНИКИ ЛЕОНОВСКИХ СЕМИНАРОВ И КОНФЕРЕНЦИЙ В ИНСТИТУТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН (1995—2002)

ПЕРВЫЙ СЕМИНАР ПО РОМАНУ Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»

20 декабря 1995 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) состоялся семинар, посвященный роману Л. М. Леонова «Пирамида». Поделиться размышлениями о последнем творении недавно ушедшего из жизни писателя собрались исследователи из Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Уфы, Перми, Магнитогорска, Луги, Вильнюса, Торонто и др. В семинаре участвовала дочь писателя Н. Л. Леонова.

Со вступительным словом к участникам семинара обратилась заведующая Отделом новейшей литературы ИРЛИ, доктор филологических наук Н. А. Грознова. Она привлекла внимание собравшихся к масштабности задач, которые ставит перед литературоведческой наукой появление последнего романа Леонова. Произведение, над которым писатель трудился на протяжении нескольких десятилетий, не случайно было встречено дружным молчанием критики: осознание и подлинное прочтение этого сложнейшего явления культурной жизни знаменует качественно новый этап изучения творчества Леонова, требует появления нового поколения леоноведов. Н. А. Грознова призвала принять участие в разговоре о романе не только филологов, но и богословов, астрофизиков, астрологов, историков политических учений, поскольку последний роман Леонова написан, по замыслу автора, ради того, чтобы помочь людям постичь глубинные законы истории человечества и жизни Вселенной в их взаимосвязи.

В утверждении пророческого характера романа состоял пафос выступления доктора гуманитарных наук Литвы А. Г. Лысова (Вильнюс). По мнению выступавшего, автор «Пирамиды» открыл «крайнюю» бытийственную истину, и создание романа шло наперегонки с силами, пытавшимися отнять у него возможность эту истину провозгласить. Завершение этого труда стало жизненным подвигом Леонова; «Пирамида» побуждает по-новому оценить весь литературный опыт XX в.

А. Г. Лысов подробно остановился на «искусках анализа», подстерегающих исследователей того сгущенно-разнонаправленного конгломерата идей и художественных образов, который представляет собой леоновская «Пирамида». Внутреннюю гармонию леоновского текста докладчик связал с системой сверхобразности, восходящей к Откровению св. Иоанна Богослова и представленной в отечественной традиции такими образцами «патмосского жанра», как «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова и «Ключи Марии» С. А. Есенина.

А. Г. Лысов обратил внимание и на то, что многие дорожки для Леонова идеи и размышления «отданы» им различным персонажам, в том числе отрицательным, подающим их в «шарлатанской» манере. Выделение «чистого» философского текста оказывается одной из непростых исследовательских задач. А. Г. Лысов говорил о том, что предстоит осмыслить роман как целостную метафору, внутреннюю вселенную, самообъясняемую реальность. За внешне хаотичной образностью романа видится стройная концепция культурного пути человечества, которая в контексте религиозного кризиса XX в. оказывается восстановлением «моральной вселенной» XIX в. (Бог вверху, дьявол внизу, Великий инквизитор в центре).

Докладчик поделился своими наблюдениями над процессом «реконструкции» библейской реальности в русской литературе конца XX в. (произведения В. Распутина, С. Кирсанова, В. Астафьева, В. Тендрякова, Ч. Айтматова, В. Маканина, А. Адамовича, Ф. Горенштейна). Особое внимание слушателей привлекли размышления А. Г. Лысова о проблеме леоновского идеала и высказанное исследователем убеждение в том, что этот идеал находится в сфере идей «живой жизни», чуда человеческого бытия, неповторимого шедевра Бога-творца. Выступление А. Г. Лысова и вопросы и реплики участников по поводу его доклада выявили одну из ключевых проблем семинара: как соотносится художественный смысл романа с прямыми высказываниями писателя в публицистике, более ранних произведениях, наконец, в личных беседах с исследователями. Обсуждение показало, что осознание сложности творческого пути, мировоззрения Леонова дается литературоведам нелегко и на семинаре звучит больше вопросов, чем ответов.

В докладе кандидата филологических наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ) «„Пирамида“ Л. Леонова как символистский роман» были рассмотрены основные художественные принципы, сближающие эстетику Леонова с культурой символизма, в первую очередь родственность в понимании творчества как акта жизнестроения, отношение к тексту как элементу и инструменту познания жизни и самоосуществления. В этом смысле главный символ романа — пирамида — представляется символом восхождения авторской мысли

по граням религии, науки, искусства и политики к высшей своей реализации — Богу, истине, власти, творцу (т. е. к самому себе), в котором соединились все художественные смыслы и откровения.

Другая отмеченная Т. М. Вахитовой символистская черта поэтики «Пирамиды» — двоемирие — проявляется в романе в совмещении физического и метафизического, фактического и гипотетического, наблюдаемого и мыслимого, «своего» и «чужого». Рассматривая систему персонажей — посредников между двумя мирами (Дымков, Шамин, Дуня), докладчица пришла к выводу о том, что их посредничество оказывается «фиктивным» и для Леонова преград между реальным и потусторонним мирами не существует. Двоемирие, структурообразующим началом которого является близкая символистам идея историко-культурного и метафизического родства человечества, определяет своеобразный мифологизм «Пирамиды». В поэтике Леонова, как и у многих символистов, соотнесенность «всего со всем» получила выражение в установке на создание текста, размывающего границы между жанрами художественной речи (поэзией и прозой), между литературой и другими формами авторского выражения (научными, богословскими, оккультными и др.). Однако сфера культурных соответствий у символистов была противопоставлена физической среде, легко распадающейся, рассыпающейся в прах («Демоны пыли» В. Брюсова, «Пыль» З. Гиппиус, «Пепел» А. Белого), культура в их эстетике обладала правом преображать природу. В отличие от символистов Леонов отдает приоритет природе. Несмотря на символический финал романа, где все исчезает в огне и дыме, превращаясь в пепел, природа у Леонова окружена охранительным пафосом и мощным авторским лиризмом.

В докладе Т. М. Вахитовой были отмечены также общие для символистов и Леонова принципы изображения личности, которые сводятся к ситуации замкнутости героя — «мир без нового». Т. М. Вахитова обратила внимание присутствующих и на многочисленные «магические знаки», которыми изобилует роман и которые нуждаются в расшифровке. Отвечая на реплику доктора филологических наук Н. И. Желтовой (Лужский крестьянский университет), заметившей, что поэтика «Пирамиды» не исчерпывается наследием символизма, Т. М. Вахитова выделила в романе элементы народнической поэтики и поэтики социалистического реализма.

По мнению доктора филологических наук В. И. Хрулева (Уфа), выступившего с докладом «Роман „Пирамида“ как духовное послание Л. Леонова», «Пирамида» не только роман-наваждение, включающий иррациональные аспекты познания, но и роман-вестник, несущий слова высшей правды и прозрений автора, содержащий предупреждение современникам о расплате за утра-

ту нравственных идеалов. Центральная проблема романа — судьба России и человечества — рассмотрена в нем на трех уровнях: конкретно-историческом (Лоскутовы, Сорокин, Бамбалски, Сталин и др.), научно-философском (авторская версия мироздания, механика Вселенной и диалектика ее развития) и мифологическом (апокриф Еноха о размолвке Начал и генетическом противоречии человека). Взаимодействие названных трех планов романа позволяет автору, по словам В. И. Хрулева, развернуть пространство человеческого бытия от трепетной мельчайшей живой жизни до Космоса в целом, представить человека как центр противоборства добра и зла, веры и безверия, как эксперимент Мастера, вызывающий разочарование.

Докладчик отметил, что трагический взгляд на будущее — это не только предупреждение, но и призыв художника осознать уникальность человеческого существования во Вселенной, предотвратить катастрофу нравственным очищением. Писатель не отнимает у человека право на последнее чудо, хотя и сомневается в его способности изменить собственную природу и жизненное поведение на планете.

Остановившись далее на стилевом составе романа, В. И. Хрулев выделил три уровня сознания, которые соответствуют разным хронологическим периодам и создают «многоукладность» повествования (1930-е гг. — время действия; 1970-е гг. — время написания первой редакции; 1990-е гг. — время переделки романа и окончательной правки). Так, изображение «изнутри» (1930-е гг.) дополняется иронической подсветкой 1970-х и обзорным, предельно емким взглядом 1990-х гг. При этом философская линия возвышается над собственно художественным изображением, образуя «духовный свод» произведения.

Как отметил докладчик, мыслительная емкость и масштабность романа, глобальность поставленных писателем проблем облечены в форму *мистификации*, игрового начала, поэтических метаморфоз, позволяющих ослабить «давление» интеллектуального материала на читателя, сделать последнего равноправным участником авторских исканий. Мистификацией пронизана система двойников, зеркальных отношений, существующих в романе; обыгрываются использованные ранее сюжетные ходы и мотивы. Игровое начало заключено и в философском споре, в персонализации разных граней познания, в представлении монолога через диалог, в передаче сокровенных мыслей автора разным, подчас противостоящим, персонажам.

В. И. Хрулев завершил свое выступление призывом к созданию словаря понятий романа, призванного приблизить к читателю это произведение, которое включает в себя обширные сведения по истории, религии, философии, науке.

В своем отклике на выступление В. И. Хрулева кандидат филологических наук В. Е. Кайгородова (Пермь) прокомментировала некоторые из реалий романа: литературные источники образа Минтая Миносевича («Петербург» А. Белого), апокалиптическую символику числа 333 и др. Ею также было высказано мнение о присутствии в «Пирамиде» «назидательно-образовательного пафоса литературы 30-х годов» (Я. Ларри, Б. Житков) и, в частности, «производственного» романа.

Доктор филологических наук А. И. Павловский (ИРЛИ) остановился на публицистическом вступлении к роману — единственной его части, полностью свободной от игрового начала и прямо утверждающей основную идею всего произведения: мир катится в бездну, и до бездны осталось два с половиной часа. Но апокалиптичность романа принципиально иного свойства, чем у св. Иоанна Богослова. Откровение Иоанна — не только весть о возможной катастрофе мира (которую мрачно предвещает и Леонов), но и радость второго пришествия Спасителя. «Пирамида» — не только «роман-наваждение», но и роман-апокриф, полностью противоречащий церковному взгляду на конец мира. Писатель не только был погружен в отреченные книги, работая над своим произведением, но и сам создал отреченный текст, противоречащий всей гуманистической традиции русской литературы. Показав грядущую бездну, он отошел от единственной основы, на которой мир держался. Докладчик не согласился с высказанным А. Г. Лысовым мнением о воссоздании в романе «моральной вселенной» XIX в. — века, шедшего к позитивизму, к дарвинизму, к мировым войнам. По мнению А. И. Павловского, на самом деле Леонов имел в виду не XIX (и не XXI век), а I в., когда было создано Откровение св. Иоанна.

Как и предполагалось, участники семинара с большой заинтересованностью отнеслись к выступлению дочери писателя Н. Л. Леоновой (Москва), которая поделилась ценными подробностями истории создания романа; рассказала о встречах Леонова с ясновидящей Вангой и о Андроником (внуком П. А. Флоренского); подчеркнула неизменную веру писателя в бытие Божие и упование на Его милость. Отвечая на вопросы собравшихся, Н. Л. Леонова осветила судьбу архива писателя, собранного и систематизированного женой писателя Т. М. Леоновой, и особого архива романа «Пирамида», рассказала об отношении Леонова к некоторым писателям-современникам (М. А. Шолохову, Н. А. Заболоцкому, А. П. Платонову, М. А. Булгакову). Упоминание Н. А. Леоновой о прямых контактах отца с потомками П. А. Флоренского побудило кандидата филологических наук В. С. Федорова (ИРЛИ) выступить с дополнением. По наблюдению В. С. Федорова, последний роман Леонова своей аурой органически вплетается

в картину русского национального самосознания, созданную тремя русскими философами — Вяч. И. Ивановым, П. А. Флоренским, А. Ф. Лосевым, являясь четвертой, дополнительной художественной вселенной или «четвертым русским евангелием».

Доктор филологических наук В. П. Крылов (Петрозаводск), отдав дань общим для семинара рассуждениям о многосложности леоновского романа, заметил, что «Пирамида» все-таки не окончательный приговор человечеству, не истина в последней инстанции, но попытка помочь читателю сделать свой выбор. Кандидат филологических наук Г. В. Филиппов (ИРЛИ) предложил оставить открытым вопрос о том, является роман трагическим или пессимистическим произведением, заканчивается катарсисом или оставляет впечатление полной безысходности.

О поэтологическом мире Леонова говорил в своем выступлении кандидат филологических наук Н. И. Зайцев (Гуманитарный институт, Мариуполь). Как отметил докладчик, леоновская поэтология берет мир крупно, в глобальном объеме истории человечества, приблизившегося в XX в. к осознанию возможного исхода в «долину Начал», где прогнозируется готовность нового метафизического цикла, отличающегося от известных социальных систем. Проникнуть в суть этого духовно-исторического процесса можно лишь за счет усиления смысловой и эстетической энергии художественного слова, через параболизацию и другие межтропные переходы образа к его высшим поэтическим формам, так называемым «спиральным», «пирамидным» и иным подобным. Важно, что поэтологический опыт Леонова помогает преодолеть гносеологический тупик, в который попадает теория художественного образа в тех случаях, когда отождествляются образ и условный знак. У Леонова образ проникает в глубинную совершенность мира, передает его «укрупненную картину», состоящую из множества различных срезов и уровней. Н. И. Зайцев поддержал высказанную В. И. Хрулевым идею о необходимости создания словаря леоновских понятий и предложил построить его как поэтологический словарь, в котором нашли бы свою расшифровку все поэтологемы писателя.

Откликаясь на выступление исследователя из Мариуполя, В. С. Федоров (ИРЛИ) напомнил о строго астрономическом доказательстве присутствия высшего разума во Вселенной (строение галактик, напоминающее соты).

Отметив, что попытка решить загадку «Пирамиды» при помощи обычной логики обречена на провал, доктор филологических наук С. Л. Слободнюк (Магнитогорск) предложил обратиться к той роли, которую играет в художественной ткани романа апокриф Еноха. Проанализировав использование Леоновым всех редакций апокрифа (эфиопской рукописи, славянской Книги Еноха,

других источников), С. Л. Слободнюк отметил, что наибольшее внимание писатель уделяет тому, что роднит Еноха и Коран, и остановился на некоторых содержательных следствиях такого сближения. Настойчивость докладчика в сближении взглядов Леонова с мусульманством вызвала резкое несогласие некоторых участников семинара, в частности В. А. Прокофьева (ИРЛИ).

Дискуссионным оказалось выступление кандидата филологических наук А. М. Любомудрова (ИРЛИ), по мнению которого «Пирамида» — не философский, а фантастический (или «фантасофский») роман, в котором находит свое отражение бурно развивавшееся в XX в. «новое религиозное сознание» (разнообразие богословских систем, конфессий, эзотерическое знание, гностические системы). В этом смысле показательна эволюция самого жанра «научной фантастики», например произведений братьев Стругацких, — от поверхностно-авантюрной «Страны багровых туч» к сатанологии романа «Отягощенные злом». Докладчик подробно остановился на подменах и мистификациях, к которым прибегает Леонов в изображении духовных и религиозных явлений и сущностей. Рисуя псевдослужителей Божьих (подобных лжесвященнику о. Матвею), писатель подвигает их на поступки, несовместимые со священническим знанием и образом православного человека; о. Матвей не соединен с Богом (молитва ему просто не знакома); его догматика заражена сатанинским обманом (так, он дерзает возложить на Бога вину за страдания людей и утверждает, что искупительная жертва призвана прежде всего «искупить грех» Его самого). Крест в романе появляется лишь один раз, поверженный, лежащий на столе следователя и стыдливо прикрываемый тряпочкой. Самого Христа как личности в «Пирамиде» нет; в этом Леонов продолжает традицию автора романа «Мастер и Маргарита», в блеске и величии представившего Воланда, а Иешуа изобразившего жалким и слабым проповедником гуманизма. Наконец, «ангел» Дымков оказывается при ближайшем рассмотрении вовсе не ангелом (ибо ангелы служат делу спасения людей, и в этом их возможности ничем не ограничены), а хорошо известным по фантастическим романам гуманоидом, созданным с помощью биогенетической трансмутации и проходящим на Земле ступени клонирования. Сопоставляя роман Леонова с творениями любимца студентов-физиков С. Снегова, докладчик пришел к выводу о принадлежности Дымкова к традиционному архетипу «разведчика» из иных миров. Характеризуя в заключение стиль романа и отметив такие его черты, как ироническое отношение к миру, сарказм, выверт, ерническая шутка, А. М. Любомудров сделал вывод о том, что «Пирамида» — не только мистификация и не только предупреждение о гибельности пути человечества в XX в., но и невольная пародия на современ-

ную научную фантастику, отмеченную наукобожием, бесплодными теоретическими спорами и построениями, затуманенностью человеческого сознания компьютерной эпохи.

Некоторый итог семинара попытался подвести доктор филологических наук А. И. Хватов (РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург). По его словам, разъяв целостность текста, выступавшие стремились прокомментировать все и вся, убедить друг друга и себя самих в том, что перед нами труд философской и богословской мысли. Роман же, как считает А. И. Хватов, написан в классической, тысячелетней традиции русской литературы; Леонов впервые в полный рост предстает в нем самим собой, вне тех ролей, которые навязывала ему действительность, в предельной степени откровенности. По мнению выступавшего, на семинаре выпал из обсуждения самый главный контекст — социально-исторический, 1930-е гг., канун одного из главных экзаменов в истории человечества. В романе, обращенном к России, к русскому народу, тема России, русского чуда, явленного миру, стала основной. Поэтому для исследователей леоновская характерология должна быть не менее важна, чем его феноменология, богоискательство и богоборчество. В заключение А. И. Хватов охарактеризовал роман «Пирамида» как «учебник жизни», венец русского и мирового художественного развития XX в., произведение высокого социалистического реализма.

В разноголосице и противоречивости прозвучавших на семинаре прочтений и интерпретаций отразились сложность, многозначность, недосказанность, загадочность самого исследуемого леоновского текста. Разговор, начатый на семинаре, оказался лишь первым подступом к глубинам, ощущаемым большинством его участников в последнем романе Леонова.

А. А. Харитонов

ВТОРОЙ СЕМИНАР ПО РОМАНУ Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»

18—19 декабря 1996 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) во второй раз собрались участники семинара по роману Л. М. Леонова «Пирамида». Открывая его, заведующая Отделом новейшей литературы ИРЛИ доктор филологических наук Н. А. Грознова отметила, что роман «Пирамида» постепенно привлекает все большее внимание исследователей, появляются первоклассные работы о романе; вслед за Санкт-Петербургом научный семинар, посвященный «Пирамиде», состоялся в Волгограде.

С докладом «Роман Л. Леонова „Пирамида” и Книга Еноха» выступил доктор филологических наук А. И. Павловский (ИРЛИ), отметивший почти постоянное присутствие этого апокрифического пророка в романе — и в его стилистике, в саркастичности иных фраз, в пророческом пафосе, и в личностных чертах героев, а зачастую даже и в авторском «я». Докладчик предположил, что внешним импульсом для обращения писателя к этому источнику явились кумранские находки, среди которых была и так называемая Третья книга Еноха (начало работы над романом приблизительно совпадает по времени с известием о сенсационном открытии в Кумране); внутренним — сродство между «писцом» Енохом, наставником, мудрецом и пророком, и писателем Леоновым, создавшим исполненный пророчеств роман. Еще одна внутренняя причина обращения Леонова именно к Книге Еноха кроется, по мнению А. И. Павловского, в том, что писатель увидел в вольнодумстве некоторых ее страниц проступившую печать Каина и не мог не заинтересоваться этим феноменом. То была психологическая бездна, в которую ему было интересно заглянуть. Леонова как художника, как «писца» всегда влекла эта сторона человеческой жизни — ересь, сектантство, грехопадение, когда мысль или чувство преступают меру. Роднит этих двух «писцов» и мотив богооставленности. В Книге Еноха этот трагический мотив переплетается с другим, еще более тягостным и кошмарным, — мотивом кощунственного отречения человека и даже человечества от Бога. Первопричина богооставленности — по Еноху и по Леонову — сам человек. Именно поэтому Книга Еноха трагедийна; по той же причине трагедийна и «Пирамида». В докладе были отмечены сходство в разработке важной для обоих творцов темы странничества (путешествие Сорокина и Юлии); дидактизм Книги Еноха и «Пирамиды» (главное для Леонова — пронзить душу человека, забывшего не только Небо, но и Землю, пророческой вестью о близкой вселенской катастрофе). И у Еноха, и у Леонова весь видимый и невидимый мир опасно наклонен в сторону всеобщей приближающейся беды. Енох своими проповедями, поучениями, наставлениями упорно и мужественно закликает эту беду, в его Книге живет надежда. Роман Леонова тоже может быть воспринят как закликанье от беды, но, в отличие от Еноха, Леонов уже не питает никаких иллюзий относительно будущего: в его закликанье чувствуется отчаяние. Отсюда, наверное, и леоновские буффонада, сарказм, ирония, смех — не столько смех, сколько гримаса смеха, когда хохот уже неотличим от рыдания.

Доклад А. И. Павловского вызвал глубокий интерес участников семинара и положил начало целому ряду содержательных выступлений. Так, доктор филологических наук В. М. Акимов (Санкт-Петербург) остановился на таком принципе романа-про-

рочества Леонова, как анатомирование уже состоявшейся катастрофы, и воздал должное усилиям великого художника, который нашел возможность выйти из глубины своего трагического одиночества и осуществить контакт с миром; кандидат филологических наук Г. В. Филиппов (ИРЛИ) обратил внимание на принадлежность романа «Пирамида» литературному контексту конца XX в., указав, в частности, на связи его с деревенской прозой — «литературой о конце света»; кандидат филологических наук Ю. В. Зобнин (Санкт-Петербург) углубился в содержательную характеристику богооставленности современного человечества и рассмотрел в связи с этим эпические импликация «научно-фантастической» темы пришельцев из иного мира.

Доктор филологических наук Г. Н. Ионин (Санкт-Петербург) охарактеризовал свое выступление «„Пирамида” Л. Леонова и школьники» как благую весть из средней школы, в которой роман Леонова находит отклик. По свидетельству докладчика, школьники считают, что концепция «Пирамиды» предельно проста, им знакомо ощущение конца мира, им знакомо и другое — трагический и героический опыт XX в., когда человечество решило обойтись без Бога. Леонов показывает, что в этой ситуации у мира есть две возможности: либо прорваться в будущее авангардом, частью человечества (фашизм), либо прорваться всем, но ценой всеобщего уравнивания, ценой биологического и психологического изменения сущности человека (сталинский вариант). Ужасны оба варианта, но юного читателя потрясает то, что третьего пути обезбоженному человечеству не дано. И здесь роман Леонова при всей его безнадежности оказывается спасительным: ангел Дымков отказывается как от фашистской, так и от сталинской модели развития. Как заключил Г. Н. Ионин, Леонов своим романом восстановил в русской литературе Бога — того Бога, которого знала литература XVIII в. (ода Г. Р. Державина «Бог»), но при этом для Леонова оказался существенным и опыт обожествления Демона (XIX в.), и опыт обожествления Человека (XX в.).

Тему рецепции романа читателями-школьниками продолжило сообщение кандидата филологических наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ), в котором было рассказано о леоноведческом эксперименте, проведенном на подготовительных курсах при СПбГУ. В эксперименте принимали участие старшеклассники в возрасте 15—17 лет. Участникам эксперимента были предложены 3 страницы текста романа «Пирамида» (глава XIII) и 8 вопросов, касающихся общей характеристики текста и философского содержания главы. 85 % респондентов продемонстрировали удовлетворительное понимание текста. Они с уверенностью отнесли его к символистскому направлению, охарактеризовали его как философский с элементами публицистичности. Школьники отмечали близость

леоновского текста к текстам Достоевского, Набокова, Булгакова, А. Белого. Некоторая сухость изложения вызывала в памяти учащихся имена Горького и Чернышевского. 15 % респондентов смогли достаточно хорошо разобраться в идейных противоречиях, смущающих душу о. Матвея. Представители этой группы разделяют точку зрения о. Матвея по поводу «чуда», которое «разрушает циническую логику бытия» и грозит «поломкой целой галактике». По мнению Т. М. Вахитовой, результаты эксперимента свидетельствуют о том, что знакомство с романом «Пирамида» возможно, при определенной подготовке учащихся, и в средней школе.

Доктор филологических наук С. Л. Слободнюк (Магнитогорск) в своем докладе «„История” и „разум” в романе Л. Леонова „Пирамида”» определил главный вопрос «Пирамиды» как вопрос о смысле существования Вселенной. Ибо не о Страшном суде и грядущем воздаянии ведут речь герои романа, не о прорыве в сверхреальность вечного бытия трактуют теории извечных антагонистов Шатаницкого и о. Матвея, но о поглощении Вселенной чем-то неназываемым. Определению этого Нечто и было посвящено выступление С. Л. Слободнюка. Им были рассмотрены содержащиеся в романе прямые отсылки к доктрине «*tertium organum*», а именно к тем ее разделам, что трактуют о пространстве/времени, о соотношении части и целого, о множественности миров и об эволюционном характере развития истинного разума. Говоря о роли человека в мироздании, о разуме человека, герои «Пирамиды» понимают под последним не конкретный субъект, но все человечество в целом. Несколько миллиардов созданий из глины — не просто улыбка Творца, но самостоятельная сила, простирающая свое влияние на все мироздание, несмотря на преднамеренную изоляцию человечества от других миров. По мнению С. Л. Слободнюка, будущее «осатаневшее» человечество движется отнюдь не к аннигиляции, но к качественно иному состоянию. Грядущее перерождение «глины» пугает и Творца, и саму «глину». Человечество, эволюционно подготовленное к переходу в новое измерение, страшится утраты пространства. Сокращающиеся циклы истории, открытые Никанором, неумолимо ведут Вселенную к катастрофическому сжатию. Здесь-то и произойдет главное: часть станет целым, и наоборот. И грядущее расширение точки будет означать одно: место Начал бытия займет ранее приниженное человечество, а божеством станет лишенная крыльев «глина». Как полагает докладчик, ответ Леонова на вопрос о сути и роли разума в истории человечества и Вселенной может быть сформулирован так: разум есть источник и движущая сила «волевого жестокого поиска», жизненное начало исторического процесса; разум есть нечто самостоятельное и самодостаточное; разум есть нечто вечное, несмотря на сотворенную при-

роду; разум есть нечто, управляющее мыслью, которая служит средством для достижения мечты человечества. Разум — это если не Бог, то по меньшей мере Демиург, причем Демиург, обладающий неслыханным могуществом. Разум человечества есть начало отрицательное, разрушающее и одновременно стремящееся стать сутью мироздания по имени Хаос. Отвечая на главный вопрос, как трактовать Нечто, стоящее над всеми перипетиями «Пирамиды», докладчик перечислил некоторые из множества его имен: генетическая предопределенность, заданное биологическое неравенство, «сон золотой», «золотой век», Рок, Фатум; в системе же координат романа это Ничто, стремящееся стать всем, подлинный властитель мироздания во вселенной «Пирамиды».

Краткое сообщение кандидата филологических наук В. Е. Кайгородовой (Пермь) было посвящено символике чисел «четыре» и «три» и одному из смыслов названий романа.

А. Г. Лысов, доктор гуманитарных наук Литвы (Вильнюс), выступивший с докладом «Д. Мережковский и Л. Леонов», отметил, что переключки с творчеством Д. С. Мережковского намечены еще в ранних произведениях Леонова (леоновский «Уход Хама» и «Грядущий Хам» Мережковского, картины всемирного потопа и др.). Особое внимание докладчика привлек историсофский ракурс сопоставления романа «Пирамида» Леонова с трилогией «Христос и Антихрист» Мережковского. Обоих художников волнует образ пути человечества как противоречивый, но целостный процесс. В основу этого движения оба писателя закладывают некую божественную фабулу (диада Христа и Антихриста у Мережковского, миф о размолвке Начал у Леонова). А. Г. Лысов заключил, что писателей роднит приверженность к народно-религиозному сознанию, к модели мира, основанной на идеях абсолютного дуализма (гностицизм, манихейство и т. п.), творческое воплощение идей и образов Апокалипсиса.

Т. М. Вахитова в докладе «Принцип разрушения в романе Л. Леонова „Пирамида“» обратила внимание на те особенности произведения Леонова, которые отличают его от предыдущих сочинений автора. По ее мнению, это принципиально иное повествование, пронизанное на всех уровнях тягой к разрушению. На уровне текста это прибавление и усложнение ассоциаций и деталей, отсылок и реминисценций, которые бесконечно умножают предмет или описываемое явление. В результате этого гипертрофированного умножения происходит «сброс смысла», его стирание. Сам Леонов этот принцип построения текста определил просто: «Это как в школе: надо стереть с доски, чтобы написать заново!». Принцип разрушения заметен и на уровне мотива. Используя классическую партитуру вечных библейских мотивов, Леонов в «завершающем звене» переворачивает традиционный

смысл, разрушая устоявшуюся схему. Так, обретает противоположный смысл мотив «блудного сына», связанный в романе с образами Вадима и Егора. На уровне концепции разрушение является фактором заданным, ибо главную задачу романа сам автор видит в раскрытии «логического финала человечества». Образные картины этого финала и составляют содержание «Пирамиды». Автор как будто сначала собирает образы, вещи, предметы, явления, ассоциации, а потом выбрасывает их в пустоту, где они и растворяются. Эта методика повторяет «работу сновидения», которое, согласно З. Фрейду, бесконечно умножает предмет, сгущает, а затем нейтрализует все его признаки. Как считает Т. М. Вахитова, леоновскому тексту присущи и другие качества, свойственные сновидениям и отмеченные Фрейдом. Для толкования этого «сновидческого» текста, определенного автором как «наваждение», следует обратиться к предыдущим произведениям Леонова, чтобы обнаружить те знаки и метки, по которым происходило «переворачивание» смысла. По мнению докладчицы, в основе этого процесса находится «Русский лес» (1953) и отчасти «Вор» (1959). Вся система персонажей «Пирамиды» представляет собой кальку «Русского леса», взятую с обратным знаком. Образ о. Матвея генетически восходит к героям «Русского леса» — Ивану и Матвею Вихровым, Поля Вихрова превратилась в Дуню Лоскутову, Грацианский перевоплотился в Шатаницкого, прямолинейный комсомолец-мыслитель Родион — в философа-путаника Никанора. Образ Сережи Вихрова, блудного сына, возвращающегося к отцу, расщепился на два образа — Вадима и Егора, от отца отрекшихся. История провокатора Чиганова превратилась в историю фининспектора Гаврилова. Дама Эмма и Манька Вьюга воплотились в образе Юлии и т. д. Только один герой не имеет прототипа в «Русском лесе» — ангел Дымков. Именно Дымков и является главным героем «Пирамиды». «Русский лес», подобно замшевой перчатке, был вывернут на темную изнанку. Эта таинственная изнанка бытия всегда привлекала Леонова, и интерес к ней постоянно просвечивал в его творчестве. Но только в последнем романе он проявился со всей своей «миражной» очевидностью. В конце пути Леонов вернулся к своим истокам. И этими истоками оказался не «Бурыга» (1922), как неоднократно заявлял сам писатель, а его ранние юношеские стихи 1915—1918 гг., которые появились на страницах архангельских газет «Северное утро» и «Северный день».

Откликаясь на выступление Т. М. Вахитовой, кандидат филологических наук В. С. Федоров (ИРЛИ) поделился своим определением реализованного в романе творческого метода. Опираясь на суждение Г. де Мопассана, отказавшего в праве на существование реализму как таковому, и на принадлежащее Вяч. Иванову

определение «реалистический символизм», он предложил называть метод Леонова «символическим реализмом».

В развернувшейся дискуссии прозвучало и такое крайнее мнение, принадлежащее кандидату филологических наук В. Н. Запелову (ИРЛИ): «Пирамида» — «роман-черновик, трагическая неудача художника в попытке создать интеллектуальный роман, полемический по отношению ко всей современной русской литературе, наконец, плод уязвленного самолюбия автора».

Кандидат филологических наук Л. П. Якимова (Новосибирск) прочитала доклад на тему «Мотив „вывернутости наизнанку” в романе Л. Леонова „Пирамида”». Докладчица сравнила роман Леонова с романом Д. Джойса «Улисс» и отметила, что при общем для обоих писателей принципе вовлеченности в глубины мировой культуры Джойс идет путем предельной интенсификации одного архетипа, Леонова же отличает мотивная экстенсивность. Мотив «вывернутости наизнанку» отличается от других именно «глубиной залегания»: благодаря тонкой и порой трудно уловимой современным читателем реминисцентной игре, словесной забаве, глубоко зашифрованному смыслу намеков он всегда остается в «изнанке» текста, увеличивая количество его идейно-эстетических загадок. Перед читателем открывается картина фантазмагорического мира, где реальное и иррациональное сосуществуют, переплетаются и переходят друг в друга, где вековые модели человеческого поведения трансформируются до неузнаваемости, до «наоборот», и эта вывороченность и вывернутость жизни обретает тотальный характер, формируя облик времени. В характере и масштабе использования инверсии отчетливо проявляется самая суть художественного метода «Пирамиды» как реализма магического, экзистенциального. Писатель тем не менее не покидает реалистической почвы и оставляет читателю возможность ощутить конкретно-историческую подоплеку поведения персонажей. По мнению Л. П. Якимовой, тотальная инверсия в соединении с социальным оксюмороном, приобретающим в романе устойчивый характер, создают тот образ «режима», который совмещается лишь с понятием «не-человеческого» общества. Фигура Сталина занимает особое место в ряду иррациональных и реальных персонажей романа. Как историческое лицо он не вызывает сомнений в своей жизненной достоверности, но по объективному содержанию деятельности органично воспринимается в демонической сфере как Хозяин эзотерически-инфернального мира. Мотив «вывернутости наизнанку» достигает высшей полноты своего звучания в связи с изображением сомнений «кремлевского властелина» в действительности своей доктрины по переустройству мира на основе всеобщего равенства. Именно в этом месте романа появляется

точная художественная формулировка мотива, пульсирует его главный нерв, определена его суть.

Доктор филологических наук Т. Я. Гринфельд-Зингурс (Санкт-Петербург) в докладе «Понимание естественного в романе Л. Леонова „Пирамида”» познакомила участников семинара с результатами контекстуального и концептуального анализа более сотни фрагментов текста романа, релевантных с точки зрения выражения отношений «человек — природа — Земля — Вселенная». Докладчица определила критерии выявления авторской точки зрения в романе, обратившись к тем его персонажам, которые в наибольшей степени ее выражают (о. Матвей, Никанор, Филуметьев), а также обозначила те явления и качества, которые характеризуются Леоновым в романе как неестественные (гонка в гору, ускоренное движение к гибели; иррациональная реальность за пределами сознания человека; опасное любознательство) и естественные (природа, сотворенная не человеком; близость человека к этой природе; биологическая настройка мира; биологическое неравенство; закон естественного отбора). На основании проделанного анализа Т. Я. Гринфельд-Зингурс пришла к выводу, что Леонов, развивая понятие «естественное», соотносит его прежде всего с явлениями реальной жизни, а не с пространствами мироздания, считая, что человек должен жить мерой вещей в земных пределах. Исследовательница охарактеризовала практический идеал художника, выраженный в романе: торможение грозящего человечеству гибелью «ускорения» прогресса. Отвечая на критику доктора филологических наук В. И. Хрулева, поставившего под сомнение основной вывод доклада, который якобы сводит многообразие размышлений Леонова к руссоистскому призыву, докладчица заметила, что выявленная ею позиция писателя значительно шире руссоизма и имеет давнюю отечественную традицию, будучи представлена еще в древнерусской литературе.

Выступление кандидата филологических наук О. В. Богачевой (Магнитогорск) было посвящено рассмотрению функционирования в романе некоторых аспектов образа пирамиды. Докладчица отметила, что на страницах романа пирамида ни разу не предстает как реальное сооружение. Изначально образ использован автором как символический, как схема для обозначения иерархии стоящей во главе фигурой властелина, хозяина. Таких пирамид в романе две: во-первых, вертикальный срез социалистического общества 1930-х гг., который включает в себя и лишенцев, и Сталина; во-вторых, это иерархия небожителей. Авторские рассуждения о судьбе страны, о периоде 1930-х гг., о власти при помощи образа пирамиды переводятся из разряда частных рассуждений в глобальную проблему.

Социально-исторические исследования как таковые не интересуют автора. Эта область для него — лишь отражение космического, потустороннего противостояния Начал. Отсюда история с расколом в ангельстве, отторжением падших ангелов и их дальнейшим противостоянием Богу. Все действие в романе построено так, что земная жизнь — это только сцена, на которой разыгрывается очередной эпизод запредельной, небесной борьбы, а герои порой предстают просто марионетками. С одной стороны, человечество является причиной раскола между ангелами и испытывает сильное влияние обоих Начал, с другой — в самом человечестве изначально заложено биологическое неравенство. Обе эти причины обуславливают пирамидальное построение общества и создают предпосылки для гибели цивилизации. Цепи «прошлое — настоящее — будущее» соответствует трансформация пирамиды: погребальница Хеопса из повести Вадима — опрокинутая, устремленная вершиной вниз пирамида-коглован в его же полубредовом видении — спиралеобразные пирамиды из трупов в апокалиптических картинах будущего. Есть и еще одна опрокинутая пирамида — это сужение возможностей героев от неизмеримой величины до минимума. Ни один из персонажей романа не состоялся, не смог воплотить в жизнь намеченного, потенциально возможного, не смог сыграть ожидаемую от него роль. В связи с этим возникает еще одна возможность толкования образа пирамиды — как своеобразной схемы, программы развития не только отдельной личности, но и всего человеческого сообщества. Подводя итоги, О. В. Богачева подчеркнула, что образ пирамиды в романе является своеобразным центром, определяющим расстановку сил в мире произведения; это символ социальной иерархии и аллегория внепространственной подвижной модели развития общества, человека и Вселенной.

Образу пирамиды было посвящено и выступление доктора филологических наук А. А. Газизовой (Москва). Расшифровывая смысл этого образа, докладчица обратилась к понятию «пирамида света», введенному и растолкованному средневековым диалектом и мистиком Николаем Кузанским. Этим понятием подкреплены в «Философии имени» А. Ф. Лосева размышления о синтезе противоречивых, множественных, разноликих и разновидных проявлений бытия, инобытия, инакобытия. Пирамида света состоит из двух вдвинутых друг в друга пирамид. Одна из них — пирамида мрака — возносится с земли к высшим сферам, другая — пирамида света — опрокидывается с небес. В срединной, ромбовидной части слитых пирамид свет и мрак смешиваются. Она предназначена для буквального, а не исторически преходящего соединения земного и небесного Начал. Религиозный смысл пирамиды света распределен в тексте, подтексте и сверхтексте

леоновского романа. Одна из граней этого смысла обращена к частной жизни частного человека, одиноко созидającego собственную пирамиду света для всеобщего духовного движения — «вперед и выше». Оказавшись на вершине пирамиды, Леонов страдал от одиночества вырвавшегося вперед художника, но продолжал черпать силы в сокровищах «низового множества». Это дало ему силы создать монументальный, «большой стиль» последнего романа — своей духовной пирамиды.

В докладе доктора филологических наук В. И. Хрулева (Уфа) «Проблемы изучения романа Л. Леонова „Пирамида”» были определены основные задачи, встающие перед исследователями произведения, и намечены возможные пути их решения. Прежде всего, по мнению докладчика, необходимо академическое издание романа с развернутым предисловием, с анализом творческой истории произведения (соотношение первой и второй редакций, способ компоновки глав), с историко-литературными комментариями. Далее следует установить место романа в творческой эволюции писателя, в процессе его духовных и эстетических исканий и дать объективную оценку достоинств и значимости произведения, исключая демонстративное преклонение и снобизм. Третья проблема, сформулированная В. И. Хрулевым, — изучение романа в контексте русской и мировой литературы XX в., определение его места в жанре философского романа современности. Решение этих проблем возможно как на типологическом уровне, с точки зрения общих тенденций культуры XX в., так и на уровне персоналий. Серьезную проблему представляют интертекстуальные связи романа: мотивы, образы, сюжетные линии (от легенд Древнего Египта до современности). В «Пирамиде» немало переключек с западной литературой (Данте, Шекспир, Гете), с русской классикой XIX в. (Гоголь, Толстой, Достоевский), с современниками Леонова (А. Грин, А. Блок, А. Платонов, М. Булгаков и др.). Роман погружен в стихию мировой литературы и сам становится частью ее. Еще одна проблема, которая была затронута в докладе, — особенности работы автора с рукописью произведения, психология творческого процесса. Докладчик предложил рассматривать «Пирамиду» как отражение трагической концепции автора, как воплощенную драму сознания, стремящегося объять всечеловеческий путь развития и заглянуть в бездны грядущего.

Доктор филологических наук В. П. Крылов (Петрозаводск) в докладе «Концептуальная суть динамики образа девочки Кати из „Соти” в „Пирамиде” Л. Леонова» рассмотрел один из сюжетных мотивов романа, укорененных в прежнем творчестве Леонова. В 1972 г. писатель говорил о преемственности между образами Кати из «Соти» (1930) и новой героини из «Пирамиды». Возраст

героини «Соти» и упомянутая Леоновым связь ее изображения с темой завтрашнего дня говорят о том, что линию девочки Кати в «Пирамиде» продолжает Дуня Лоскутова. Мотив, на волне которого в «Соти» появился образ Кати, выражал гуманистические устремления романтиков начального этапа социалистических преобразований. В «Пирамиде» мотив мечты о будущем не только не исчезает, но и присутствует фактически во всех апокалиптических сценах, комментируется их героями и в конечном счете оценивается как мотив невыполнимой мечты. В своих романах Леонов, как известно, нередко пользуется приемами сценической композиции, в частности приемами окольцовывания концептуальных сюжетных мотивов, подавая такие мотивы в финале, говоря словами теоретиков драмы, уже в «снятом», т. е. так или иначе разрешенном, виде. И в «Соти», и в «Пирамиде» этот прием налично в разработке мотива мечты о будущем. В структуре отношений с миром породненных писателем Кати и Дуни Лоскутовой В. П. Крыловым были выявлены два содержательных концептуальных момента: с одной стороны, драматическая и трагедийная связь времен, получивших отражение в творчестве писателя; с другой — несоизмеримость проблем и противоречий времени написания «Соти» с роковыми трудностями и проблемами, с которыми столкнулись в «Пирамиде» автор и его герои, заглянувшие за рубеж истекающего века, в тревожные просторы грядущих времен.

А. А. Харитонов

ТРЕТИЙ СЕМИНАР ПО РОМАНУ Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»

17—18 декабря 1997 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) проходил третий семинар, посвященный роману Л. М. Леонова «Пирамида». Одной из особенностей этого семинара является то, что в его работе постоянно принимают участие исследователи, которым довелось лично общаться с писателем. На нем также присутствовала и дочь писателя Н. Л. Леонова.

Открыл работу семинара директор ИРЛИ, член-корреспондент РАН, профессор Н. Н. Скатов. В своем кратком выступлении Н. Н. Скатов отметил, что проведение научных семинаров по изучению творчества того или иного художника часто оказывается более результативным, чем организация юбилейных конференций. Ценность их состоит в особой атмосфере свободного общения, которой часто лишены крупные мероприятия. Н. Н. Скатов сказал, что в последнее время российские ученые проявляют все

большой интерес к новейшей литературе, ищут академические подходы к ее изучению. Роман Леонова «Пирамида» стал одним из центров притяжения исследовательских сил. И этот факт не случаен. Философская сложность произведения Леонова, его многоплановость, необычность эстетических решений привлекают литературоведов. От результатов работы ученых во многом зависит приближение романа к широкому читателю.

Заведующая Отделом новейшей литературы ИРЛИ, доктор филологических наук Н. А. Грознова в докладе «Об изучении романа Л. Леонова» говорила об особенностях осмысления романа «Пирамида» современной критикой и литературоведением. Если в первых отзывах на его публикацию отразилось крайнее непонимание творчества Леонова, неприятие труда, который стал делом всей жизни писателя, то в последнее время подход к этому произведению изменился самым решительным образом. Стали появляться взвешенные и продуманные работы. Среди особенно значимых можно назвать исследования таких авторов, как О. А. Овчаренко, Л. П. Якимова, А. Варламов, Г. Муриков и др. Очень показателен и факт появления первых диссертаций о «Пирамиде» (А. Варламов, О. В. Богачева). Важную роль в процессе осмысления романа играют семинары по изучению творчества Леонова в Волгограде и Санкт-Петербурге. Н. А. Грознова, характеризуя настоящий период изучения «Пирамиды», подчеркнула: «Несмотря на то что мы находимся в начале пути, мы не имеем права на предварительное и поверхностное прочтение романа Леонова. Все большее внимание исследователей должны привлекать проблемы поэтики, особенностей стиля „Пирамиды“. Важно понять те принципы, на которых основано внутреннее единство произведения». Н. А. Грознова отметила, что свои последние двадцать пять лет Леонов жил только этим произведением. Более того, записи бесед с художником свидетельствуют о том, что основные темы романа (вопрос о счастье, о невозможности создать формулу человеческого счастья) занимали его почти с самого начала творческого пути.

Доклад доктора филологических наук А. И. Павловского (ИРЛИ) «Наваждение как роман и роман как наваждение» был посвящен жанровым особенностям «Пирамиды» Леонова.

А. И. Павловский поддержал мнение, высказанное в выступлении Н. А. Грозновой, о том, что первой задачей при осмыслении романа является попытка понять особенности его стиля и поэтики, его жанровую природу. А. И. Павловский обратил внимание на обилие фантазмагорических образов в повествовательной ткани произведения. В этом отношении, сказал докладчик, закономерен подзаголовок, данный ему автором: «Роман-наваждение». Структура «Пирамиды» как романа-наваждения такова,

сказал далее А. И. Павловский, что она вольно или невольно толкает читателя к догадкам. Возможно, мотив «наваждения» в «Пирамиде» соотносится с пушкинским стихотворением «Бесы» и с одноименным произведением Ф. М. Достоевского, в котором пушкинские строки были процитированы в качестве эпиграфа. Любопытно в этой связи, что незадолго до «Бесов» Пушкин написал стихотворение «Ангел» — одним из центральных героев леоновского произведения также является ангел. Важно учитывать почти очевидное влияние агиографической литературы, определившее трактовку мотива «наваждения» в романе Леонова. В «Пирамиде» все праведные герои в той или иной степени подчинены наваждению или сломлены им. Наваждение вообще выступает в роли основного принципа, организующего произведение, в том числе и его стиль: длинные фразы, постоянное и настойчивое возвращение мысли автора к уже сказанному способны оказывать на читателя действие, подобное гипнотическому. Все произведение проникнуто особым гипнотическим ритмом. Эти и ряд других важных особенностей романа («игра» с нечистой силой, например) указывают на его связь с эпохой «серебряного века». Поэтика автора «Пирамиды» близка поэтике таких художников, как А. Белый или А. Ремизов. По внутренней сути, заключил свое выступление А. И. Павловский, «Пирамиду» Леонова безусловно следует рассматривать как роман-предупреждение.

Доклад А. И. Павловского завершился дискуссией о возможных значениях слова «наваждение» как в романе Леонова, так и в контексте тех традиций, с которыми он связан. Доктор филологических наук В. И. Хрулев (Уфа) высказал предположение о том, что слово «наваждение», звучащее в подзаголовке «Пирамиды», является своеобразным средством защиты художника, — используя его, Леонов словно освобождается и от романа, и от тех интерпретаций, которые текст может породить. В. В. Попов (Санкт-Петербург) обратил внимание на то, что слово «наваждение» сравнительно редко встречается как ключевое в произведениях русской литературы XX в. Именно это, по его мнению, дает возможность соотнести произведение Леонова с очерком И. Эренбурга, где также звучит это слово (под наваждением у И. Эренбурга понимается революция). Доктор филологических наук А. И. Михайлов (ИРЛИ) указал на связь леоновского «наваждения» с таким широко распространенным и крайне важным для русской литературы мотивом, как мотив «сна» и «сновидения». Н. А. Грознова отметила, что слово «наваждение» очень точно характеризует отношение Леонова к своему творению, — работа над романом прежде всего была наваждением для него самого. В заключение дискуссии выступила Н. Л. Леонова (Москва). Она поддержала и развила мысль Н. А. Грозновой: Леонов, сказала

она, как мыслитель пытался разобраться в самых сложных проблемах бытия; как человек глубоко верующий, он нередко пугался своих мыслей.

Кандидат филологических наук Л. П. Якимов (Новосибирск) в докладе «Мотив чуда в романе Л. Леонова „Пирамида”» обратила внимание на частотность употребления Леоновым слова «чудо», на графическую «акцентированность» (разрядка, заглавная буква), которая характерна для текста произведения. По мнению Л. П. Якимовой, мотив чуда является одним из основных в «Пирамиде». Создавая оппозицию мотиву «причудливости», он образует структурный стержень романа. Суть оппозиции «чудо — причудливость», по мнению Л. П. Якимовой, состоит в следующем: «Если вера в чудо исходит из представлений о сложности и непознанности мира, то причудливость — из упрощенного взгляда на него как объект прагматического действия {...}. Чудо — ипостась божественная, причудливость — бесовская: 30-е годы представляются не иначе как в апофеозе причудливости, как время торжества бесовщины, „вывернутости наизнанку” естественноприродных законов жизни». Высшим плодом «чудотворения», по Леонову, является человек. Упрощение же взгляда на человеческую природу и человеческую душу приводит к торжеству причудливости. В заключение своего доклада Л. П. Якимов отметила, что в романе Леонова, несмотря ни на что, «теплится вера в чудо победы добра над злом».

Вопросы, поставленные Л. П. Якимовой, касались как поэтики, так и художественной концепции романа. Высказав сомнение в необходимости «помотивного» исследования данного произведения, кандидат филологических наук Т. М. Вахитова (ИРЛИ) задала вопрос о специфике понятия «причудливость»: сама по себе причудливость необязательно должна быть связана с бесовством; ведь «чудак», традиционный образ для русской литературы, чаще всего не воспринимается как негативный персонаж. Кандидат филологических наук О. В. Богачева (Магнитогорск) усомнилась в том, что чудо в леоновском романе может дать человеку надежду. В «Пирамиде», по мнению О. В. Богачевой, нет примеров позитивного влияния чуда на судьбы людей. Л. П. Якимов отметила, что этим влиянием проникнута вся ткань романа, оно присутствует в произведении на уровне ощущения. Н. А. Грознова, поддержав докладчицу в ее желании подчеркнуть важность мотива чуда в романе, высказала несогласие с тем, что «чудо» и «причудливость» находятся в прямом соотношении и могут стать равноправными членами оппозиции. Второе понятие не настолько весомо. В процессе дискуссии возникла и заинтересованно обсуждалась проблема применимости к роману понятий «пессимистический» и «оптимистический».

Доктор филологических наук В. И. Хрулев (Уфа) в докладе «„Дух иронии” в романе Л. Леонова „Пирамида”» высказал мнение о том, что ирония представляет собой органическое свойство художественного мышления писателя. Благодаря этому качеству Леонов достигает такого уровня обобщений, при котором конкретно-историческая действительность соотносится с общечеловеческим опытом, с научно-философской версией мироздания. Любое явление представляется в романе как звено, соединяющее прошлое и будущее, как момент общего развития природы. Ироническая атмосфера, свойственная «Пирамиде», поддерживается тем, что ее герои, склонные к диалектике и многомерному взгляду на жизнь, вынуждены прибегать к самозащите, к социальной и психологической мимикрии. Предметом иронии становятся представления о неизбежности и гарантированности жизни на Земле, уверенность в том, что природа заложила в нее инстинкт самосохранения. Предметом иронии становится сама история человечества. Писатель отклоняет надежду на вечность и бессмертие человеческого рода. В стремлении человека овладеть миром писатель видит опасность самоуничтожения. Именно поэтому леоновский роман наполнен сарказмом и горечью, именно поэтому в нем столь сильно трагическое начало. Однако Леонов не останавливается на констатации трагической участи человечества. Ирония в романе переходит в самоиронию, в сфере ее «влияния» оказываются понятия, которые прежде не подвергались сомнению («путь к звездам», «столбовая дорога человечества», «дух», «сознание», «мозг» и т. д.). И все же благодаря самоиронии «Пирамида» — это прежде всего роман-откровение, обращение к человечеству с призывом трезво оценить свои возможности, отказаться от иллюзий, могущих привести к катастрофе. В романе Леонова присутствуют два начала: «мыслитель» склонен к трагическому, «художник» предлагает подняться над трагедией. Самоирония становится той силой, которая ослабляет усилия мыслителя. Создавая собственную скрытую интригу, она лишает роман одноплановости.

При обсуждении доклада основное внимание было уделено проблеме самоиронии. Кандидат филологических наук А. М. Любомудров (ИРЛИ) попросил уточнить, как проявляется самоирония в романе «Пирамида». В. И. Хрулев ответил, что самоирония прежде всего обнаруживается в сюжетно-композиционной структуре романа: высказанная идея, претендующая на истинность, неизменно снимается (снижается или совершенно развенчивается) последующим повествованием. По мнению доктора филологических наук А. А. Газизовой (Москва), при осмыслении особенностей леоновского произведения нельзя ограничиваться рассмотрением присутствующих в нем иронии и самоиронии. Леонов,

считает исследовательница, все же стремится прийти к истине. Ирония — черта романтического мироощущения, «Пирамида» же никак не укладывается в эти рамки. В то же время нельзя разводить «автора-художника» и «автора-мыслителя» в романе, поскольку перед нами философская проза. В. И. Хрулев, отвечая оппоненту, отметил, что, говоря об иронии в леоновском романе, он имел в виду отнюдь не романтическую иронию. Леонов — эпик, реалист, за его плечами традиции Толстого и Достоевского. Речь идет, скорее, о сократовской иронии, о способе мышления, о свойстве диалектического взгляда на мир. Конкретизируя мысль об оппозиции «художник — мыслитель», В. И. Хрулев сказал, что сопоставление двух редакций «Пирамиды» показывает, как постепенно «публицист» и «мыслитель» уступали место «художнику».

В докладе доктора филологических наук А. А. Газизовой (Москва) «Тема „пирамиды света“» была сделана попытка выявить некоторые особенности художественной модели, воссозданной в романе Леонова. По мысли А. А. Газизовой, эта модель может быть охарактеризована с помощью понятия «пирамида света». Этой пирамиде свойственна своя динамика: все когда-то опускается вниз и все когда-то устремляется вверх, все меняется местами в итоге своего движения. Боги сходят на землю и спускаются в ад. Люди и «чудовища подземных этажей» жаждут прорваться в верхние миры. Внимание автора в романе «Пирамида» приковано к моменту встречи лицом к лицу противонаправленных стремлений. Дымков и Шатаницкий являются олицетворениями противостоящих Начал. Встреча посланника небес и падшего ангела означает внутренний раскол бытия, разделение его на две противоположные сущности. Этому внутреннему расколу соответствует раздвоенность человеческого сознания. Преодолеть его и стремится Леонов. Важнейшим и, возможно, единственным средством для этого становится любовь, человеческая и божественная. Именно она составляет сердцевину «пирамиды света».

Выступление А. А. Газизовой вызвало разноплановые отклики. Т. М. Вахитова, оценив стройность предложенной докладчицей гипотезы, отметила все же, что творчество Леонова трудно свести к единственной оппозиции. По мнению А. М. Любомудрова, божественная любовь никак не проявляет себя в романе, — наоборот, кажется, что небеса равнодушны к человеческой боли. Отвечая на последнее замечание, А. А. Газизова еще раз подтвердила свою точку зрения на развитие темы любви в «Пирамиде». В. И. Хрулев поддержал докладчицу, сказав, что трагическое в произведении Леонова не превращается в безнадежное, — любовь к людям «просвечивает» сквозь образную ткань произведения.

Кандидат филологических наук В. С. Воронин (Волгоград) в докладе «Абсурд и чудо в „Пирамиде“ Л. Леонова» представил логическое исследование вынесенных в название понятий применительно к художественной реальности леоновского произведения. Космология «Пирамиды», сказал В. С. Воронин, развертывает перед читателем бездну времен и пространств, каждая мельчайшая частица которой может перейти в свою противоположность. В романе Леонова сталкиваются две соотносимые с современными научными представлениями концепции рождения Вселенной. Согласно одной из концепций Вселенная возникла однажды как результат взрыва сверхплотного сгустка материи очень малого диаметра. По словам «доверенного лица» автора, Никанора Шамина, трудности, возникающие при попытке осознать, как очень большое помещается в очень малом, подталкивают людей к признанию Бога. В то же время если одноразовое событие рождения Вселенной заменить на представление о череде ее рождений и смертей, т. е. если принять модель пульсирующей Вселенной, в мире не останется места ни чуду, ни Богу. Казалось бы, множество чудес (рождений Вселенной) должно составить еще большее чудо. Однако происходит обратное — чудо превращается в механизм. Возможным становится не умножение чудес, а лишь умножение абсурда. Если умноженное чудо превращается в абсурд, то накопление человеческих ошибок, по мнению Шатаницкого, превращается в одну большую божественную ошибку, совершенную изначально при создании человека. Бог молчит в романе-наваждении, его присутствие почти не заметно — и тем не менее оно есть.

В заключение докладчик ответил на ряд вопросов, касающихся представлений автора романа об отношении Бога к людям и людей к Богу. А. М. Любомудров заметил, что почти в каждой главе леоновского произведения так или иначе предьявляется счет Богу за тот несовершенный мир, который Он создал: можно ли в этом случае говорить о торжестве чуда над абсурдом? В. С. Воронин, отвечая оппоненту, подчеркнул, что в романе «Пирамида» Леонов пытался выйти за пределы двузначной логики. Молчание Бога говорит лишь о неисповедимости его путей. Бог оказывается в конечном счете выше зла — чудо торжествует.

В докладе доктора филологических наук С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Роман „Пирамида“ Л. Леонова. „Искаженный мир“» был дан анализ особенностей «мироздания по Дымкову» и значения дымковской космологии в контексте основных идей романа. Докладчик провел подробное сопоставление леоновской модели Вселенной с рядом положений некоторых современных математических и физических теорий, отметив сходство дымков-

ского мировоззрения с концепцией изотропной замкнутой модели Вселенной, а «космической» метафоры Дымкова «структура вроде мыльной пены» — с понятием пенообразного вакуума и т. д. Обращаясь к той или иной концепции, Леонов особое внимание уделяет категории времени. Если пространственные характеристики мироздания «Пирамиды» мало чем отличаются от «общепривычных», то законы времени во многом не похожи на них. Осознанно вступая в противоречие с эйнштейновской теорией относительности, Леонов гипербололизует релятивистское представление о замедлении времени: время в «мироздании по Дымкову» стремится стать нулем. Мысль об исчезновении времени звучит у Леонова и в рассуждениях о переходе материи в иррациональное состояние, и в данной «почти по Лоренцу» характеристике процесса постадийного убывания Вселенной. В мироздании «Пирамиды», по мнению С. Л. Слободнюка, особую роль играет алгоритм превращения абстрактно допустимых состояний в реальность. Важно, что этот алгоритм работает и на религиозно-мифологическом уровне романа. Время, изначально выступающее как надмирная и надбожественная сущность, обрекается на уничтожение и последующий переход в некое противоположное состояние. Особое внимание докладчик уделил роли наваждения в дымковской космогонии. Именно наваждение, по мнению докладчика, выступает как явление и как орудие хищного высшего разума, аналогом которого на земле является разум человека. В заключение С. Л. Слободнюк высказал мысль о том, что «в искаженном мире „Пирамиды“ Шатаницкий оказывается фигурой менее зловещей, нежели ангел Дымков. Будучи близок человеку по степени восприимчивости ко злу, Шатаницкий, спасая себя, в чем-то спасает и причину своего падения — человечество. В то же время Дымков со своими теориями уже сейчас, сводя рождение Вселенной к энергетическому щелчку и прогнозируя уничтожение априорного условия всех явлений вообще — времени, превращает людей в разумную плесень. Таким образом, падший ангел оказывается существом более гуманным, нежели соглядатай Демиурга — ангел Дымков».

В центре дискуссии, возникшей при обсуждении доклада, оказался завершающий тезис С. Л. Слободнюка. Н. Л. Леонова (Москва) напомнила о первом названии романа («Большой ангел»), которое, по ее мнению, может послужить аргументом в решении спора о том, на чьей стороне симпатии автора. В леоновских произведениях, заметил В. И. Хрулев, даже самых трагических, почти всегда присутствуют указания на то, что художник сохраняет надежду, обращаясь к труднейшим проблемам бытия. Свое несогласие с предложенной трактовкой «Пирамиды» высказала А. А. Газизова. Л. П. Якимова усомнилась в том, что детальное

изучение космологических версий, представленных в романе, может помочь пониманию главной темы романа-апокалипсиса.

Доктор филологических наук Т. Я. Гринфельд-Зингурс (Санкт-Петербург) в своем выступлении «Природа в последнем романе Л. Леонова: „материальность” изображения» обратила внимание на особое значение мотива природы в рассматриваемом произведении. Несмотря на то что в романе почти нет самостоятельных, «развитых» пейзажей, образы природы все же чрезвычайно важны. В художественном мире романа, где все подвижно, наполнено взаимопереходами и превращениями, природа оказывается чуть ли не единственным устойчивым началом. Она традиционна даже в фантазмагориях. В конечном счете это постоянство природы становится, по мнению Т. Я. Гринфельд-Зингурс, единственной опорой для человека.

В. И. Хрулев выразил опасение, что тезис «назад к природе», который, судя по докладу, мог бы быть предложен в качестве одной из трактовок авторской позиции в романе, несколько упрощает взгляды Леонова. В поисках истины художник, по мысли В. И. Хрулева, занимает более глубокую позицию: он ищет возможности учиться у природы творчеству и самосовершенствоваться, обретая способность жить в согласии с нею.

Кандидат филологических наук Т. М. Вахитова (ИРЛИ) в докладе «Египетская тема в творчестве Л. Леонова» высказала предположение о том, что в решении переименовать роман «Большой ангел» в «Пирамиду» не последнюю роль сыграла ориентация на тот широкий пласт традиций русской и мировой культуры, который связан с образом реальных египетских пирамид. Т. М. Вахитова отметила, что египетская тема по-разному заявляет о себе в романе: в свернутом виде, почти имплицитно (образ пустыни, синий камень — граница двух миров), и в обнаженном виде (например, в эпизодах, связанных с подземным музеем Юлии, в развитии образов Лоскутова и египтолога Филуметьева). Важнейшие проблемы (такие, как проблема русской революции) осмысляются в романе в связи с египетской темой. Благодаря этой теме в тексте возникает целый ряд аллюзий и отсылок к библейской традиции, к традициям западной (О. Шпенглер) и русской (В. Розанов) философии.

Дискуссия, возникшая после доклада, развернулась вокруг попыток определить место египетской темы в романе. Т. М. Вахитова вновь подчеркнула доминирующую роль этой темы: с ее помощью может быть раскрыт смысл названий частей произведения. В. И. Хрулев поддержал мнение Т. М. Вахитовой. Л. П. Якимова отметила, что рассмотренные в докладе мотивы представляют одну из многочисленных граней леоновской концепции человека.

В центр своего доклада «Некоторые аспекты поэтики романа Л. Леонова „Пирамида”» кандидат филологических наук В. Е. Кайгородова (Пермь) поставила проблему фантазмагорической образности леоновской «Пирамиды». Специфика поэтики романа, сказала В. Е. Кайгородова, в первую очередь объясняется темой произведения: российская повседневность эпохи 1930-х гг., настолько фантастична, что не поддается изображению реалистическими средствами и требует обращения художника-реалиста к условным формам. При этом нужно заметить, что все фантазмагории романа, имея под собой реальную основу (религиозный экстаз, болезненный бред, отравление ядовитыми парами), оказываются плодом воображения героев произведения. Все, что связано с ними, приобретает в романе негативную окраску: беды героям несут и призрак Вадима, и «ангел» Дымков. «Наваждение» ассоциируется с «навью»: порожденные героями фантомы бесплодны и мертвы. Завершение романа знаменует освобождение от наваждения, «выздоровление» и прощание с иллюзиями.

Выступивший после доклада В. И. Хрулев подчеркнул, что художественный мир леоновского произведения ни в коем случае нельзя рассматривать как мистический, — это особый символический взгляд на мир.

Доклад кандидата филологических наук В. С. Федорова (ИРЛИ) «Последний роман „серебряного века”: диалектика наваждения в „Пирамиде” Л. Леонова» содержал попытку определить место леоновского произведения в русской литературе XX столетия. «Пирамида», по мнению В. С. Федорова, представляет собой своего рода итог развития литературно-философской традиции, расцвет которой приходится на эпоху «серебряного века». Этот роман подводит черту под столетними религиозными исканиями русской интеллигенции, под ее стремлением реформировать православную религию, которое в конечном счете оборачивается «западней» (ср. название одной из частей романа). Революция подорвала надежду на религиозное обновление. Однако идеи, ставшие эмблемой «серебряного века», продолжали оказывать воздействие на умы людей. Роман «Пирамида» может быть рассмотрен как попытка изжить это наваждение. Леонов воссоздает причудливый мир игры, цирка и дьявольской диалектики, где смешаны добро и зло, красота и безобразие, где ложь легко замещает истину. Герои Леонова предпочитают вере и чуду ценности рассудка, запутываются в своих построениях, впадают в ересь. Художественная концепция «Пирамиды» соотносима с христианской философией истории, изложенной в книге Августина Блаженного «О граде Божием»: согласно ей, земному миру как достоянию дьявола противостоит мир Божий, представителем которого является церковь. В романе «Пирамида», отметил в за-

ключение В. С. Федоров, писатель прощается со своими заблуждениями, со своим прошлым и со всем «серебряным веком» русской культуры. Однако именно в этом скрыта надежда на очищение, раскаяние и духовное просветление.

Вопросы, обращенные к В. С. Федорову, в основном касались проблемы «Леонов и „серебряный век“». И. И. Долгов (ИРЛИ) высказал мнение, что роман Леонова нельзя в буквальном смысле считать произведением «серебряного века», поскольку данное понятие имеет достаточно четкую историческую привязку. В. С. Федоров уточнил, что в его докладе речь шла в первую очередь о влиянии «серебряного века» на развитие русской мысли XX столетия, силу которого вряд ли можно отрицать.

В. А. Прокофьев (ИРЛИ) и С. Л. Слободнюк затронули проблему связи леоновского творчества с идеями символистов. Характеризуя, по просьбе А. М. Любомудрова, отношение Леонова к идеям и гипотезам его персонажей, В. С. Федоров отметил, что Леонов рассматривает большинство из них как наваждение. В. И. Хрулев обратил внимание на сложность взаимосвязей между понятием «вера» и понятием «разум» у Леонова — в художественном мире писателя вера и мысль могут сосуществовать, не противореча друг другу.

О пафосе доклада кандидата филологических наук А. М. Любомудрова (ИРЛИ) можно судить уже по его названию: «„Провинившиеся небеса“. Мироздание по Л. Леонову». Напомнив, что Леонов рассматривал свою книгу как пророчество, данное с мессианской целью всему человечеству, докладчик остановился на мотиве «вины Бога» в романе. Истоками его появления мог послужить детский сон Леонова, в котором Христос не подарил ему своего благословения (факт, известный по воспоминаниям писателя), а питательной почвой, взрастившей его, — многолетнее общение с болгарской колдуньей Вангой. Обвинительный акт, предъявляемый Богу всеми персонажами романа, содержит такие пункты, как создание биологически и нравственно несовершенного человечества, преступное равнодушие к бездне людских страданий, самоустраненность из жизни землян и, наконец, грядущее уничтожение человечества как ненужного свидетеля для вселенского примирения с князем тьмы. Голгофская жертва, трактуемая как искупление Божеством собственного греха, не оказала существенного влияния на ход истории. Постулат о «промашке Творца» в «мироздании по Леониду» порождает мизантропическое отношение к человечеству, определяемому как «людская рвань» и «сомнительной ценности товар». Отвергая христианство как устарелую и непригодную идеологию, Леонов ищет спасения в фигуре «нового пророка», который объединит человечество на основе новых понятий о добре и зле. В нем явственно

просматриваются черты антихриста. Таким образом, «Пирамида» — это новый вызов человека Богу на исходе XX столетия, новое судилище над Христом. Все вышесказанное, заключил А. М. Любомудров, наряду с отсутствием в художественном мире «Пирамиды» таких категорий, как любовь, жизнь сердца и души (подмененных чисто рационалистическими построениями ума), наряду со стилем и языком («инфернальный сарказм»), заставляет рассмотреть вопрос о метафизических истоках книги, на создание которой ушла половина жизни писателя.

В споре, который возник при обсуждении доклада, выявилась общность выводов, сделанных А. М. Любомудровым, с точкой зрения выступавшего ранее С. Л. Слободнюка (в художественном мире романа божественная любовь направлена не на человека, а на само Божество). В. С. Федоров счел необходимым указать на то, что акценты в докладе расставлены не совсем корректно. В. И. Хрулев отметил, что критика, которой А. М. Любомудров подвергает роман, может лишь свидетельствовать о глубине понимаемых Леоновым теологических проблем. А. И. Павловский соотнес «Пирамиду» с Книгой Иова. Ее основное содержание сводится к вопросам, которые обращает к небу страдающий человек. Вера в Бога при этом не утрачивается.

Доклад кандидата филологических наук О. В. Богачевой (Магнитогорск) «Космогонический аспект романа Л. Леонова „Пирамида“: человек и Вселенная» был посвящен проблеме взаимоотношений божественного и человеческого в художественной реальности леоновского произведения. Кажущаяся ничтожной роль человека перед лицом Бога при ближайшем рассмотрении оказывается не так мала. Несмотря на то что человек является лишь божественным творением и подобием, он обладает некоторыми качествами, которых лишены существа потустороннего мира. Бог не вмешивается в дела людей не потому, что ему нет дела до человека, а потому, что при всем своем могуществе он ограничен. Телесная природа человека имеет определенные преимущества перед духовной природой его создателя — человеку доступен широчайший диапазон эмоций, неведомых безгрешным богам, доступна наука, при свете которой, по словам одного из героев романа Сорокина, «аккуратно» распадаются божественные чудеса, и — что, быть может, самое главное — человек становится способен ощущать «генеральную боль земную».

При обсуждении доклада центральное место заняла проблема, которую сформулировал доктор филологических наук В. П. Муромский (ИРЛИ): можно ли охарактеризовать взгляды автора «Пирамиды» как безусловно пессимистические или в концепции леоновского романа оставлено место и для оптимизма? Допустима ли вообще подобная постановка вопроса? Давая ответ на по-

ставленные вопросы, В. П. Муромский высказал следующую точку зрения: при попытке выявить суть леоновского отношения к жизни, к будущему человечества нельзя делать поспешных выводов. Роман «Пирамида» насыщен пессимистическими картинками, однако это не значит, что его автор утратил всякую надежду. Художник думал о том, чтобы человечество, надеясь на будущее, не пренебрегало необходимостью размышлять о возможности худших вариантов его судьбы — подобных тому, например, который и представлен в «Пирамиде».

Кандидат филологических наук А. Я. Гребенщиков (Санкт-Петербург) в докладе «Публицистическое начало в „Пирамиде“ Л. Леонова» напомнил, что Леонов никогда не относился к собственной публицистике пренебрежительно. Вся публицистика писателя держится на сквозных мотивах: исторические корни России, тема добра и зла (включая антифашистскую тему), тема «зеленого друга», тема русской культуры, тема ребенка, отсылающая к традиции Достоевского и в то же время осмысленная по-новому, тема «большого» и «малого» исторического времени и др. То внимание, с которым Леонов относился к данной сфере творческой деятельности, определило проявление публицистического начала и в художественных произведениях писателя, в том числе в романе «Пирамида». Этот роман, сказал А. Я. Гребенщиков, может быть назван художественно-публицистическим в силу самой его проблематики.

В дискуссии после доклада был высказан ряд наблюдений над отношениями между художественным творчеством Леонова и его публицистикой. В. П. Муромский отметил отсутствие у Леонова противоречия между публицистическими выступлениями и художественным миром, — противоречия, которое свойственно многим другим писателям. Т. М. Вахитова обратила внимание на то, что между публицистикой и художественными произведениями Леонова существовала и обратная связь.

Н. Б. Глушкова (Москва) в выступлении «Мотив странничества» указала на связь романа Леонова с традициями древнерусской литературы. По мнению Н. Б. Глушковой, постоянно звучащий в «Пирамиде» мотив странничества заявляет о себе по крайней мере на трех разных уровнях: странствие повествователя, в которое вовлекается и читатель; странствие России; странствие героев романа. Важно, что любое странствие для Леонова есть странствие духовное. Наиболее полно эта его мысль проявляется в связи с образом о. Матвея, побудительные причины странствия которого типичны для древнерусской литературы: странствие в силу давнишнего стремления, возникшего в детские годы, обязательное божественное присутствие при решении главнейших жизненных проблем. В то же время странствие о. Матвея никак не связы-

вается со стремлением посетить святые места, что было бы обязательно для традиции древнерусской литературы. Его странствие поэтому превращается в брожение по аду без приближения к некоей светлой точке. Оно очень напоминает духовное опустошение.

При обсуждении доклада Т. М. Вахитова подчеркнула значимость мотива странничества для всей русской литературы и необходимость найти именно леоновский разворот этой темы. А. И. Павловский напомнил, что в странствии о. Матвея есть указания на его очистительный (в духовном смысле) характер.

Завершая работу семинара, Н. А. Грознова выразила благодарность его участникам и гостям, подчеркнув, что, несмотря на все сложности, возникающие при изучении творчества Леонова, исследователи стараются искать точки сближения позиций. Важно, что в разговоре о «Пирамиде» начинают все чаще ставиться вопросы литературного и общекультурного контекста, без решения которых понять роман «Пирамида» невозможно.

В. Ю. Вьюгин

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РОМАН Л. ЛЕОНОВА „ПИРАМИДА”. ПРОБЛЕМА МИРООПРАВДАНИЯ»

20—21 мая 1998 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) состоялась научная конференция с участием российских и зарубежных ученых. Открывая конференцию, директор ИРЛИ, член-корреспондент РАН, профессор Н. Н. Скатов сказал, что роман «Пирамида» — историософское произведение Леонова, отмеченное печатью полемизма не только по отношению к своему творчеству, но и к русской, и к мировой литературам. В канун нового тысячелетия «Пирамида» воспринимается как предостережение заблудшему человечеству. Глубину апокалиптических прозрений автора «Пирамиды» невозможно понять без учета специфики творческой эволюции Леонова-художника, вне культурологической парадигмы уходящего XX в.

На конференции было заслушано семнадцать докладов, после чего состоялось широкое их обсуждение.

В докладе «Знак Иова» доктор филологических наук А. И. Павловский (ИРЛИ) доказывал, что Леонов как художник именно Книгу Иова поставил в центр всей проблематики романа «Пирамида». Метафизический смысл произведения, при всей его многосоставности и сложности, помогает уяснить беседа Иова

с друзьями, а также упомянутый писателем псалом 138. Текст леоновского романа изобилует библейскими отсылками, аллюзиями, явными и скрытыми цитатами. В нем словно звучит своеобразный библейский хор, в котором попеременно солируют два голоса, две фигуры — Енох и Иов. Не случайно их судьбы Леонов устами своих персонажей достаточно полно пересказывает: сюжет Еноха в разговоре Сорокина с Юлией, а фабулу Книги Еноха, ее сжатый смысл в беседе о Матвея с горбуном Алешей. В какой-то мере Иов значит для понимания романа, его метафизики и нравственной философии даже больше, чем Енох. С мучеником и мудрецом Иовом связан вопрошающий мотив, который проходит через весь роман до последней его строки. Иов оплакивает человечество, и каждый его вопрос звучит, как удар колокола: «За что?..», «Почему?..», «Во имя чего, Боже?..». Иов — первый известный нам в истории культуры и человеческой ищущей мысли автор «вечных вопросов». Именно от него в обозримом нами прошлом и пошли вопрошания к Небу, в которых смешались отчаяние, мольбы, слезы, даже еретичество, и великая надежда. Фразы-вопросы Иова, произнесенные устами разных героев, словно повторены за ним, вслед ему и полностью совпадают по внутренней сути. Роман переполнен мотивами Книги Иова. Докладчик высказал предположение о внутреннем родстве «Пирамиды» с Книгой Иова, отразившемся и в стилистике романа. Это безраздельное господство авторского голоса, всепроникающая леоновская интонация, которая окрашивает все речи-монологи, речи-диспуты. Мотивы Книги Иова, с ее вопрошаниями, иступленной надеждой, минутами отчаяния и, наконец, с «возвращением на колени Бога», все укрупняясь, проходят через весь роман, чтобы завершиться потрясающим по силе чувства, веры и энергии слова письмом о Матвея к его другу. Это письмо можно было бы назвать надгробным рыданием по Руси — стране, как и гноище Иова, покрытой пеплом, прахом и смрадом, изъеденной проказою атеизма.

Одновременно с этими тягостными и едва ли не апокалиптическими картинами в романе живет русская природа — российская земля, задавленная, замусоренная, но не умершая. В романе немало скупых, горестных, но освещенных надеждою пейзажных картин: березовая рощица, мягкая зелень, цветок «кошачья лапка», голубизна небес.

При всем том, что авторский голос расщеплен в романе на множество голосов, все произведение, подчеркнул А. И. Павловский, явно автобиографично, в нем вибрирует индивидуальная боль. «Пирамида» — это прощание с земным миром и напутствие людям. Упомянутый писателем наравне со 138-м псалом 151, созданный умирающим Давидом, явно намекает на прощальную ис-

поведаемость романа. Слова о «возвращении на колени Бога», выделенные Леоновым вразрядку, возможно, говорят о главной морально-теологической цели произведения. Это полностью соответствует и финальной части Книги Иова.

В докладе доктора гуманитарных наук Литвы А. Г. Лысова (Вильнюс) «„Пирамида“ Л. Леонова как роман-самоопределение. (Метаисторический аспект)» было отмечено, что в дискуссии по поводу жанрового определения романа «Пирамида» в числе других предлагалась формулировка «жанр-ансамбль» (термин Д. С. Лихачева) и что те или иные грани указанного жанра должны особо изучаться для наполнения реальным содержанием этого отвлеченного термина. Сегодня помимо леоновского определения «роман-наваждение» существуют и другие — антиутопия, фантастический роман, роман-откровение, «церковный роман», роман-апокриф, роман-гносис, произведение «патмосского жанра», — уточняющие жанровую природу этого универсального произведения. К числу жанровых дефиниций «Пирамиды» можно отнести и роман-житие. Как отметил А. Г. Лысов, в последней беседе с ним Леонов признался, что многие из своих раздумий — свою «вину за ересь» — он переложил на плечи о. Матвея, «бедография» которого во многом близка житию протопопа Аввакума, любимого Леоновым страсотерпца и писателя старой Руси. Роднят «Пирамиду» и «Житие Аввакума» образ корабля в зачине, бытие «живого мертвеца», образы верных спутниц в испытаниях (Марковна и Прасковья Андреевна), приверженность «древнему благочестию» (старо-федосеевская обитель в «Пирамиде» прототипом имеет Рогожское кладбище) и многое другое, вплоть до огненного исхода (финал «Пирамиды» — сожжение кладбища). Но прежде всего родство обнаруживается в космической теме — образ человека-вселенной у протопопа Аввакума. Однако все это также одно из опосредований единой *личной* идеи в романе.

Наиболее уместен, по мнению докладчика, был бы термин роман-самоопределение, ибо все происходящее в «Пирамиде» — это история, жизнь души самого писателя, единая, всепроникающая его концепция мироздания. Душа, по Леонову, «третья бездна», «неповторимая среда человеческой особи», сквозь которую проходит и замыкается «мировое кольцо», соединяющее микро- и макромир. Человеческая душа — часть вселенской Троицы, долженствующая с ней слиться. Осознанию представления о человеке как о бытийственном звене мироздания и посвящен роман. (Ангел Дымков проходит все мытарства души в мире и, дойдя до «глины», возносится, отрясая со своих ног «прах земли».) «Общим местом» романа является рефрен — необходимость определить точку, где пребывает душа, где обитает автор «с болью своей».

«Пирамида» — итоговое обобщение личных духовных путей и эстетических открытий писателя (убедительны переклички: пирамида и Калафатова башня, «блестинка» в «Воре» — антиблестинка в «Последней прогулке»). Такое возобновление себя во всей полноте исканий, направленное на уточнение «трагедийной подоплеки» и «космических циклов большого бытия», дает право писателю, сверстнику XX в., размышлять о всем нашем столетии, определяя его место в пространстве истории, культуры, в единой фабуле «божественной комедии» мироздания.

А. Г. Лысов подчеркнул, что в XX столетии, по Леонову, были беспрецедентно превышены полномочия зла: Христос целиком растворился в человечестве и настало время передачи земли в тысячелетнее владение антихриста. Это время, чреватое разрывом мирового кольца, исполненное опасности предельной власти темных сил, — эпоха наваждения. Однако в романе живет и надежда на то, что стоицизм людей, приверженность высшему благу заставят пересмотреть прежний надысторический сюжет и не позволят ступить на землю «тому самому, что тысячелетия глядит на нас из космоса» в ожидании последних ошибок человечества.

В докладе доктора филологических наук С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «„Пирамида“ Л. Леонова. Проблема теодицеи и сущее зло» вновь были рассмотрены точки схождения между романом и Книгой Иова. Докладчик пришел к выводу, что теодицея Леонова направлена на оправдание зла, ибо оно — сущее. Сопоставив идеи апокрифа Еноха с концепцией Леонова, докладчик показал, что онтологический характер зла в художественном пространстве произведения имеет непосредственную связь с антропоморфизмом Енохова божества и тезисом Еноха о «некоторой греховности» (А. Смирнов) ангелов. Однако далее С. Л. Слободнюк выдвинул тезис о том, что наибольшую значимость в контексте заявленной темы все же имеют собственные построения художника, в которых он мистифицирует читателя ссылками на несуществующие фрагменты древних книг и одновременно «играет» фактами из реальных источников. Так, произошедшая (по Еноху) в результате неправильного понимания ангелами свободы воли «размолвка Начал» у Леонова превращается в ссору у ложа еще не наделенного душой человека. Два пути — добра и зла, что у Еноха Бог даровал человеку, автор дополняет третьим надмирным субъектом. А первородный грех в трактовке о. Матвея приписывается Творцу, который в итоге предстает гностическим Демиургом. Мысль о. Матвея о том, что человеческое страдание есть реализованный потенциал абсолюта, по мнению докладчика, является дополнительным свидетельством о несомненно онтологическом характере зла в романе. В подтверждение своего вывода С. Л. Слободнюк привел то, что и Шатаницкий, и Шамин, и

о. Матвей в своих рассуждениях сходятся в мысли: зло возникло одновременно с материей («глиной»), которая есть продукт творчества Демиурга. Энергетическая линия романа, по мнению С. Л. Слободнюка, также подтверждает эту версию, ибо оправдание героями человека немислимо без оправдания разума, а последний есть эманация первой природы и одновременно великое зло земного бытия. Оправдание будущего сущего зла наблюдается и в концепции «мироздания по Дымкову». Грядущее сжатие Вселенной в нулевую точку влечет за собой, по Дымкову, полное перерождение всего. С. Л. Слободнюк подчеркнул, что единственная возможность спасти земной мир для Леонова — это оправдать сущее зло — материю — «глину», а тем самым и все человечество в целом.

В докладе «Л. Леонов о заблуждениях человечества» доктор филологических наук Н. А. Грознова (ИРЛИ) рассмотрела бытование в романе «Пирамида» лозунга «социальное равенство» (из известной революционной триады: «Свобода — равенство — братство»). По мнению докладчицы, Леонов, оспаривая правомерность идеи общественного равенства, формулировал самые рискованные историко-философские тезисы своего романа, заявляя о том, что «равенство невозможно из-за биологического неравенства особей». В своем выступлении Н. А. Грознова привела относящиеся к 1918 г. записи из дневников В. И. Вернадского, который, соглашаясь с такими философами, как Ж.-А. Гобино, также придерживался идеи о том, что в каждом народе есть раса высшая, творящая и раса низшая, раса разрушителей и рабов. Подчеркивая своеобразие мысли Леонова как мысли художественной, Н. А. Грознова остановилась на леоновской идее «самовозгорания» человечества; оно-то и является самым губительным последствием в жизни людей, которых вожди социальных революций поманили ложной идеей равенства. В докладе также были затронуты вопросы о традиции Достоевского у Леонова, о жизнеспособности идей православия в общей концепции романа.

Кандидат филологических наук А. М. Любомудров (ИРЛИ) в докладе «Суд над Творцом» прежде всего уточнил, что под «автором» и «Леоновым» он имеет в виду литературный персонаж, выведенный в «Пирамиде» под этими именами. Мессиянская задача этого «автора», видящего себя пророком последних времен, — открыть человечеству «новую схему небесного раскола». Он не скрывает, что книга вдохновлена Шатаницким. Встреча автора с «магистром» — начало оккультного посвящения Леонова в «тайну» мироздания. «Пирамида» написана по заданию Шатаницкого с тем, чтобы поставить обвинительные вопросы Богу-творцу. Отсюда ее монологизм (все действующие лица выска-

зывают по сути одну и ту же религиозно-философскую концепцию), стилистическое единство (одинаковый язык всех лиц, исполненный сарказма и инфернального юмора). Персонажи не являются теми, кем названы («священник», «ангел», «Сталин» и др.). Докладчик солидаризировался с мнением А. И. Павловского о том, что «автор всех, в том числе и самого себя, делает бесами <...> все приноровлено к тому, чтобы уловить человеческую душу в западню». Главные мировоззренческие моменты книги — обвинение Творца в несовершенстве сотворенного мира и человека, в равнодушии к земной боли и страданиям, в готовящемся новом преступлении — примирении с сатаной за счет уничтожения человечества. Попытки опровержения христианства касаются и догматики (голгофская жертва как искупление Богом собственного греха), и исторических, и канонических моментов (иконы — «раззолоченные картинки, заведомо не обладающие чудодейственной силой», передергивания и умышленные искажения евангельских строк и т. п.). Персонажи-бесы кощунствуют по поводу святынь и святых в духе журнала «Безбожник» 1920-х гг., не терпят вида раскаятия, отворачиваются от ликов в красном углу, не в силах вынести ослепительный свет Истины. Раз христианство — обветшавшая вера, а поклонение Господу — «благославная мишура», то человечество должно уйти от показавшего Свою несостоятельность Спасителя. По мысли о. Матвея, нужен другой проповедник, «некто третий», в котором отчетливо угадываются черты антихриста. «Пирамида» — роман-предостережение, потрясающий пример того, каким может стать сознание человека и человечества накануне апокалиптических событий, каким может быть новый вызов Богу спустя две тысячи лет после распятия Христа.

Выступивший с докладом «Христианская мифология грехопадения в структуре „Пирамиды“ Л. Леонова: версия мифа о „падших ангелах“» кандидат филологических наук А. А. Дырдин (Ульяновск) отметил, что появление мифа о «первородном грехе» в эсхатологическом романе писателя не случайно. Пафос «Пирамиды» тесно связан с проблемой испытания человека страданиями и соблазнами, которая является коренной для христианской культуры, а также для древней и новой русской словесности, в особенности для Ф. М. Достоевского. «Пирамида» в этом смысле может быть понята как еще одно обращение к духовно-религиозной триаде: грех(вина) — наказание — искупление.

Развернутый сюжет разрыва между Богом и человеком дается в романе как факт онтологический. Леонов подходит к тайне грехопадения в русле ее трактовок патристикой и русской религиозной философией (П. Флоренский, С. Булгаков, С. Франк, В. Лосский), считая первопричиной зла волю ангелов, пораженных гор-

дыней и завистью. Зло имеет своим началом падение Люцифера (в «Пирамиде» — Сатанаила из славянских апокрифических легенд). Миф об «ангельском мятеже» — это первое звено всей картины грехопадения. Сцену «небесного раскола» и последовавшее за ним вхождение зла в земной мир автор помещает в русло напряженных внутренних поисков героев, делает важным элементом повествовательной структуры. Центральный персонаж «Пирамиды» о. Матвей Лоскутов, на судьбе которого построен «ключевой миф о нынешней верховной смуте», связывает понятие греха с голгофским подвигом Спасителя, намекая на то, что тем самым искупается ошибка Бога.

Миф о падшем ангеле, впервые появившийся у Леонова в его ранней юношеской поэме «Земля» ((1917)) и неопубликованном рассказе «Деяния Азлазивона» (1921), был позднее опробован в «Воре» для создания мифического образа со сказочно-фольклорными обертонами, вылившись в формулу извечного конфликта света и тьмы: «Нонче в мире промеж собою борются Люципир и Бользызуб, а третьего ровно бы и нету». А. А. Дырдин подчеркнул, что данное наблюдение побуждает не ограничивать круг источников темы Книгой Еноха — иудео-есейским апокрифом II в. до н. э., — Леонов заимствует подробности эпизода падения и ангельского сожительства с «дочерьми человеческими» у первохристианских писателей, которые его широко использовали (Ориген, Тертуллиан, Афинагор Афинский). Кумранского текста, по-видимому, у него не было под рукой, в противном случае писатель не прошел бы мимо конституирующего начала «енохианы» — оправдания Творца, и других впечатляющих деталей.

По мнению докладчика, представленная в «Пирамиде» концепция грехопадения подтверждается созданием собственной версии этиологического мифа. Леонов исходит из христианских предпосылок, используя мифологическую силу религиозных образов. Здесь миф символизирует более общее представление о природе греха. Таково важное свойство символического реализма писателя. «Алгебраическое» мышление Леонова сводит мифологическое событие к смысловой точке, иероглифу, в котором обобщается его глубинное значение. Догмат греха и нерасторжимая с ним идея спасения, оправдания мира в его восстановленной целостности стали органичными для авторской художественной философии. Они передаются читателю в виде откровения, данного в мифологической проекции.

Доктор Д. Томсон (Торонто, Канада) в докладе «Дарвин, Уэллс и „Пирамида“ Л. Леонова» отметил, что Леонов всю жизнь задумывался над вечными вопросами бытия. В поисках ответов он обращался не только к богословской литературе, но и к открытиям современных наук. Христианство основано на вере в высо-

кое предназначение человека на Земле. Теория эволюции подорвала эту веру, потому что она не только отрицала создание человека Богом, но и привела к выводу, что человек лишь звено в нескончаемой цепи эволюций. Теория энтропии (второй закон термодинамики) нанесла еще более сильный удар, потому что постепенное охлаждение Земли и солнечной системы не оставляет места для оправдания самого существования человека. «Машина времени» Уэллса, «Унтиловск» и «Пирамида» Леонова отражают, по мысли докладчика, именно эти теории.

Но опасения Леонова насчет будущего человечества основаны и на нравственных соображениях. Ведь культура — это плод древа познания, и, таким образом, в ней остался след человеческого грехопадения: она включает в себя не только высокие интеллектуальные достижения, но и разрушительный потенциал — технологию войны, эксплуатацию природы, загрязнение планеты, идеал Мадонны и идеал Содомы, по словам Достоевского. Эти противоречия передаются генетически через поколения. Леонов принимает эти противоречия и предостерегает от соблазна подчистить, подправить жизнь. Его любимые герои не могут не оглянуться на родной горящий Содом. Мечта об усовершенствовании материальной и психической сущности человека путем генной инженерии вполне осуществима, но критерии такого «усовершенствования» могут и не привести к положительным результатам.

Проблема временной организации романа «Пирамида» (система ориентации триады его частей) была заявлена в докладе кандидата филологических наук В. Е. Кайгородовой (Пермь) «Реальное и ирреальное в „Пирамиде“ Л. Леонова». Историческое время «Загадки» — 1938 г., когда был написан высоко оцененный современниками «Волк», система персонажей которого получает в «Пирамиде» новое социальное и психологическое истолкование. «Забава» — реакция на события 1940 г., в частности на запрет пьесы «Метель»: время это заявлено в тексте «закатного романа» как время автора. Ироническая интонация этой части определяется представлениями автора о творчестве современников, прежде всего о «Мастере и Маргарите». С булгаковским романом связана и конкретная дата центрального момента «Забавы» — первое мая. Время итоговой «Западни» нарочито запутано, мгновенно и вечно, что подчеркивает универсальный характер проблематики «Пирамиды».

В докладе кандидата филологических наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ) «Точка зрения автора» были рассмотрены разные типы повествователя, встречающиеся в «Пирамиде», начальные главы которой сюжетно и типологически переключаются с прологом «Вора» (1959). Как и в «Воре», на «дно жизни» на трамвае приез-

жает автор. Но если в «Воре» это писатель-персонаж Фирсов, то в «Пирамиде» это автор по имени Леонид Максимович. Оба сближают себя с обитателями мест, которые они посещают, с обоими не хотят общаться персонажи, оба обращают свои взоры к небесам, чтобы постичь тайну свершающихся на земле событий. Но начальные главы романов имеют и существенное отличие. Пролог «Вора» написан в объективной манере (от «третьего лица»), а «Пирамида» начинается главами, написанными от «первого лица», в субъективной манере с элементами автобиографизма. В «Пирамиде» авторское «я» связано с объективными характеристиками, оно ограничивается лишь «внешней точкой зрения», регистрируя факты, не пытаясь их интерпретировать и почти не проникая в мысли своих собеседников (ими являются только Шатаницкий и Никанор).

Авторское «я» в «Пирамиде» — самая сложная и закомуфлированная фигура, которая не идентифицируется с писателем Л. М. Леоновым, а выражает одну из творческих его ипостасей. Именно в этой своей ипостаси он общается с Шатаницким, скрывающим свою истинную суть под маскою странного, загадочного субъекта.

Более важную роль играет повествователь, появляющийся в главе IV части первой романа. Повествование ведется от «третьего лица», сочетая внутреннюю и внешнюю точки зрения. Этот повествователь дает моральную оценку действиям персонажей: то прямо (к примеру, называя мысли о Матвея «еретическими»), то через естественную, природную форму их поведения (пожатие рук, объятия, поддерживающий взгляд). Он относится к одним персонажам с сочувствием (лоскутовское семейство), к другим — с иронией (Дюрсо, Сорокин, Юлия) и представляет собой классический тип рассказчика, перешедший в русскую прозу из XIX в. Присутствие этого рассказчика формирует сюжетные линии, развитие мотивной структуры, психологические тайные ходы («ход конем»), стержень прихотливой и загадочной композиции всей книги.

Т. М. Вахитова обратила внимание и на образ того рассказчика, который смотрит на происходящие события отстраненно, с каких-то надмирных высот («взгляд сверху»). Он обозревает историю человечества с библейских времен и до его предполагаемого конца. Судьба персонажей его не интересует, он не может различить их в потоке «живой человечины», стремящейся к «самовозгоранию». Несобственно-прямая речь второго рассказчика присутствует в тексте самостоятельно; он может вмешиваться в монологи персонажей, в их сны и наваждения. Смена точек зрения в романе все время меняет рамку повествования, как в картине, то делая ее очень маленькой, куда помещается лишь одна травин-

ка — «кошачья лапка», то грандиозной, охватывающей систему мироздания. Рассказчики словно проникают друг в друга, предвстая перед читателем в разных обликах.

Существует и другая особенность повествования в романе: наличие в тексте многочисленных фрагментов, начинающихся с безличных или неопределенно-личных формулировок: «трудно поверить», «можно предположить», «подумалось», «показалось», «похоже» и т. д. С одной стороны, все эти фрагменты отмечены внешней гипотетичностью и оставляют у читателя сомнение в истинности высказывания, с другой — безличные формы вовлекают читателя в процесс размышления, почти на подсознательном уровне заставляя проникать в сферу коллективных представлений, довлеющих над человеком. Общая конструкция указанных фрагментов подводит к мысли, что в этих местах образы рассказчиков сливаются и яснее всего проступает облик создателя «Пирамиды».

Выступление кандидата филологических наук В. С. Федорова (ИРЛИ) было посвящено теме «наваждения» в романе «Пирамида». По мнению докладчика, возможности ее изучения далеко еще не исчерпаны, несмотря на то что тема «наваждения» уже неоднократно затрагивалась исследователями; более того, она, по словам В. С. Федорова, может явиться ключом к разгадке если не судьбы человечества, то по крайней мере судьбы России. Слова героя романа Вадима о том, что «корни всемирно-исторических катаклизмов иногда кроются на такой глубине, что лишь отдаленным поколениям удастся докопаться до их причинной сути», свидетельствуют о серьезном отношении писателя к теме исторической трансформации. Пытаясь раскрыть генезис «наваждения» в «Пирамиде», В. С. Федоров обратился к трудам А. Ф. Лосева, видевшего причину «исторического сатанизма», отчетливо обозначившегося в России уже в середине XIX в., не просто в отсутствии «кротости», а в сознательной и самоуверенной борьбе с ней, неминуемо приводящей адептов к самому страшному из семи смертных христианских грехов — к греху гордыни. Эта отрицательная тенденция особенно ярко обнаружила себя в России в конце XIX—начале XX в. «Серебряный век» русской культуры и русской литературы, как сказал бы Леонов, — век «наваждения», освобождал россиян не только от мук совести и вообще от нравственных мук, но и от вековых традиций конфессиональной культуры. Именно эти явления к 1990-м гг., по мнению В. С. Федорова, привели Россию к историческому тупику и тяжелому идейно-духовному кризису. Роман Леонова «Пирамида» и посвящен исследованию писателем соблазнительно-заманчивого, но одновременно и греховного идейно-умственного пути русской интеллигенции на протяжении последних 110 лет. Далее доклад-

чик обосновал приведенную выше цифру и связал ее со всем периодом «серебряного века» русской литературы. Роман Леонова «Пирамида» — это не только роман-предупреждение, роман-катастрофа, роман-заблуждение, не только итоговый роман русской духовности XX столетия, но и последний роман «серебряного века», заключил В. С. Федоров. Это роман-прощание с тяжкими историческими заблуждениями, с романтическим «наваждением» не только собственной жизни, но и всего «серебряного века» русской культуры. Роман, по словам самого писателя, помог ему окончательно освободиться «от мечты, от прошлого, от самого себя в том числе».

В докладе «Литературные блоки „Пирамиды“ Л. Леонова» доктор филологических наук А. И. Михайлов (ИРЛИ) предложил применить условно-метонимическое понятие «блоков» к тем фрагментам текста романа (явно или смутно ощущаемым как привнесенные), при знакомстве с которыми трудно избавиться от литературных ассоциаций. Именно момент ассоциаций с чем-то уже прочитанным и позволяет дать этим условным блокам определение «литературные». Характеризуя их, А. И. Михайлов в первую очередь назвал реминисценции, аллюзии, отсылки, которыми последнее произведение Леонова буквально пульсирует. Они выступают здесь в качестве концепционного подспорья высказываемой автором мысли, используются в разных аксиологических целях, в подтверждение чего докладчиком были приведены имеющиеся в романе отсылки к горьковскому афоризму «Человек — это звучит гордо», а также строки стихов О. Мандельштама (о пиджаке «эпохи Москвошвея») и В. Луговского (о «дедовой шубе») как примеры концепционной полемики (два первых) и концепционной созвучности (последний). Особое внимание докладчика было уделено произведениям новокрестьянских поэтов, в частности Н. Клюева, последний этап жизни которого совпал с историческим временем, изображенным в леоновском романе. То и другое объединяется единой трагической темой гибели духовной, православной России. Подлинным прототипом главных героев — отщепенцев, изгоев господствующей тоталитарной, воинствующе-атеистической системы, в литературе 1930-х гг. и является Клюев в своих письмах из ссылки, записях снов, эссе. Доминирующими мотивами в них выступают покаяние, смирение (не перед властями, а перед миром, Богом, судьбой), мудрое терпение, что присуще таким героям леоновского романа, как о. Матвей, поп Тимофей и др. Клюевское ощутимо также в теме отплытия православных святых от берегов обреченной, потерявшей христианский облик России. Сопоставляя один из снов поэта начала 1930-х гг. с эпизодом «Пирамиды» — мысленным видением ее автором уходящего «в невозвратное плаванье кораб-

ля-храма» с «тесными плесенью праведниками», А. И. Михайлов обратил внимание на ряд лексических и семантических совпадений.

Одним из ключевых «блоков» в романе «Пирамида» является скрыто входящая в него своим трагическим пафосом и самим названием поэма Клюева «Погорельщина» (1928), хотя и оставшаяся долгие десятилетия на родине поэта неопубликованной, однако жившая в сознании духовной, творческой элиты России и оказавшая на нее свое формирующее трагическое влияние.

Что же касается литературных связей с символизмом, то наиболее показательным в этом отношении описание иллюзорного подземного музея пани Юлии, а в нем эпизод с попыткой режиссера Сорокина пройти несколько шагов по «коридору» с зеркальными стенами (для чего на самом деле ему «не хватило бы и вечности»). Этот пассаж, заметил А. И. Михайлов, весьма близок «видению» поэта-символиста Эллиса (Л. Кобылинского), в котором ему представился «путь в вечность» (в пересказе литератора Н. Валентинова (Вольского)), что не может не свидетельствовать о возможном знании этого «видения» Леоновым и использовании его в своем романе.

Выступающий указал также на «блоки» Библии (с ее апокрифами) и «Божественной комедии» Данте, высказав предположение и о множестве других закодированных в «Пирамиде» и еще не обнаруженных «блоков», которые служат вполне верным ориентиром в постижении глубинного смысла романа.

Второй день конференции открылся докладом доктора филологических наук А. А. Газизовой (Москва) «Небесная пирамида и ее земные превращения». По мнению докладчицы, пирамида света как модель мира и его духовной эволюции фокусирует леоновские размышления о религиозном и философском смысле человеческой истории, начало и конец которой связаны с отдалением от Бога и Неба. Сначала это сделали падшие ангелы, затем люди. Роман «Пирамида» является эстетической формой преодоления внутреннего раскола бытия, на что указывает прямо воссозданная в финале пирамида света в единстве ее земной (Дуня) и небесной (Дымков) ипостасей.

Тема небесной пирамиды развернута в ее земных отражениях, превращениях, искажениях и подменах. Попадая в ее силовое поле, Дуня Лоскутова учится преодолевать земные схемы: линейные, бинарные, злые, острые, идеологически актуальные. Она наделена особыми свойствами, благодаря которым преодолевает параметры человеческого естества — биологические, физиологические, психические. Обретенные в тварной жизни парадигмы теряют над ней власть. Степень ее нравственной и духовной силы возрастает по мере обретения родства с Небом, утраченного людьми.

По мысли Леонова, человеческие общности нашего падшего мира не способны к единению и достижению общей благой цели, так как находятся под воздействием идеологических пристрастий и замкнуты на вопросе: кто прав? Каждая идеологическая общность хочет победы только своей правды, заботясь о сведении Неба на Землю любой ценой. Выразительный знак усиления «тяги земной» мы находим в теоретических и поэтических творениях Вадима Лоскутова, в его видениях, в «воскресении» наоборот.

В безбрежном океанном наваждении леоновского романа животворящей силой оастается авторское — в прямом смысле — слово. «Вывернутый наизнанку» мир бессилен перед его чудом, воссоздавшим свет травы, цветка, снега, солнца, старо-федосеевской обители, притулившейся на краю жизни, спасительного милосердия, озаряющей мысли, силу потаенного сопротивления разросшемуся подполью (семья Филуметьевых, например).

Чудо явленной небесной пирамиды — ангел Дымков в образе, вымышленном Дуней. Его небесная сущность в новых условиях оземлилась, потерялась «способность чудотворения». Для земного использования надеты «балаганные лохмотья», найдена обертка из ярмарочных фокусов, пригодились и иллюзорные чары телесных утех.

Но Дымков в форме наблюдаемой небесной пирамиды возвращается назад, а пепел «на ладони погорельца», эстетически преобразовавшись, обретает форму итогового для русской литературы XX в. романа Леонова «Пирамида».

Кандидат филологических наук Л. П. Якимова (Новосибирск) посвятила свое выступление выяснению семантико-эстетической роли мотивного параллелизма в романе «Пирамида», выступающего в формах антитезы, парафразы, оксюморона, хиазма, остранения. Мотивный параллелизм восходит к специфике теософской мысли Леонова, склонного к еретическому православию и народно-религиозному сознанию, к модели мира, основанной на идеях абсолютного дуализма (гностицизм, манихейство и т. п.). На параллелизме держится онтологический лейтмотив романа — мотив вековой борьбы добра и зла, антитетична «последней книге» Леонова встроенная в нее книга Вадима Лоскутова, антономичны характеры о. Матвея и Шатаницкого, Дуни Лоскутовой и Юлии Бамбалски, да и вообще любой из созданных характеров оказывается в конечном счете антонимичен какому-то другому или даже многим другим. Как типичный хиазм воспринимается мотивное взаимодействие образов пирамиды и котлована, а сам заглавный образ романа дает исследователям основания трактовать его в контексте размышлений о синтезе противоречивых, множественных, разноликих и разновидных проявлений бытия, инобытия, инакобытия.

Неоднозначная теософская мысль Леонова имеет связь с доктриной богомилства. В докладе была особо отмечена дуалистическая природа мировоззрения Леонова как философская основа его приверженности параллелизму — повествовательной фигуре, ориентированной на изображение мира в соотнесенности его разомкнувшись Начал. Даже Шатаницкому писателю не отказывает в истинности многих его рассуждений об абсолютной бинарности мира. Но если для о. Матвея человеческий мир по замыслу Божию — результат свободного выбора между добром и злом в прочной системе их нераздельной связи, то в соответствии с вывернутой логикой Шатаницкого мир — это результат сделки — договоренности Бога с дьяволом, добровольного объединения добра и зла, даже их отождествления. Такое понимание двоичности мира лишает человека воли.

Воссоздавая механизм смыслового и эстетического параллелизма в структуре романного повествования, Л. П. Якимова сосредоточила свое внимание на мотиве бездны как составной части апокалиптического комплекса «Пирамиды». Поэтическая актуализация этого мотива потребовала от Леонова учета по возможности всей его интертекстуальной истории. В «Пирамиде» представлено богатство эмоционально-семантических оттенков, в котором предстает этот вечный мотив. Бездна открывается в своей антонимичности божественной гармонии бытия как следствие отступления человека от предначертанного Богом пути, от веры в истинность, безусловность и подлинность Божьего промысла. «Ужасный свист бездны» каждый раз подстерегает человека, когда он превышает меру возможного и допустимого, впадая в соблазн «перевернуть» реальный смысл сущего. В «Пирамиде» отчетливо прослеживается народная традиция отношения к понятию «бездна». Леонов предпринял попытку вовлечь в современный художественный оборот и такие «вечные образы», как чудо, апокалипсис, блудный сын, оживший мертвец, договор человека с дьяволом и т. д.

Доктор филологических наук В. П. Крылов (Петрозаводск) в докладе «О некоторых возможностях романного мышления автора в „Пирамиде“ Л. Леонова», заметил, что в интересах правильного понимания этого произведения как художественного целого важно учитывать, что традиция реалистического романа — жанра, призванного художественно воссоздавать современность в присущих ей формах существования и развития, в книге Леонова коренным образом преобразована. Композиционно «Пирамида» построена как система сменяющих друг друга апокалипсисов, создателями которых становятся все главные герои (кроме Дуни Лоскутовой). Они обитают в несколько условном мире. Это социальный мир довоенной России, который изначально определен

автором как мир нереализованных и нереализовавшихся возможностей, находящийся в состоянии затяжного социального недуга, изображая который писатель широко использует приемы заострения, снижения, гиперболизации и иронического переосмысления идеологических символов и атрибутов этого мира. Примерно в таком же ракурсе в «Пирамиде» то и дело предстает перед нами и европейский мир, вызывающий сомнение в его жизнеспособности. Все это, по мнению докладчика, свидетельствует о доминирующей и структурообразующей роли в «Пирамиде» так называемого «карнавального мироощущения» (термин М. Бахтина), соединяющего в художественном мире произведения несоединимое: напряженный интерес к самым высоким социальным, нравственно-этическим и философским идеям с фамильным отношением к окружающему официальному миру, подвергаемому низведению, поруганию, осмеянию.

Отображенный в «Пирамиде» реальный мир — это мир, пытающийся в муках предвидеть завтрашний день человечества, чтобы предрекаемое автором завершение нынешнего цикла человеческой цивилизации не застало нас врасплох; чтобы нас не одолела гордыня всезнания; чтобы каждый из нас на минуту представил себя в положении изображенного Леоновым косматого предка, икающего над только что обглоданной костью и полагающего, что достаточно глубоко освоил окружающий мир; чтобы вместе с автором мы осознали, что неразрывны эта критическая стадия развития человеческой цивилизации и то место, в котором каждый из нас обитает со своей болью. В этом смысле «Пирамида» Леонова, будучи романом пророческим, содержит в себе и ощутимые черты просветительства.

Доктор педагогических наук Г. Н. Ионин (Санкт-Петербург) в докладе «Оптимизм мировой классики и роман Л. Леонова „Пирамида“» говорил о том, что роман Леонова, рассмотренный в контексте мировой литературы, может быть правильно прочтен, если мы применим к нему соизмеримый с вершинными произведениями мировой литературы принцип духовной культуры, паритетно соотносящий религию, науку и искусство, т. е. принцип, в сфере «сыновнего соревнования с Творцом» соотносящий оптимистический и пессимистический опыт миропонимания и мироотношения. В определении жанра «Пирамиды» — «роман-наваждение» — отражается принципиально важное содержание. Поединок веры и наваждения изображен в романе силой искусства слова. В соотношении религиозных, научных и собственно художественных начал Леонов ни одному из них не отдает тенденциозного предпочтения, хотя весь текст предстает как торжество искусства. Леонов изображает самое существенное — углубляющийся диалог в мире духовной культуры. Только он избавит нас

от того духовного падения, в котором мы сейчас пребываем. Перед страшными реалиями, которые преступно не замечать, во всеоружии окажется лишь духовная культура будущего тысячелетия, космическое и планетарное сознание, построенное на основе не синтеза, но диалога религии, науки и искусства. Лишь он подскажет тот выбор, который искали лучшие герои «Пирамиды», и прежде всего о. Матвей, проповедник детской веры и еретик, всеверяющий мыслью, Дуня, которая спасает нас и Дымкова своим решением: «Жестом крест-накрест перечеркивая прошлое, она как бы обрубала последние, державшие Дымкова связи: — Пусть о них забудут про вас! <...> ...все, кроме меня одной! — звеняще, как бы вдогонку крикнула Дуня, торопясь вывести себя за рамки совершившегося повеленья», и сам Дымков, вырвавшийся из западни.

Своими размышлениями о Леонове поделился известный поэт, профессор кафедры ЮНЕСКО РГПУ им. А. И. Герцена Ю. Н. Шесталов (Санкт-Петербург). Он говорил о том, как пятнадцать лет назад написал стихи, позднее открывшие его книгу «Дорога». Они были посвящены Леонову:

Уснула под снегом река,
и низко склоняется ветка.
И сила мороза крепка, —
и сердце задумалось крепко.

Эти стихи Ю. Н. Шесталов назвал мистическими, как и встречу с Леоновым на одном из съездов Союза писателей. Главная книга поэта «Языческая поэма» уже была издана к тому времени. При его встрече с автором «Пирамиды» между ними произошел разговор о шаманах, космосе, природе. «И услышал я что-то о „Пирамиде“, — вспоминает Ю. Н. Шесталов, — над которой колдовал волшебник космической мысли Леонид Леонов». Выступавший назвал Леонова «туром планетарного сознания космического тысячелетия» и прочитал новое стихотворение, посвященное Леонову:

Торум — Космос.
Терра — Земля.
Термос — хранитель тепла
и земной мудрости.
Тор — бог грома германцев.
Тур — предводитель славян.
И был он Туром
И Леонидом Леоновым,
И светил светом неоновым,
когда не было такого света.

Свет, Просвет в пирамиде.
Звенья, прозренье, озаренье.
Озаренье Творения советского мгновения.
Торум... Терра... Террор... Террор русского леса.
Торум... Терра... Территория...
Территория «Вора» и «Дороги на Океан»,
и Дороги в Планетарное сознание —
высшее знание в Космическом тысячелетии.
Торум, Тор, тори, протори.
Торум — Бог, Космос, Природа.
Природа Высшей сущности в «Пирамиде»
Космического сознания Леонида Леонова.
«Пирамида» — начало Библии
Высшего Планетарного сознания.

В докладе доктора филологических наук В. И. Хрулева (Уфа) «„Интертекстуальная игра” в повествовании романов Л. Леонова («Вор», «Пирамида»)» была рассмотрена проблема авторской позиции. По мнению докладчика, «Пирамида» завершает целый этап духовных исканий писателя и дает итоговое представление о философских и художественных поисках, отраженных в романах «Русский лес» (1953), «Вор» (2-я ред. — 1959, 1982), в повестях «Бегство мистера Мак-Кинли» (1961) и «Evgenia Ivanovna» (1963).

Появление романа открывает новые возможности в понимании логики творческой эволюции Леонова, в осмыслении внутренних процессов, которые были закрыты для исследователей и предстали во всем объеме и масштабности лишь в новом романе, позволяющем поставить вопрос о том, как миропонимание художника влияло на его эстетику, каким образом философские (и шире — духовные) воззрения писателя воплощались в художественных приемах слова, в конкретной поэтике произведения.

Романы «Вор», «Пирамида» близки по механизму сюжетно-композиционного построения и общности поэтических приемов (двойничество, «интеллектуальная игра», ироническая палитра и т. д.). В обоих романах повествование ведется от первого лица, и автор является соглядатаем-аналитиком и творцом художественного мира. И там и здесь источник информации опосредован, а сама информация проходит через несколько промежуточных этапов, подвергаясь преобразованиям и деформациям. В «Воре» эту цепь составляют Санька Бабкин — Маша Доломанова — Векшин — Фирсов — автор. В «Пирамиде» — ангел — Дуня — Никанор — автор.

Повествование в обоих романах в значительной мере определено мыслью автора. Ею проникнуты образы героев, диалоги и

споры, которые они ведут между собой. Она объемлет все происходящее и поднимает его на высоту прозрения и беспощадной самооценки.

Мысль Леонова диалектична и трагична, многолика и загадочна, искусно зашифрована в своем знании (философском, культурном, поэтическом). Она стремится передать таинство познания, становится зеркалом, отражающим противоречия интеллектуальных исканий.

В поисках средств, выражающих драму мысли, диалектику познания, писатель использует многоверсионность событий, размытость источников информации, «остранение». Докладчик показал, как прием двойничества в романе «Вор» становится инструментом сюжетно-композиционного развития событий и поиска истины в философских спорах. Подмена прямого изображения событий опосредованными интерпретациями оказывается в романе художественно выигрышной. Писатель снимает исчерпанность прежнего движения и выводит его из замкнутости, создает ощущение неразгаданности, пробуждает интерес к новым возможностям, таящимся в отношениях героев.

В «Пирамиде», по мнению В. И. Хрулева, «интеллектуальная игра» еще более виртуозна. Особенно наглядна она в картинах будущего. Повествование о прогулках Дуни с ангелом строится как развернутая версия автора о крушении человеческой цивилизации. Но в тот момент, когда повествование завершается и читатель проникается серьезным восприятием этой версии, автор отклоняет представленные картины и указывает на иной вариант, ставящий под сомнение предыдущий. Однако новый вариант служит, по сути, корректирующим дополнением и сам существует только на фоне основного. Более того, аргументы, якобы подтверждающие недостоверность прежнего варианта, постепенно размываются, а контрпозиция переходит в боковое ответвление. Демонстративное отстранение автора от персонажа и мнимая тяжба с ним служат формой самозащиты и сюжетным приемом, позволяющим выстроить повествование интригуяще и многомерно. Данный прием, по наблюдениям докладчика, выполняет несколько функций. В философском плане он ставит под сомнение развернутый вариант истолкования, снимает абсолютность предложенной версии ради иной, более совершенной, интерпретации. Диалектичность мышления поднимается над метафоричностью и утверждает многомерность познания. В идеологическом плане подобный прием защищает от возможных упреков в оппозиционности, еретичности мышления, пессимизме. Дистанция, создаваемая между автором и событиями, отклонение представленной версии и ее интерпретации открывают простор для дальнейшего развития сюжета. В художественном плане он создает эффект

многовариантности, смысловой игры, заманивает читателя, возбуждает желание разобраться в секрете исчезающей определенности, служит дополнительным стимулом к прочтению произведения. В стилистическом плане он позволяет сменить разрешенность ситуации новой интригой, поддержать интерес читателя к дальнейшему повествованию. Критическое отношение автора к излагаемой версии и имитация спора с ней позволяют разнообразить способы повествования, дополнить монологическую форму диалогом, совместить изображенные картины с их осмыслением, дать возможность читателю увидеть все не сразу, а по частям, с соответствующим комментарием и обрамлением. Так подтверждается мысль о многомерности и противоречивости авторской позиции, о противоборстве пристрастности и отстраненности от изображаемого, публицистичности и объективной сдержанности писателя.

В сообщении кандидата филологических наук О. В. Богачевой (Магнитогорск) «Космогония „Пирамиды“ Л. Леонова в свете дуалистических учений» говорилось о том, что роман Леонова не воспроизводит каноническую христианскую модель мира, так как между ними больше различий, чем сходства. Писатель указывает на множественность сотворенных миров, предвещая после гибели мира земного возникновение другого материального бытия, что близко к воззрениям Оригена, весьма далекого в этом вопросе от христианского канона. Однако в отличие от монистических построений Оригена леоновская космогония имеет отчетливо дуалистический характер. Космогонию «Пирамиды» определяют взаимообусловленность и взаимозависимость полярных величин (Бог — дьявол, свет — тьма, добро — зло). Темные силы в романе получают достаточную самостоятельность, чтобы конкурировать с Богом. Та же картина наблюдается и на уровне отношений между Богом и его творением. Несомненно, сосредоточенность равного внимания равных высших сил на земном человечестве позволяет провести аналогию с зороастризмом и манихейством, где свободная воля человека должна привести его под знамена сынов света, явившись условием окончательной победы.

По мнению докладчицы, Леонов выстраивает космогонию, соотносимую с зороастрийской моделью мира лишь по отдельным параметрам, поскольку положенный в основу романа апокриф Еноха также имеет генетическую связь с религией Авесты. Апокриф Еноха имеет много точек схождения и с агафическими мифами Талмуда, версиям которых Леонов зачастую отдает предпочтение. Дуалистический компонент в синтезе с христианскими построениями в «Пирамиде» определяет создание автором своей, применительно к художественной вселенной, теодицеи.

В прениях выступили дочь писателя Н. Л. Леонова (Москва), А. Я. Гребенщиков, Г. В. Филиппов.

Кандидат филологических наук А. Я. Гребенщиков (Санкт-Петербург) обратил внимание на некоторые спорные моменты в прозвучавших на конференции докладах, но не согласился с тезисом, что речи героев романа — это «рупоры» взглядов самого писателя. Выступающий подчеркнул, что сами герои весьма различаются по своим взглядам; слово «рупор» в какой-то мере обесценивает то мастерство речевой индивидуальной характеристики героев, которое всегда было присуще писателю. Парадоксальным представляется и утверждение В. С. Федорова, будто «Пирамида» замыкает собой «серебряный век» русской литературы XX в. Все-таки с понятием «серебряного века» (не столько научным, сколько эмоциональным) тесно связаны аспекты временные (начало века) и идейно-эстетические (символизм, акмеизм и т. п.). И если «Пирамиду» включать в «серебряный век», то нужно протянуть доказательную нить к роману через все последующие десятилетия. Далеко не бесспорна и мысль о том, что Леонов в силу масштаба своей личности, широты мировоззрения стоял «над схваткой». Да, он стоял над групповщиной, но не над главными, историческими, глобальными спорами века, чему служит доказательством весь его творческий путь.

Кандидат филологических наук Г. В. Филиппов (ИРЛИ) обратил внимание на необычность настоящей конференции, когда каждый доклад обладал убедительностью и обстоятельностью, однако концепции этих докладов были подчас прямо противоположными. Правомерны и убедительны, по мнению дискуссанта, концепции Н. А. Грозновой, А. А. Дырдина, основанные на христианской православной мифологии; в то же время в докладе А. М. Любомудрова подвергнуто сомнению подобное обоснование для романа Леонова, и Г. В. Филиппов отметил, что с этим тоже можно согласиться. В основе «Пирамиды» лежит христианская мифология грехопадения, и в то же время правомерна точка зрения, высказанная Ю. Н. Шесталовым, который видит в основе мироосознания Леонова языческое начало. Правомерна, по мнению Г. В. Филиппова, и естественнонаучная идея, высказанная в докладе Д. Томсона.

Г. В. Филиппов подчеркнул, что, очевидно, настало время широкого историко-литературного осмысления постсимволистского периода литературного развития, в рамках которого творили самые разные художники, в том числе М. А. Булгаков и А. П. Платонов. В качестве научной гипотезы Г. В. Филиппов предложил применительно к литературе XX в. термин «эkleктический реализм», причем понятие это должно быть начисто лишено уничижительного смысла.

В ходе дискуссии были подведены итоги конференции. Ее участники говорили о том, что Леонов на протяжении всей своей

творческой жизни утверждал идею целостности и взаимосвязи человека, природы и Вселенной, необходимость выработки кодекса мудрого поведения на планете при формировании современных представлений о жизни и цивилизации, общечеловеческих ценностях. Философию культуры он осознал как духовную память человечества, защищающую от повторения ошибок прошлого. Леонов в своем итоговом романе призывает к разуму заблудшего человечества, надеясь на то, что выход из духовного тупика будет найден.

В. Н. Заневалов

ЮБИЛЕЙНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. ЛЕОНОВА

19—20 мая 1999 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) состоялась научная конференция, посвященная 100-летней годовщине со дня рождения Л. М. Леонова (1899—1994).

Юбилейную конференцию вступительным словом открыл заведующий Отделом новейшей русской литературы доктор филологических наук В. П. Муромский. Он отметил, что 100-летие Л. М. Леонова символично совпадает с концом XX в. Недаром в заголовках статей о писателе акцентируется ныне слово «последний»: «последний русский классик», «последний русский роман XX века» и т. д. В этих словах — не только дань уважения большому художнику, но и осознание ухода целой эпохи, с ним связанной. А по сути — целого века.

За отпущенные ему 95 лет Леонов пережил не только становление и развитие этой эпохи, но и ее конец, крушение, казалось бы, незыблемых основ. Наивно было бы думать, что этот процесс прошел безболезненно для писателя. Опубликованный пять лет назад роман «Пирамида» показал, как резко омрачилось настроение автора, обострилась его ирония, усилился скепсис. Своим последним романом Леонов сопровождает нас в новый, XXI век. И дело не только в том, что, как предсказывают некоторые, этот роман будет по-настоящему понят и оценен лишь в следующем столетии, а прежде всего — в самой его футурологической направленности, в характере затронутых проблем, в их неожиданной и, в отличие от прошлых лет, ничем не стесненной авторской трактовке.

С этим связаны, по мнению В. П. Муромского, и особенности восприятия Леонова современным общественным сознанием. Хо-

тя природа индивидуального художественного таланта едина, обр-азовался все же некий разрыв между Леоновым прежним, советского периода, каким он известен большинству читателей, и Леоновым, условно говоря, «другим», каким он предстает в своем итоговом «романе-наваждении», т. е. в значительной степени новым, необычным, одновременно и похожим, и не похожим на себя. Ситуация осложняется еще и тем, что этот роман не стал и, видимо, не скоро станет объектом широкого читательского интереса и внимания. Споры о нем ведутся главным образом в кругу специалистов. Рано или поздно эти два «разных» Леонова, надо полагать, совместятся в общественном сознании, в восприятии читателей. Но пока этот разрыв ощутим, и преодоление его — одна из непростых задач нынешнего литературоведения. В. П. Муромский выразил надежду, что решению ее в какой-то мере будет способствовать настоящая юбилейная конференция, а также коллективная монография о «Пирамиде» — первый опыт подобного научного труда об этом романе, подготовка которого завершается в Отделе новейшей литературы ИРЛИ.

Участники конференции почтили минутой молчания память недавно скончавшихся заслуженного деятеля науки, профессора В. А. Ковалева и доктора филологических наук Н. А. Грозной, усилиями которых Сектор советской литературы ИРЛИ превратился со временем в центр леоноведения.

Первый доклад конференции доктора гуманитарных наук Литвы А. Г. Лысова (Вильнюс) был посвящен теме «О „всемирной отзывчивости“ Л. Леонова: соборный образ творчества». «Всемирная отзывчивость» в том ее виде, в каком она сложилась на рубеже XIX—XX вв., по словам выступавшего, может быть представлена в двух ипостасях: как сфера нормативно-религиозного идеала (система нравственно-эмоциональных реакций на мир в творчестве писателей от Карамзина до Л. Толстого) и как «славянская всесимпатия» (Т. Манн), область эстетических воплощений «национальных координат». В леоновских нравственно-психологических оценках мира всегда присутствовало чувство *жалости* как высокой эмоции, например аура *жаления* вокруг Манюкина, Ксении, Пчхова в «Воре» (1927, 1959, 1982). Это чувство распространялось и на все реалии человеческой жизни: «жалейте прах (...) прошлой жизни», «Бог должен жалеть людей», «неужто не найдется народоправителей, кто просто жалеет людей» и т. д. В определенном смысле эта черта великого жале-ния была антитезой горьковскому «гордому человеку», но сродни постулату Достоевского «Смирись, гордый человек...»

Другая ипостась, близкая пушкинской «всеотзывчивости», связана у Леонова с соборным образом культуры, с храмом культуры, построенным не только зодчими, но и всеми, кто, «вгляды-

ваясь в небо», вкладывал свои «черные трудовые гроши» в сотворение этого здания всечеловеческого духа. Леонов и определял культуру как всечеловеческое дело, как причастность всех к созданию красоты («Всечеловеческое — это нуждаемость всех в красоте»).

Уже в первых произведениях Леонова критики отметили его стилевую «переимчивость» как русскую, даже «великорусскую», черту. Сегодня ранний новеллистический цикл писателя можно рассматривать как своеобразную персонификацию идеала «всемирной отзывчивости», художественный отклик на «Скифов» А. Блока.

В творчестве Леонова 1930—1960-х гг., констатировал А. Г. Лысов, неизменным атрибутом становятся «формулы пересмотра», или некий соборный образ культурного пути человечества. К такому типу пересмотра культурного движения истории можно отнести монолог об Аттиле Буланина, родословную Жистарева в «Соти», раздумья Курилова над «Историей религий» в романе «Дорога на Океан», лекцию Вихрова о русском лесе, монолог Фирсова о «блестинке» в «Воре» и «Историю Эдессы» Пикеринга («Evgenia Ivanovna»). Все это уходит в образ «фантомного дворца» Юлии в «Пирамиде» и в мартиролог достояний погибшей цивилизации в «Последней прогулке». Однако в «Пирамиде» развернут и «ангелический» (по Есенину) образ культуры, т. е. духовное отражение земного пути людей, мытарства души. Ангел Дымков и воплощает собой скитания души в земном бытии. Одновременно всечеловеческая культура словно сканируется им, ибо это единственное оправдание земного бытия человечества в тяжбе вселенских Начал «за и против» человека.

Таким образом, творчество Леонова в целом и есть персонификация (в аспекте проблем культуры) формулы Достоевского «мир красотой спасется».

Следует отметить, сказал выступавший, что расхожая формула «красота спасет мир» — не достоевская, а шиллеровская. У Достоевского в замыслах романа «Идиот» — «мир красотой спасется». Мир — сфера Ветхого завета, красоту являет в мир Христос (Новый завет), люди спасаются во Христе (явление Св. Духа в Пятидесятницу, гипотеза Третьего завета). Однако у Леонова действует и формула «красота спасет мир». Это отставание идеалов неповторимости человека, святости каждого уникального человеческого бытия. Это и своеобразное «собрание» себя в единую целостность в романе «Пирамида». Все это позволяет расценивать последний роман Леонова как роман-самоопределение.

В докладе кандидата филологических наук Н. Г. Полтавцевой (Москва) «Ранние произведения Л. Леонова как тексты культуры

модерна» на основе анализа новелл и повестей Леонова 1922—1924 гг. рассматривалась проблема оппозиции «природа» и «культура» как характерный образчик модернистского дискурса. Остановившись вначале на метафизических и эстетически-стилевых особенностях модерна (связь модерна с урбанизмом, тема нисходящих инволюционных метаморфоз, амбивалентности, витализма и т. п.), докладчица затем проследила их присутствие в ранних повестях Леонова, выделив как лейтмотив «веселой трагедии» тему «смерти старых богов».

Доктор филологических наук А. И. Павловский (ИРЛИ) в своем выступлении «XX век: катастрофичность мира и художественное сознание эпохи» остановился на двух крупнейших, по его мнению, произведениях столетия — на романе Л. Леонова «Пирамида» и «Поэме без героя» А. Ахматовой.

В выступлении кандидата филологических наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ) «Л. Леонов и символизм» была предпринята попытка тезисно обозначить элементы соприкосновения зрелой леоновской прозы («Русский лес» (1953), вторая редакция «Вора» (1959, 1982) и «Пирамида» (1994)) с традицией русского символизма «второй волны» (1900—1907), по определению З. Г. Минц, который отличался близостью к демократическому сознанию, апологией национального начала, стремлением увидеть символизм в реальной действительности и мировой культурной традиции. Анализ структуры леоновского мира основан на теоретических работах И. П. Смирнова.

Пространственная картина текста Леонова сфокусирована вокруг центра, который изолирован от внешнего влияния и инородного вторжения. Три лика русской жизни — природный (родничок в «Русском лесе»), низший (кабак в «Воре») и высший (церковь и кладбище в «Пирамиде») — окружены стихией истории. Художественное воплощение этой стихии связано с символистскими мотивами — огня, пожара, пепла, тлена, праха, метели, ветра, вьюги, бури. Попытка героя покинуть заповедную зону не может осуществиться, он всегда возвращается в исходную точку (мотив карусели в «Пирамиде»). Идея повторяемости становится основной характеристикой бытия («Ночь, улица, фонарь, аптека...» А. Блока).

В биографии героя Леонов обособляет ранний период (детство), который неповторим и несет на себе знак судьбы. Вместе с тем детство — это возмездие (в отличие от Блока, у которого юность — возмездие). В истории Леонов также обращается к первоначалам — легенде об Адаме и Еве и «окольном пути в рай» в «Воре», теме античности в «Русском лесе», апокрифу Еноха в «Пирамиде». Символистское стремление соединить «начала и концы» истории («Но ты, художник, твердо веруй / В начала и

концы. Ты знай, / Где стерегут нас ад и рай» (А. Блок. «Возмездие»)) выражается в постоянном мотиве «останков минувшего в современности», виртуозно разрабатываемом Леоновым в своей романистике.

В области художественной каузальности леоновское мировосприятие также сближается с символистским. Причинно-следственные связи нарушаются, и на первый план выдвигается мотив случайности, неопределенности, тайны и чуда. Основным принципом построения у Леонова, как и у символистов, становится принцип антилогии — двойного обоснования явлений (об этом писала Н. В. Барковская). Принцип антилогии обуславливает и двоемирие в леоновских романах. Правда, inferнальный мир в «Воре» проявляется опосредованно, в «Русском лесе» автор лишь намекает на него отдельными деталями, но в «Пирамиде» дьявольское начало в лице Шатаницкого обретает особое художественное воплощение.

Материальный мир в триптихе Леонова проникнут мотивом разрушения и бедствия: топор угрожает русскому лесу, милицией окружена Благуша, под угрозой уничтожения — Старо-Федосеевский погост. Идея катастрофичности мира, идущая от Вл. Соловьева, на страницах «Пирамиды» обретает апокалиптическое звучание. Но если А. Белый, вслед за Ф. Ницше, определял время человечества как полдень, то Леонов выбирает другую точку отсчета — половину девятого, усугубля трагическую ситуацию.

В леоновских романах изображается человек отчужденный (вор, опальный профессор, священник-лишенец), потерявший и социальные, и родственные связи. В этой ситуации приобретает важное значение мотив «блудного сына». А тема «преступления и наказания» соединяется с темой «отцов и детей». Классическая традиция у Леонова опосредуется символистским опытом романа А. Белого «Петербург».

Своеобразной является и позиция автора в романах Леонова. Автор не просто описывает события («Русский лес»), а вовлекается в происходящее через образ двойника — Фирсова («Вор») и писателя Леонова («Пирамида»). И если в «Воре» идет своего рода борьба героя и писателя, то в «Пирамиде» автор полностью подчиняется персонажам и служит лишь передаточным механизмом их идей, теорий и размышлений. Герои-призраки побеждают автора, находящегося в состоянии наваждения. Творчество у Леонова понимается как спуск в страшные бездны и общение с призраками; такое понимание близко символистскому, о котором 6 января 1919 г. писал А. Блок в дневнике: «Всякая культура — научная ли, художественная ли — демонична. И именно, чем научнее, чем художественнее, тем демоничнее».

Таким образом, сказала Т. М. Вахитова, творчество Леонова не укладывается не только в рамки социалистического реализма,

куда его пытались определить из охранительных целей леоноведы, но и в рамки реализма. Леоновское мышление вписывается в авангардное сознание XX в., внутри которого в наибольшей степени соотносится с символизмом.

Во-первых, Леонов разделяет с символистами общий фонд поэтических и идейных мотивов. Во-вторых, он ведет диалог с культурой символизма. В-третьих, он лирический романист, что сближает его прозу с поэзией (прежде всего А. Блока). Именно эти принципы взаимоотношения с символизмом находил в творчестве В. Набокова С. Сендерович. Здесь возникает интересная тема — Леонов и Набоков, но это уже другой разговор.

Доктор филологических наук В. М. Акимов (Санкт-Петербург) посвятил свой доклад теме «Мифология Дома в драматургии Л. Леонова». Во второй половине 1920-х гг., по словам докладчика, герои Леонова (и сам писатель) приходят к идее о необходимости разрушения традиционного уклада русской жизни и создания взамен него нового, небывалого мира. В одном из писем М. Горькому осенью 1927 г. Леонов писал: «...работать надо, делать вещи, пирамиды, — выделил это слово В. М. Акимов, — мосты и все прочее, что может поглотить у человечества накопившуюся силу. (...) России пора перестать страдать и ныть, а нужно жить, дышать и работать много и метко. И это неспроста, что история выставила на арену людей грубых, трезвых, сильных, разбивших вдрызг вековую нашу дребедень (я говорю о мятущейся от века русской душе) и вколотивших в нее толстую сваю под неизвестное покуда, но, по-видимому, основательное здание, судя по свае». Но русская история XX в. не подтвердила оптимизма этого прогноза. На самом деле все оказалось наоборот. Под «мятущуюся от века русскую душу», подо всю Россию людьми «грубыми, трезвыми, сильными» была подложена мина огромной разрушительной силы.

В драматургии этих лет («Унтиловск», «Провинциальная история», «Усмирение Бададошкина»), а затем и в пьесах («Половчанские сады», «Волк»), а также в романах 1930-х гг. Леонов в весьма жалком виде изображает «неудачников» и «нытиков», порожденных «вековой нашей дребеденью», стремясь превратить свои сочинения в гимн «грубым и трезвым» преобразователям русского мира. Но Леонов-художник все время расходится со своими идейными декларациями. Люди «старого мира», если всмотреться, оказываются в его сочинениях порою куда более духовно богатыми, сложными, одаренными чувством жизни как ценности — в сравнении с примитивными и жестокими выдвигенцами «прогресса», *литыми из красного чугуна*, разрушающими сложный и тонкий организм народной жизни. Результатом их деятельности становится неудержимый распад России — распад Дома, семьи, человека.

Парадоксально, но хранителями семьи, Дома (хотя и бессильными) являются почти всегда «отрицательные» (особенно в ранней драматургии) персонажи (Черваков, поп Иона в «Унтиловске», Степан Сыроваров в «Метели», бывший купец Фаюнин, «из мертвецов», в «Нашествии», Степан Дракин в «Ленушке»). И все это — обреченные духи прошлого.

Правда, сказал В. М. Акимов, в годы войны эта модель переживает нарастающий кризис. Вернувшийся из заключения Федор Таланов, близко узнавший во время прокладывания трассы через «тысячеверстое болото» новых хозяев жизни, отвергает их притязания на русский Дом. Восстановлением связи с Россией как идеальным Домом стала для него крестьянская девчушка Аниска, чистое и поруганное, незащищенное дите России: она возвращает ему потерянную Родину. Еще раньше, в «Метели» (правда, словами резко отрицательного персонажа Степана Сыроварова), Леонов дает понять, что насилие и утопические искушения, подкрепляя друг друга, могут привести Дом и семью лишь в бесплодные тупики истории. В первые послевоенные годы, при тех или иных возвратах мифологии «сражения за новую жизнь», Леонов сюжетами своих произведений утверждает ценность национального Дома и отрицает всех его разрушителей — и «своих», и «чужеземных». «Человеку надо, чтобы прийти домой (...) и дочка в окно ему навстречу смотрит, и жена режет черный хлеб счастья. Потом они сидят, сплетя руки, трое. И свет из них падает на деревянный некрашенный стол. И на небо», — говорит полковник Березкин, сам немало сил отдавший утопическим мифам преобразования России.

В сущности, все в муках написанное Леоновым, по мнению В. М. Акимова, стало картиной разрушения русского Дома и русского человека как строителя и хранителя, хозяина этого Дома. Понятно, что в творчестве писателя побеждает трагическая тоска, которая в «закатной» «Пирамиде» вылилась в разрушительную космическую метафору распада мира и нового начала, с неизвестным исходом, всечеловеческой истории.

«Диалог с современниками» — так назвала свое выступление кандидат филологических наук В. Е. Кайгородова (Пермь) — начинается у Леонова с полемической оценки личностей и художественных исканий учителей — В. Э. Мейерхольда, М. Волошина, М. Горького — в «Дороге на Океан» (1935) и «Русском лесу» (1953).

Поздние романы, вторая редакция «Вора» и «Пирамида», адресованы читателю-собеседнику, способному расшифровать применительно к сюжетам и героям леоновской драматургии конца 1930-х гг. («Половчанские сады», «Метель», особенно «Волк»), их последующему переосмыслению писателем факты цитирова-

ния и полемики, относящиеся к наиболее известным произведениям советской литературы этих лет, в которых есть то, что делает их в известном смысле предтечами «Пирамиды»: мотивы чуда, сказки, волшебного полета.

В романе, прежде всего в сценах первомайского свидания и цирковых представлений, пародируются романтическое всеведение и всемогущество героев «Мастера и Маргариты»; в том, что в сознании любительницы кино Дуни Лоскутовой появляется образ ангела Дымкова, не последнюю роль играет «волшебная дверца» из фильма А. Птушко «Золотой ключик». Полеты булгаковской Маргариты в подвластном Воланду пространстве и стахановки — героини фильма «Светлый путь» (1940), над чудесами ВСХВ оборачиваются безлюдными декорациями дворца Юлии Бамбалки. Настоящее кинорежиссера Сорокина имеет отчетливое сходство с успехами призера Венецианского кинофестиваля 1934 г. Г. Александрова.

Упомянутый в «Волке» Воронеж, бывший в 1930-е гг. местом ссылки, в «Пирамиде» связан не только с доброжелательно-ироническим воспоминанием об Андрее Платонове («вагоновожатом»), но прежде всего с трагической судьбой О. Мандельштама. Его «птичьи» автохарактеристики, детали внешнего облика, поведения просматриваются в кротком безумце — ангеле Дымкове.

Конфликт с властями, сказала в заключение В. Е. Кайгородова, недоброжелательство критики, поиски диалога с И. В. Сталиным, общие для Леонова и всех названных художников конца 1930-х гг., — еще одно из оснований разговора с ними на страницах «закатного» романа.

Доктор филологических наук Л. П. Егорова (Ставрополь) в своем докладе «Л. Леонов в вузовской „Истории русской литературы XX века“» поделилась опытом работы над монографической главой о творчестве Леонова для вузовского учебника «История русской литературы XX века» (М.; Ставрополь, 1998). В главе отражены как авторские наблюдения, так и материалы, апробированные на леоновских конференциях в ИРЛИ. В общем курсе неисчерпаемое наследие великого русского писателя невозможно представить в полном его объеме; крупным планом подан лишь роман «Дорога на Океан», как наиболее репрезентативный для довоенного творчества Леонова. В его интерпретации, подчеркнула Л. П. Егорова, стал определяющим тезис писателя о разных «этажах» (слоях) его произведений. Сравнительно подробно рассматривается и пьеса «Нашествие». Чтобы сформировать представление о масштабности творчества Леонова, его своеобразии, монографическому рассмотрению отдельных произведений предшествует характеристика его творческой индивидуальности.

Специальный раздел посвящен итоговому роману писателя, в общем анализе которого автор опирался на материалы семинаров о «Пирамиде» в ИРЛИ. Далее Л. П. Егорова остановилась на дискуссионном вопросе, пока, быть может, не совсем уместном в учебнике, но интересном для спецкурса по современной русской литературе. Докладчица предложила рассмотреть «Пирамиду» в контексте новых тенденций в философии и литературе второй половины XX в. Опираясь на работу немецкого философа христианской ориентации П. Козловски «Культура постмодерна», Л. П. Егорова показала близость его отдельных положений философской концепции Леонова. Надо учесть, что парадигма постмодерна гораздо шире, чем это представляется на первый взгляд, его нельзя сводить лишь к эпатажным произведениям, nasledующим традиции авангарда (с ними у Леонова действительно нет ничего общего). В «ситуации постмодернизма» художник не может не испытывать воздействия его идей, так же как не могли не испытывать влияния модернизма реалисты начала века. Стремление «удержать» автора «Пирамиды» в рамках модернизма может породить представление о Леонове как о некоем эпиго-не художественных открытий начала века, тогда как на деле художник открывает пути в третье тысячелетие. Думается, этим (а не только житейскими обстоятельствами) объясняется и принципиальная незаконченность романа, и вариативность глав, и многие другие его черты, о которых говорилось участниками конференции и прошлых семинаров, но которые, как правило, не соотносятся с современной литературной ситуацией. Между тем отмеченные леоноведами «переворачивание смысла», интерес к «изнанке бытия», реминисцентные игры и т. д. свидетельствуют о самодвижении литературной классики в фарватере общих поисков, которым она (классика) задает высокий уровень на шкале ценностных ориентаций.

Доклад доктора философских наук А. Л. Казина (Санкт-Петербург) был посвящен теме «Философия Шатаницкого». Роман «Пирамида», по словам выступавшего, это сказание о конце света, это апокалипсис по Леонову. Сам Шатаницкий (представитель ада в романе) не выходит за пределы христианской картины мира: он не претендует на равенство с Богом, скорее, он претендует на особый союз с ним. Шатаницкий, по определению докладчика, это герой зависти: «Как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?». Уже этот вопрос показывает ограниченность его духовного горизонта (в силу отсутствия *любви*). Творца интересует «сокровенный сердца человек в красоте кроткого и молчаливого духа» (ап. Петр), а не «материал», из которого создана та или иная тварь. В этом плане бес Шатаницкий и ангел Дымков одинаково «виртуальны»: у них не лица, а

личины. Богу важно не колдовство, а *сердце*, он ждет от твари не подделки под Творца, а свободного кеносиса, когда первые становятся последними, последние — первыми. Этот мир несомненно кончится (все, что имело начало, будет иметь конец), однако у Бога мертвых нет: у него все живы. Ошибка Шатаницкого, сказал А. Л. Казин, в том, что он хочет справедливости, тогда как святость (в лице Дуни, к примеру) не требует ничего. Подобная подмена любви логикой и составляет основную вину ада, а также герметизма, гностицизма и прочих радикалистических ересей, против которых собственно и направлен роман Леонова.

Кандидат филологических наук Л. П. Якимова (Новосибирск) выступила с докладом на тему «Роман Л. Леонова „Пирамида“ и русский космизм». Богатство и разнообразие дефиниций, возникающих при определении художественного метода романа «Пирамида» («магический реализм», «символический реализм», «духовный реализм» и т. д.) и его жанровых особенностей («роман-откровение», «роман-гнозис», «роман-наследие» и т. д.), восходит, по словам докладчицы, к укорененности мифопоэтической традиции мировой культуры в художественном мире Леонова, в частности к той семантико-эстетической роли, которая отведена в нем архетипу «космос».

Рассматривая духовную биографию писателя как «историю заболевания некоей мечтой или идеей», следует признать, что это прежде всего была мечта—идея—мысль космическая, что именно ее и имел в виду Леонов, когда убеждал своих критиков в том, что в его книгах «могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятом горизонте, подтексты, и многие из них {...} будут толком поняты когда-нибудь потом». Но то, что в силу известных обстоятельств в других произведениях автора уходило в поэтическое подполье, оказывалось запрятанным в подтекст, было защищено броней аллюзий и реминисценций, в «Пирамиде» вырвалось на свободу, «проклюнулось»; четко выделилась конечная художественная цель — «библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени», «уточнить трагедийную подоплеку и космические циклы большого бытия, служившие ориентирами нашего исторического местопребывания».

По мнению докладчицы, следует обратить особое внимание на то, что в отношении «Пирамиды» речь должна идти не о воплощении космической идеи как космизма «без берегов» или как «некоего космического веяния и дыхания», а о близости главной книги писателя к тому направлению планетарного сознания, которое вычленилось и отстоялось как его отдельная, самостоятельная, конкретно-историческая форма и получило терминологическое обозначение русского космизма. Сам личностный колорит, душевно-духовный потенциал отечественных космистов —

Н. Н. Федорова, В. И. Вернадского, А. А. Чижевского, Н. Г. Холодного, Н. А. Умова, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, В. Н. Муравьева и др. — был глубоко притягателен для Леонова, во многом сопригороден его личности, ее, так сказать, психофизической структуре (смелый вызов веку, неотступность мысли о «пути к так называемым звездам», сознательная установка на долгожительство, а главное, «принципиально новое качество мироотношения»). Идея «активной эволюции», как определяют исследователи русского космизма его основную генетическую черту, четко поддается опознанию в тексте «Пирамиды», обнаруживает свою «генетическую родственность» с ее художественным смыслом. Через характер главного героя — Матвея Лоскутова, на судьбе которого построен «ключевой миф о нынешней верховной смуте», равно как и через другие образы романа, открывается читателю ощущение всепроницаемости Вселенной, всеобщей связанности всего со всем, микрокосма с макрокосмом, живая, пульсирующая суть человеческой истории, ноосферный характер Бытия. Соотносимый со всем смыслом русского космизма образ вечной эволюции, сказала Л. П. Якимова, история бесконечно длящегося обживания планеты создают в романе Леонова ту двоимирную атмосферу жизни-бытия, ту неразъемность мира земного и небесного, вещественно-реального и «невещественной реальности», которая позволяет прозревать в «Пирамиде» — наряду с другими жанровыми признаками — черты «романа-ноосферы» и обуславливает необходимость дальнейших поисков соотношенности ее художественных идей с проблематикой русского космизма.

В докладе кандидата филологических наук В. С. Федорова (ИРЛИ) «„На голубой свет Господний“. (Проблема веры в «Пирамиде» Л. Леонова)» исследователем была продолжена начатая им на предыдущих леоновских семинарах тема «„Пирамида“ в свете религии и православия». Докладчик отметил, что плодотворное изучение религии, веры, библейской культуры в произведениях Леонова, зародившееся почти двадцать лет назад, с появлением «Пирамиды» привлекло к этой сфере леоноведения новый, все возрастающий и острополюемический интерес. Впервые, после долгих десятилетий негативного отношения к религии и церкви, в России был издан огромный роман-исследование, в центре которого в обстановке почти полного атеистического вакуума показана жизнь подмосковного храма и его уцелевших священнослужителей. По своему сюжету, теме, неравнодушным поискам религиозной правды, многочисленным реминисценциям, аллюзиям из русской и мировой духовной культуры, своим художественным приемам роман «Пирамида» является не только наиболее глубоким романом конца XX в., но и последним итоговым произ-

ведением «серебряного века» в России. Ибо именно в нем писатель поднимает, художественно преобразует и глубоко завершает главные темы духовных поисков русского человека XX в., особенно открыто о себе заявивших в «серебряном веке» русской литературы.

«Пирамида» — это особый, сверхсюжетный роман: в нем много сюжетных линий (линия о. Матвея — судьба России, церкви, православия; линия ангела-ангелоида Дымкова — проблема космогонии и теодицеи; линия «духовной биографии» создателя «Пирамиды», связанной с эволюцией «мечты» Леонова, — проблемы историософии, судьбы человечества и т. д.), но в его глубинном срезе просматривается сквозной и, видимо, самый важный для автора идейный конфликт. Этот сверхсюжет о «бездне верхней и бездне нижней», вере и неверии, о свете и тьме, отчетливо прослеживающийся уже в литературе «серебряного века», нашел в «Пирамиде» свое яркое воплощение. Особенностью композиционного построения романа является и то, что сквозной сверхсюжет существует не сам по себе, а в качестве глубинной «подсветки», пронизывая собой все идейно-художественное пространство произведения, заставляя в нем каждую деталь, каждую «малость» «высвечивать» главное. Этими существенно важными, говорящими «детальями» служат опорные, сигнальные слова («чудо», «клад», «мечта», «три-третий», «небо», «естественное» и т. д.), сознательно рассыпанные автором по страницам романа. Отношение к этим словам создателя «Пирамиды» и характеризует авторскую точку зрения по вопросам веры, религии и православия. Важным моментом для правильного понимания позиции писателя является и осознание того, что основной, обобщающий образ романа — это на тысячи осколков раздробленная душа русского человека конца XX в., в том числе и душа самого создателя «Пирамиды», писателя Леонова. В романе нет привычных настоящих героев, все герои как будто «мерцают» в дымке наваждения условного художественного пространства. Именно поэтому в уста, казалось бы, наиболее положительных персонажей нередко вкладываются крамольные, еретические идеи, а персонажи отрицательные порой несут идеи высокой духовности. Да и как может быть иначе в сбившемся с ориентиров хаотическом мире фантомов, двойничества и миражей. Однако писатель не оставляет внимательных читателей на распустье. Он дает им твердые и ясные критерии в вопросах веры, религии и православия, проверяя всех своих персонажей главной мерой — подлинности или неподлинности их духовного бытия. Леонов глубоко убежден, что России для ее возрождения необходимо вернуться к истинным ценностям своей богатейшей культуры, в том числе и к традициям «детской» народной веры, духовной культуры и православия. Пи-

сатель, вместе со своими героями пройдя сквозь духовную смуту и наваждение, призывает читателей верить в «голубой свет Господний», в просветленную судьбу своего народа, в его духовные ценности, в возрождение неиссякаемых традиций его тысячелетней истории.

Кандидат филологических наук А. А. Дырдин (Ульяновск) в докладе «Культура раннего христианства в „Пирамиде“ Л. Леонова» затронул аспекты художественного мышления Леонова в их соотносительности с традицией первохристианской письменности. Основная посылка выступавшего состояла в том, что Леонов «проговаривает» христианскую родословную романа, используя в своем стиле метод «непрямого высказывания», идущий от писателей-первохристиан.

Отличительные черты нарождавшегося христианства, по словам докладчика, — эсхатологизм, отсутствие строгой догматики, возможность использовать культурные формы, не принадлежащие ему, в познавательных целях — характерны для конца XX в. Мифы, апокрифы, языческая символика, как и в глубокой древности, переосмысляются в искусстве постмодернистской эпохи. В «Пирамиде» картина мира также заключена в оболочку мифа и символистской образности. Миф о «брани на небесах» и грехопадении ангелов становится здесь универсальным кодом писательской мысли.

«Пирамида» возникает на пересечении двух типов сознания, моделирующего (мифологического) и рефлексивного, сталкивающихся с двумя мировоззренческими горизонтами. Один из них представлен Священным Писанием и преданием. Другой — идеями раннехристианских авторов, от Ерма и Иустина Философа до Оригена и Тертуллиана, которые так или иначе зависимы от гностицизма и других еретических течений.

В романе складывается особая стилистика рассуждений персонажей, связанная с учением и экзегезой того или иного церковного мыслителя. На этом пути Леонов использует антиномичную, парадоксальную логику христианской мысли. Она ассимилируется стилем художника наряду с образами-символами, оборотами речи апологетов.

Автор «Пирамиды», по утверждению А. А. Дырдина, предпочел аналитике и научному знанию, расчленяющим живую жизнь, целостность мира и символического слова. Смысловую ткань романа создает синтезирующая себя духовная реальность. Конструируя авторский миф о грехопадении человечества и поисках спасения, Леонов идет за христианством, убеждающим, «что не в хваленой красоте дело либо в телесной сытости, а все лучшие людские порывы, религии и утопии вспоены из этого дивного родника: тайность обожествленной материи».

Символическое мышление, сказал докладчик, зафиксированное в мифологии, апокрифах, апологетических сочинениях, оказывается органичным элементом художественно-философского языка конца второго тысячелетия во многом благодаря Леонову.

«„Некто третий”. Мотив „Легенды о Великом инквизиторе” в „Пирамиде” Л. Леонова» — так озаглавил свой доклад кандидат филологических наук А. М. Любомудров (ИРЛИ). Выступавший показал, что полемический диалог с Ф. М. Достоевским, характерный для всего творческого пути Леонова, присутствует и в «Пирамиде». Очевидна прямая переключка идей романа о «вине Бога», создавшего несовершенное человечество, с мыслями Ивана Карамазова, который «мира Божьего не принимал» по тем же причинам. Обвинения, выдвинутые Великим инквизитором, вновь предъявлены в «Пирамиде»: зачем Бог сделал людей такими, что они вынуждены мучиться и страдать, зачем Спаситель призвал к идеалам, которые неосуществимы. Одна из улик, свидетельствующих об ошибке Бога, — матери с простреленными младенцами на руках — общая для размышлений Ивана Федоровича и героев леоновского романа. Однако персонажи «Пирамиды», по утверждению А. М. Любомудрова, идут дальше, они уверены, что Бог предал человека и в будущем примирится с сатаной, устранив ненужных свидетелей — род людской.

Во сне Матвея Лоскутова Христос возникает в жалком, сниженно-пародийном виде. Матвей смотрит на Спасителя глазами Великого инквизитора: Христос не нужен в этом мире, поскольку не дал людям счастья и призвал к идеалам, для слабой человеческой природы недостижимым.

Персонажи ожидают «Христу на смену грядущего пророка», который создаст «новый всемирный храм» и принесет «всеобщую пользу», надеются, что появится «некто третий», кто пожалеет человечество. Таким образом, они предстают как явные предтечи антихриста.

Параллели с «Легендой...» отчетливо прочитываются и в важнейшей для «Пирамиды» теме «чуда». Чудотворность икон, креста и других христианских святынь принципиально отрицается, в то время как явно inferнальный по своим истокам дар чудотворения Дымкова — предмет надежды героев повествования. Необходимость «чуда» для человечества обосновывается в монологах Матвея, Дуни, Дюрсо, «автора»: свои упования они связывают с неким существом из космоса, которое будет оказывать благодетельные людям «во всемирном масштабе», причем его руководителем должен стать Матвей, «обманутый небесами» и ожидающий «Другого».

Это тот самый этап на пути принятия человечеством духа антихриста, который отчетливо обозначен в «Легенде...» из романа

Достоевского. Если, по мысли Инквизитора, Христос ошибся, ожидая от человека свободной, а не чудесной веры, если «человек ищет не столько Бога, сколько чудес», то реальная забота о всемирном счастье людей и должна быть основана «на чуде, тайне, авторитете» (ср. лейтмотив «Пирамиды»: «без тайны и чуда не может жить человек»).

Многообразными художественными средствами Леонов, по словам А. М. Любомудрова, показывает, как и Дуня, и Матвей, и Никанор Шамин стремятся осчастливить человечество именно по рецептам Инквизитора, принимая искушение, отвергнутое в пустыне Христом, и забывая Его завет: «Не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих».

В докладе доктора филологических наук В. И. Хрулева (Уфа) «Роман Л. Леонова „Пирамида“: проблема авторского текста» был поставлен вопрос о *текстологическом* статусе произведения в связи с неоднократными заявлениями автора о неготовности романа к изданию и выходом его в 1994 г. (в двух томах). В предисловии Леонов говорит о незавершенности своей последней книги и решении опубликовать ее в «нынешнем состоянии». Писатель объясняет мотивы, продиктовавшие «спешность решения». В связи с этим, считает докладчик, необходимо знать: в чем состоит незавершенность книги, что предполагал доделать автор, какие варианты готовил и планировал? Вопросы эти усугублены публичным признанием одного из редакторов, что ряд сцен и эпизодов компоновался им независимо от автора, с тем чтобы скорее собрать текст и выпустить роман.

В. И. Хрулев полагает, что теперь, когда произведение опубликовано, интерес к его творческой истории, вариантам его глав и их компоновки возрастает и требуется научное издание романа. Для того чтобы вопрос о каноничности предложенного текста был разрешен, необходимо четко объяснить, какие разделы и главы были завершены автором полностью, какие выполнены в нескольких вариантах, из которых пришлось выбрать один, а какие состояли из отдельных фрагментов, потребовавших активного участия помощников.

Вторая проблема, на которую обратил внимание выступавший, связана со *стилистическим* состоянием изданного текста романа. Насколько он выправлен и обговорен с автором? Была ли проведена проверка тех мест, которые образуют прямые и косвенные повторы, создают варианты одной темы и мысли? Был ли Леонов уведомлен о самом факте этих повторов и ознакомлен с ними? А если да, то каково было решение автора по каждому подобному случаю?

Болезнь глаз, по словам В. И. Хрулева, не позволила Леонову читать корректуру и продолжить работу над текстом романа. Ес-

тественно возникают вопросы, как компоновались редакторами важнейшие эпизоды романа, какие варианты соединения могли быть и почему предпочтение отдано нынешнему варианту, насколько это согласовано с автором и поддержано им?

Докладчик привел примеры монологов, развернутых размышлений, которые представляют собой варианты одной темы или идеи. Он обратил внимание участников семинара на дублирование близких по смыслу текстов или наложение их друг на друга. Повторы мыслей, выражений, фразеологических оборотов, по мнению В. И. Хрулева, можно объяснить только редакторской небрежностью при чтении рукописи романа. Если бы Леонов знал хотя бы об одном случае подобных повторений, он, несомненно, приостановил бы издание рукописи до полного устранения имеющихся просчетов.

Для разрешения поставленной задачи докладчик предложил собрать и обнародовать информацию о подготовке журнального и книжного изданий, процедуре и результатах обсуждения с писателем всех вопросов подготовки рукописи к печати.

Текстологам необходимо сверить все повторяющиеся места, дублирующиеся варианты с рукописью, вычистить текст стилистически и объяснить все внесенные изменения. Роман должен быть снабжен обстоятельным культурно-историческим комментарием.

По мнению В. И. Хрулева, эта работа не может быть отложена до лучших времен. Первую часть ее необходимо выполнить по горячим следам, с тем чтобы объективно зафиксировать картину подготовки романа к печати, заложить основу его научного издания.

Выступление доктора филологических наук Т. Я. Гринфельд-Зингурс (Санкт-Петербург) было посвящено теме «Л. Леонов и М. Пришвин: развитие чувства природы в русской прозе XX века». Сопоставление в предложенном плане, по мысли докладчицы, должно быть выполнено на пересечении фундаментальных систем — представлений о чувстве природы как натурфилософском и художественном явлении в русской прозе XIX в. и в русской прозе XX в. В отсутствие сводных трудов конкретные параллели имеют характер подготовительных материалов.

Эмпирический путь позволяет предположить следующее. М. Пришвин и Л. Леонов понимали чувство природы как нечто производное от знаний и опыта человека, *порождающее социальное действие*. Писатели не допускали «средостения между человеком и землей» (Н. А. Грознова) и приложили немало усилий, чтобы слово превратить в дело. Они призывали современников пресекать хищничество цивилизации: Пришвин писал о биостанциях и юных следопытах; Леонов предлагал ввести уроки родной

природы в школах, объединиться в защиту «зеленого друга». Тем самым они развивали идеи публицистики XIX—начала XX в.: Вл. Соловьев — «Наш грех и наша обязанность», «Мнимые и действительные меры к подъему народного благосостояния»; В. Розанов — «Весеннее и осеннее древонасаждение», «О милости к животным», «О сострадании к животным» и т. д.

«Приращение» философского содержания чувства природы свойственно Пришвину и Леонову в большей мере, чем многим художникам XX в. (А. Неверов, А. Яковлев, И. Соколов-Микитов, К. Паустовский, Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, С. Залыгин). В прозе XIX в. (С. Т. Аксаков, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой) основными мотивами в изображении природы были: вечный круговорот бытия; природа — пример жизнестойкости и смирения; среда — арена борьбы с природой; природа — объект познания. Нередко основой поэтического образа была мысль о трагическом противостоянии человека и природы. Тем не менее XIX в. утвердился в том, что природа и история неотделимы друг от друга. Пришвин и Леонов, сознавая многосложность комплекса идей, связанных с понятием «чувство природы», приходят к пониманию того, что *история человека есть «момент природы»*, в связи с чем идея взаимозависимости сторон выходит на первый план, герой же истории лишается возможности мнить себя «центром» мироздания.

Для эстетики обоих писателей характерно утверждение с помощью многочисленных образов-аргументов *демократического толкования прекрасного в природе*. Вслед за С. Т. Аксаковым Пришвин и Леонов напоминают, что «всякая малость» безвозмездно дарит красоту умеющим ее созерцать, а ценители красоты издавна были во всех слоях общества. Это положение существенно, если помнить, что в западноевропейском сознании (А. Бизе, Дж. Рёскин) чувство природы лишено народной основы, оно трактуется как «аристократическое», «культурное» в своих истоках.

В поэтике Леонова и Пришвина, отметила Т. Я. Гринфельд-Зингурс, замечательна свобода изобразительного плана, «оснащения» чувства природы реалистической, «материальной» детализацией. Пришвин, Леонов особенно смело обращаются с пространством и временем в повествовании.

Доклад доктора филологических наук С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Л. Леонов и К. Случевский: апология „мысли“» был построен на сопоставительном анализе мистерии «Элоа» и романа «Пирамида». Отметив, что оба художника, создавая свои миры, опирались на синтез эманационных теорий древних гностиков и персидского дуализма, докладчик представил доказательства генетического родства вселенных К. Случевского и Л. Лео-

нова. У первого основу бытия составляют равновеликие зоны высшей силы (Бог и сатана), у второго — «два равноправных и взаимополярных начала», вращающиеся «вкруг третьего надмирного и лишь математически помышляемого суперобъекта».

Рассматривая далее проблему самопознания Божества и ее связь с проблемой творения, С. Л. Слободнюк обратил внимание аудитории на необходимый характер данной связи как в «Элоа», так и в «Пирамиде». В последней именно творение человека позволяет реализоваться божественной потенции страдания, причем тварь в данном случае обретает статус цели, человеческий разум начинает играть структурообразующую роль, а мысль-эманация оказывается единственным связующим звеном между Творцом и его созданиями. У Случевского без человека также невозможно разрешение вечного соперничества Бога и сатаны: «Он за кого — тот победит из нас». Ведь не случайно о главном объекте притязаний сатаны — ангеле Элоа, автор говорит: «...она — / От человечества, она — слеза!». Таким образом, Леонов и Случевский создают концепции, согласно которым высшая сила последовательно эманурует мир духовный и мир материальный, стремящиеся к возвращению в исходное состояние, причем без участия мира материального, без участия «мысли» возвращение к первоначалам у обоих авторов невозможно.

Развивая это положение, С. Л. Слободнюк пришел к выводу, что в основе построений Леонова и Случевского лежит помимо названных еще один источник, а именно — учение Иоанна Скота Эриугены. В качестве доказательства докладчик привел развернутое рассмотрение тождественных идей возвращения «на колени Бога» (Леонов), «через мысль — в бессмертье» (Случевский), «в свою Причину» посредством разума (Эриугена). Кроме того, были представлены соображения, подтверждающие тождество эриугенического абсолюта и верховных существ Леонова и Случевского. С. Л. Слободнюк подчеркнул, что Эриугенова идея о нереальности осуждения зла и тезис мыслителя о том, что грехопадение и момент сотворения первочеловека суть одно и то же, несомненно, представлены и в истории рождения Элоа, и в истории «старо-федосеевского воплощенья» ангела Дымкова. Незавершенность падения этих героев объясняется тем, что с их помощью авторы оправдывают вначале мысль божественную, затем — мысль человеческую, субстанциально родственную ей в силу эманатической природы, а в итоге — Эриугенову четвертую природу, или сущее зло.

В выступлении И. А. Путенихиной (Магнитогорск) «Л. Леонов и М. Волошин. Мироздание по...» был дан сопоставительный анализ романа Л. Леонова «Пирамида» и цикла поэм «Путями Каина» М. Волошина.

Отметив важную роль эсхатологических мотивов в обоих произведениях, докладчица указала на специфический характер авторского эсхатологизма: гибель мироздания у обоих художников необратимо охватывает земное и небесное.

Выделив как основной для обоих авторов принцип мозаичности, исследовательница показала, что художники конструируют модели своих вселенных из концептуальных элементов родственных и антагонистических, но, главное, самостоятельных систем.

И. А. Путенихина остановилась на сравнении важных символов «горы», «котлована» — «воронки», «круга», «кольца», «треугольника», особо подчеркнув значение принципа зеркальности в построении космогоний. У Леонова последний реализуется, например, в дымковских треугольниках, образующих «песочные часы», а у Волошина в гексаграмме, возникающей в миг пересечения «горы» и «воронки».

Сопоставление алгоритмов развития в мирах Волошина и Леонова показывает, что леоновская синусоида («вещество — ничтожество — зверство — обезьянство — человечество — божество — китаец — множество — муравейство с последующим возвратом в некое исходное состояние») по сути тождественна концепции Волошина, причем идея о безумном Боге также скрыто представлена в «Пирамиде», поскольку обезумевший разум человека есть образ и подобие разума Божества, генетически родственного своему творению. Таким образом, оба художника приходят к мысли о непознаваемости мира не только для человека, но и для ангела, а в итоге для того, кто их сотворил.

Доктор филологических наук А. А. Газизова (Москва) предложила участникам конференции доклад «Л. Леонов — М. Шолохов — Б. Пастернак: типология характеров». Исходные посылки для размышлений о типологическом сходстве прозы Леонова, Шолохова, Пастернака, по мнению А. А. Газизовой, таковы: писатели создали «большой стиль» (Вяч. Иванов) в новой русской литературе; изображаемый ими герой по внешним признакам — самый обыкновенный, а по внутренним — исключительный, знаковый, эпохальный, народный. У П. П. Муратова для такого человеческого типа было понятие «человек в пейзаже», «народный человек», который выражает собой создавшие его временные, географические, исторические, культурные пространства, тип духовности, особый способ жить и думать. Его трагедия в XX в. неизбежна: распадается национальный пейзаж, сокрушаются народная жизнь и вера, огромное, освоенное за тысячелетия мироздание сыпается в горсточку пепла.

У Леонова, Шолохова, Пастернака глобальные свирепые обстоятельства испытывают на прочность именно «народного человека», который был вписан в национальный пейзаж и в одночасье

стал маргиналом. Писатели говорят о субъективной ответственности своих героев за вину, ошибку, грех, предательство, блудное сыновство, за спасение души своей и общей. Но с не меньшим напряжением они размышляют о вине и ответственности макромира, всех сил небесных и земных, общества, народа, власти, страны, наконец, за сохранение человеческого в человеке. И эти размышления печальны. «Человек в пейзаже», «народный человек» терпит поражение (Андрей Соколов, Евгения Ивановна, Юрий Живаго). В романе «Пирамида» катастрофические итоги усилены.

Названные писатели оставляют своих героев в точке перехода из одной реальности в другую, что зафиксировано в тщательно выписанных эстетических знаках финальных сцен.

Выступление доктора филологических наук В. В. Перхина (Санкт-Петербург) «Л. Леонов в 1957 году. По страницам дневника Е. Д. Суркова» было основано на неизвестных записях видного критика. Анализ наблюдений Суркова и запечатленных им высказываний Леонова о своем творчестве и писателях-современниках позволяет, по мнению докладчика, говорить, что в начале 1957 г. у Леонова завершался сложный душевный процесс подведения итогов («на что израсходовался»); после произошедшего внутреннего перелома он вступал в новый период творческой продуктивности (возвращение к давним произведениям, начало создания «Пирамиды»). Нелицеприятные отзывы Леонова о Б. А. Пильняке, И. Э. Бабеле, Г. В. Николаевой, А. А. Фадееве, К. М. Симонове и других литераторах свидетельствуют об их эстетической и этической несовместимости. «Нетерпимость» Леонова — это прежде всего нравственная нетерпимость к таким проявлениям писательского поведения, как администрирование, всеядность, нежелание работать до мозолей, презрение к читателям. Духовную опору Леонов находил в воспоминаниях о Горьком и Есенине, общение с которыми было источником человеческого тепла и творческой мысли. Отзывы о писателях, отметил докладчик, показывают коренное расхождение Леонова с официальной политической и литературной практикой середины 1950-х гг. Леонов сохранил «полную умственную свободу», но не имел свободы высказывания. Отсюда такое острое желание писать «только для себя», проявившееся в развертывании работы над романом «Пирамида».

Е. Д. Монгуш (ИРЛИ) в своем докладе на тему «Об одном сходном мотиве у Л. Леонова и Л. Петрушевской» обратил внимание слушателей на мотив «руки в окне» в рассказе Л. Петрушевской «Спасенный». Данный мотив присутствует и в творчестве Леонова в его романе «Барсуки» (1924). Докладчик попытался определить, каким образом мотив «руки в окне» влияет на сюжетопостроение и тематику рассматриваемых произведений.

По мнению Е. Д. Монгуша, речь идет об использовании Леоновым и Петрушевской сходного архетипа, который вводится в текст у обоих авторов и вносит в него мистику и тайну.

В докладе «Из истории постановки киноповести Л. Леонова „Бегство мистера Мак-Кинли“» кандидат филологических наук О. Ю. Шилина (ИРЛИ) остановилась на некоторых эпизодах, связанных с постановкой этого произведения и свидетельствующих о том, что за внешним благополучием писательской судьбы скрываются подчас весьма драматичные обстоятельства. Так, несмотря на то что это произведение Леонова с самого начала было признано критикой несомненной творческой удачей писателя и автор рассчитывал на его экранное воплощение, пятнадцать лет отделяет написание пьесы от ее премьеры в кинотеатре «Россия».

Среди причин такого длительного «простоя» прежде всего — необычность, неожиданность этого произведения, которое непросто реализовать на экране. Режиссер М. Швейцер попытался изобрести *новый кинематографический жанр*, способный вместить леоновский синтез политической драмы и детектива, трагедии и фарса, острой социальной сатиры и философской притчи. Чтобы не поступиться психологической глубиной и соединить реалистические обстоятельства с фарсовыми сценами, эксцентрикой, переслоить действие философскими и публицистическими монологами, режиссер ввел еще одного героя, которого нет у Леонова, — уличного певца Билла Сиггера. Этот персонаж должен был сыграть объединяющую относительно действия фильма роль, стать своеобразным рупором авторских идей и — одновременно — «демократизатором» сложного леоновского материала. В связи с этим был реализован план — авторскую мысль, авторский текст передать песенными средствами, по-брехтовски. Для написания баллад, а также для исполнения роли уличного певца был приглашен Владимир Высоцкий. Высоцким было написано девять баллад (семь по сценарию и две — сверх него): «О маленьком человеке», «О манекенах», «Об оружии», «О Кокильоне», «Об уходе в рай», «Марш футбольной команды „Медведей“», «Мистерия хиппи», «Вот это да!» и «Прерванный полет».

Однако фильм постигла драматическая судьба: после просмотра одним из руководящих работников были вырезаны важнейшие сцены фильма, имеющие политическую и художественную ценность. В результате зритель увидел совершенно другую картину. Из девяти баллад Высоцкого сохранилось только две, и те в сокращенном варианте — «О манекенах» и «Об уходе в рай». Но несмотря на это фильм с успехом прошел по экранам страны и был отмечен критикой как несомненная удача его авторов: «впервые экран заговорил по-леоновски». Кроме того, постановка М. Швейцера доказала кинематографичность Леонова и еще раз

подтвердила, что современность для писателя — не замкнутый в самом себе сегодняшний день, а мост из прошлого в будущее.

После докладов второго, завершающего дня конференции состоялись оживленные прения, в которых приняли участие А. Г. Лысов, В. Н. Запевалов, С. Л. Слободнюк, Н. Г. Полтавцева, Л. П. Якимова, В. И. Хрулев, Г. В. Филиппов, Т. М. Вахитова.

В заключение конференции выступил В. П. Муромский, подчеркнувший актуальность вопроса о критерии объективности в освещении жизненного и творческого пути Леонова. Известный негативизм по отношению к недавнему советскому прошлому коснулся и его имени. Современная демократическая печать нередко тенденциозно относится к писателю, игнорируя тот факт, что его творческая биография лишь внешне выглядит благополучной, а на самом деле исполнена внутреннего драматизма. В недавно опубликованной беседе Леонова с М. Шраером, пожалуй, впервые приоткрыты некоторые факты биографии писателя. Они свидетельствуют об особых, изощренных формах воздействия на него тоталитарных сил и обстоятельств.

Касаясь романа «Пирамида», которому была посвящена почти половина докладов, В. П. Муромский отметил, что трудность его разгадки кроется не только в сложности существующего текста, но и в том, что Леонов, как видно из авторского предисловия к роману, не считал его полностью законченным. Это обстоятельство нередко упускается из виду в современных спорах о «Пирамиде». Книга эта по существу является выражением внутренней драмы писателя, но, как обычно у Леонова, не лежащей на поверхности, а глубоко упрятанной. Вряд ли можно свести ее к «очарованию бездны», исключительно мрачной и потому особо «притягательной для художника», как выразился один из современных критиков (А. Варламов). От таких суждений веет неким мистицизмом, который не был характерен для зрелого Леонова. Выше всего писатель ценил трезвое, по возможности полное, знание и людей, говоря его словами, «мудрых, имеющих мужество додумать все до конца». Людей, способных, подобно самому Леонову, рассмотреть и «худший вариант», который ожидает человечество, не впадая при этом в безнадежное отчаяние и мистицизм.

При участии сотрудников Пушкинского Дома В. С. Федорова, Е. Д. Монгуша, Т. М. Вахитовой, а также дочери писателя Н. Л. Леоновой и В. И. Хрулева в конференц-зале ИРЛИ, где проходили юбилейные заседания, была подготовлена большая выставка неизвестных фоторабот Леонова из семейного архива писателя. В качестве гида с интересным рассказом об этой стороне творчества мастера выступила Н. Л. Леонова. Она же познакомила участников конференции с только что вышедшей книгой новых и редких документальных материалов о своем отце «Леонид

Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью» (М., 1999), в которой впервые сделана попытка дать коллективный портрет писателя.

Участники конференции единогласно выразили пожелание продолжить плодотворную традицию научных встреч и обсуждений, организуемых по леоновской тематике Отделом новейшей литературы ИРЛИ, на которых, по словам дочери писателя, царит дух гостеприимства и присутствующих согревают «теплые стены, люди и души».

В. С. Федоров

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПОЭТИКА Л. ЛЕОНОВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА XX ВЕКА»

20—21 июня 2001 г. в Большом конференц-зале Института русской литературы (Пушкинский Дом) состоялась Международная научная конференция «Поэтика Л. Леопова и художественная картина мира XX века».

В ее работе принимали участие русисты из Польши (Краков), Литвы (Вильнюс), Франции (Париж), российские ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Новосибирска, Перми, Уфы, Ульяновска, Магнитогорска, Ростова-на-Дону, Волгограда, Тамбова. На конференции присутствовала и выступила с докладом дочь писателя — Н. Л. Леопова. Открывали конференцию доклады, посвященные общим проблемам поэтики Леопова, которые рассматривались в смысловом поле всего творчества писателя.

На конференции выступил со словом о Леопове заместитель директора ИРЛИ, заведующий Отделом новейшей русской литературы, доктор филологических наук В. П. Муромский. Отметив характерную для ИРЛИ давнюю приверженность леоновской теме, он подчеркнул необходимость и актуальность изучения поэтики писателя как наиболее верного пути проникновения в его художественный мир. После выхода в свет «Пирамиды» это направление исследования требует дополнительного внимания и усилий с учетом принципиальной новизны и сложнейшей природы последнего романа Леопова.

Касаясь некоторых сторон восприятия и оценки творчества Леопова, В. П. Муромский обратил внимание на то, что в «Пирамиде», по справедливости названной теперь главной книгой писателя, романная форма претерпела существенные изменения. В связи с этим возникает вопрос: роман ли это в классическом понимании, в том виде, в каком он сложился в прежнем творческом

опыте Леонова, или это совершенно сознательное, дерзкое, поразительное по своей неожиданности смешение жанров? Здесь в едином пространстве авторской мысли переплетаются и взаимодействуют, казалось бы, несочетаемые жанровые признаки и элементы традиционного семейного романа, космологической антиутопии, религиозно-философского трактата, социальной сатиры и т. д. Несовместимые на первый взгляд, они под пером Леонова обретают некую подспудную, внутреннюю связь, которую исследователям еще предстоит выявить и объяснить.

Изучение вопросов поэтики Леонова, заявил В. П. Муромский, позволит заново проследить трудноуловимую диалектику развития и меру обновления художественной системы писателя — от первых его произведений до последнего, итогового.

А. И. Павловский (ИРЛИ) в докладе «Звено разорванной цепи. Феномен Л. Леонова» обратил внимание присутствующих на то, что Леонов, обладавший художественно-философским мышлением и к тому же многим, по мнению докладчика, обязанный религиозно-философской и эстетической культуре «серебряного века», своеобразно связал своим творчеством начало прошлого века с его концом. Философская мысль в России, насильственно прерванная в 1920-е гг., существовала преимущественно в художественной литературе, как это было когда-то в древнерусской словесности, а затем в XIX в., вплоть до Вл. Соловьева.

В советскую эпоху, вновь уйдя в художественную литературу, она сильно и оригинально проявилась в творчестве ряда писателей: в прозе — А. Платонов, Б. Пастернак, В. Гроссман, М. Пришвин и др., в поэзии — прежде всего Н. Заболоцкий, О. Мандельштам, Б. Пастернак, Л. Мартынов, Арс. Тарковский и др. Леонов — наиболее сильный, последовательный, почти непрерывно развивающийся художник-философ, создавший целостную систему мировосприятия. В этой системе, которую еще предстоит исследовать, очевидны, по мнению докладчика, типологические черты религиозно-философского мышления эпохи «серебряного века», в том числе ощущение крайнего трагизма бытия, когда мысль, чувство и слово окрашивались в эсхатологические тона. На всем протяжении своего творчества Леонов оставался глубоко трагедийным художником, и все его сложности с властью и идеологией по существу определялись именно этим обстоятельством. Трагедийность, повинувшись условиям, нередко камуфлировалась, но также нередко с шумом разоблачалась. Пронеся через всю жизнь важнейшие особенности своего мироощущения, писатель наконец смог едва ли не полностью раскрыть его в романе «Пирамида».

В докладе кандидата филологических наук Л. П. Якимовой (Новосибирск) «Мифопоэтическая мотивность как доминанта ху-

дожественного мира Л. Леонова» были рассмотрены основополагающие принципы художественной системы Леонова, в частности ее мифопоэтическая доминанта, которая, по мнению автора доклада, является базовым началом мироощущения писателя и его художественного мышления. Такой подход к творчеству Леонова, как считает Л. П. Якимова, во-первых, дает возможность проникнуть в смысл его авторефлексии, определить роль художественных «подтекстов», содержательное наполнение понятия поэтического «логарифмирования»; во-вторых, представляет неопровержимые аргументы в пользу единой логики развития писателя, цельности духовно-эстетического контекста его творчества, опровергая мысль о двух «разных Леоновых»; в-третьих, наглядно убеждает в органической связи творческих исканий Леонова с эстетикой и поэтикой «серебряного века» (высокая мера его мифопоэтической и в целом культурологической ориентированности, семиотичность образной системы).

Убедительность выдвинутого тезиса была продемонстрирована на примере повести «Конец мелкого человека» (1922), когда именно понимание авторской установки на подтекст, поэтическое «логарифмирование», использование интертекстуальной детали, мифопоэтической образности дает возможность ощутить онтологическую глубину и масштабность содержания повести и вывести ее из определенного тогдашней критикой круга произведений о «ненависти к мещанскому быту, собственнической психологии».

Доклад Н. Л. Леоновой (Москва) «Притча о Калафате» был посвящен истории создания рассказа «Калафат», написанного в январе 1922 г. и запрещенного цензурой в августе того же года. Через год, отметила Н. Л. Леонова, работая над романом «Барсуки» (1924), писатель сократил рассказ в десять раз, превратил его в притчу и вставил в свой первый роман, не меняя смысловой направленности. В составе романа притча не вызвала замечаний цензуры.

В докладе была изложена оригинальная интерпретация этой притчи, были приведены отрывки из запрещенного рассказа. По мнению докладчицы, внимательное прочтение этой леоновской вещи дает возможность понять, что художник утверждает христианские идеалы и предупреждает современников о начале строительства «Вавилонской башни» в XX в. На вопрос: «Какова же „другая дорога“?» — в притче о Калафате («Барсуки») и притче об Адаме и Еве («Вор», 1927, 1959, 1982) Леонов ответил: к познанию есть два пути — вера и наука. Писателя всегда мучили размышления о судьбе человечества, о растущей власти бездуховности, агрессивности, таящейся в недрах цивилизации, и он склонялся к мысли, что только вера, устанавливающая в человеке гармонию духовного и нравственного начал, может спасти

мир от трагического вырождения. Эта мысль пронизывает все произведения Леонова, а слова о «бессмысленности башни без Бога» («Пирамида»), по утверждению Н. Л. Леоновой, можно считать ключом к пониманию как первого рассказа «Калафат», так и последнего романа «Пирамида». Для подтверждения этого тезиса были приведены цитаты из неопубликованных записок писателя.

С докладом «Утопия и антиутопия в художественном мире Л. Леонова» выступил на конференции Ф. Листван (Краков). Анализируя романы Леонова «Дорога на Океан» (1935), «Пирамида» (1994) и киноповесть «Бегство мистера Мак-Кинли» (1961), докладчик исследовал не только идейно-тематическую сферу художественных текстов, но и пространственно-временной план, повествовательную структуру, сюжет и тип героя. По мнению Ф. Листвана, сравнительно легко выявить связь созданной писателем в романе «Дорога на Океан» картины Океана — «земного рая», в котором люди жили счастливо и свободно, с жанром утопии (деление изображенной действительности на мир реальный и фантастический и соответствующее деление времени на настоящее и будущее, мотив «переброса» героя, его путешествие и приключения в иной реальности). Вопрос о связи других произведений Леонова («Бегство мистера Мак-Кинли», «Пирамида») с жанром антиутопии более сложен. Эта трудность объясняется прежде всего многоплановостью последнего романа Леонова. Подобно Платонову и Зиновьеву, Леонов имел возможность наблюдать процесс реализации коммунистической утопии, поэтому в отличие от произведений Замятина, Оруэлла, Хаксли изображенная в «Пирамиде» реальность — не плод фантазии писателя, не предполагаемое страшное будущее, а реальность советской России 1930-х гг. Эта «бушующая доктрина» развенчивается средствами иронии, сатиры и гротеска. Автор доклада отметил наличие в «Пирамиде» многих тематических координат, на которых обычно строится антиутопия. Происходящее «на русском перекрестке» в «Пирамиде» (как и американская жизнь в повести «Бегство мистера Мак-Кинли») — выход в более широкий план — общечеловеческий. Провал советского эксперимента и сложная реальность XX в. заставляют писателя размышлять не только о неосуществимости древней мечты человечества о «золотом веке», но и о возможном «конце человеческого мифа».

В центре доклада кандидата филологических наук В. Е. Кайгородовой (Пермь) «Мелодраматическое в художественном мире Л. Леонова» находилась проблема осмысления природы конфликтов в произведениях Леонова. По ее мнению, в основе известных произведений писателя, несмотря на философичность и широкий культурный контекст, лежат традиционные мелодраматиче-

ческие, «простые истории». В пьесах, как правило, единичные, прочитываемые сквозь социально-историческое содержание, многочисленные в романах, они организуют структуру сюжета: тайна или загадка отцовства («Дорога на Океан», «Волк» (1938), «Русский лес» (1953)), внезапное воскрешение умершего или пропавшего возлюбленного («Золотая карета» (1946), «Evgenia Ivanovna» (1963)), история любви одинокого, еще нестарого человека к девушке со сложной судьбой («Дорога на Океан», «Русский лес»), приезд в город юного дарования в поисках счастливой судьбы («Обыкновенный человек» (1940)), трагическая судьба актрисы («Вор», «Дорога на Океан», «Пирамида»).

В. Е. Кайгородова отметила, что многие финалы леоновских произведений отличаются мелодраматическим эффектом. Первая редакция «Вора» и «Русский лес» (своеобразные «народные романы») завершаются счастливо: возвращается блудный сын, многочисленная семья собирается в деревенском доме на родной земле. Стремление к демократизации, известной упрощенности сюжетов и судеб, тем самым к мелодраматизации, выразилось у Леонова в традиционной для него последовательной переработке больших романов в пьесы, а затем в киносценарии и оперные либретто. В драматургии в разных вариантах текста мелодраматические ситуации то убираются («Нашествие» (1942)), то снова восстанавливаются («Золотая карета»). Оригинальный киносценарий «Бегство мистера Мак-Кинли» завершается классическим хэппиэндом. В «Пирамиде» сконцентрированы все использованные ранее сюжеты массового искусства. В перспективе любимым героям, и это не раз подчеркивается автором, несмотря на сегодняшние и грядущие испытания, суждены большие достижения и счастливая личная жизнь.

Доклад кандидата филологических наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ) «Строительство и разрушение дворянских усадеб в творчестве Л. Леонова» был посвящен концепту дворянской усадьбы в прозе писателя, определяющему, с одной стороны, порядок, гармонию, красоту, с другой — констатирующему социальную борьбу «белой и черной кости». Ранние стихотворные опыты Леонова, по мнению автора доклада, свидетельствуют о том, что правнук крепостного в юношеской лирике восстанавливал дворянское наследство как свое собственное, рассматривая его в качестве идеала гармонии бытия. В других его произведениях, начиная с 1923 г., появляется некая история, связанная с жизнью усадьбы и ее хозяев. Исключения составляют романы «Соть» (1930) и «Пирамида», хотя в последнем произведении писателя с определенной долей гипотетичности за такую усадьбу можно принять метафизические владения Юлии, созданные ангелом. «Усадебная» история выписывается автором достаточно подробно, с большим ко-

личеством деталей, исторических и литературных аллюзий, но всегда в разном стилистическом ключе и обрамлении. Эта история самостоятельна и свободно парит в смысловом поле произведения, вместе с тем она тесно связана с исторической концепцией писателя и сюжетными узлами повествования.

Далее в докладе была прослежена эволюция темы дворянской усадьбы. В 1920-е гг. Леонов изображает дворянское имение в иронично-гротесковой манере, испытывая ее хозяев крестьянской, языческой стихией («Случай с Яковом Пигунком», «Барсуки»), в 1930-е гг., развивая тему красоты дворянских гнезд, Леонов ставит на этой культурной единице печать позора и передает ее в руки победившего пролетариата, который сохраняет ее в наилучшем виде (имение Блангенгагеля — «Дорога на Океан»). Этот утопический вариант больше не повторяется в его творчестве, а дворянские имения, как в 1920-е, так и в 1950-е гг., на страницах его произведений сгорают в огне. Во второй редакции «Вора» тема дворянской усадьбы связывается с темой «блудных отцов» (Манюкин), а в «Русском лесе» — с темой детства, любви, природы, Родины, хотя сатирический акцент в обрисовке Сапегинной остается. Леонов, сохраняя интерес к классической теме XIX в. в советское время, воплощал в своем творчестве тоску «об упорядоченности бытия», о разрушенной и утраченной гармонии. Именно об этом размышлял один из персонажей Достоевского в финале «Подростка».

С докладом «От журнальной статьи к монографии. Л. Леонов в польских исследованиях» выступила Х. Вашкелевич (Краков). Докладчица обратила внимание участников конференции на зависимость леоноведения в Польше от политической обстановки. По ее мнению, в 1920—1930-е гг. произведения писателя по-разному воспринимали «левые» и «правые». Анализируя газетные, журнальные и книжные публикации, посвященные отдельным произведениям Леонова, Х. Вашкелевич отметила, что после второй мировой войны произведения Леонова, как и других советских писателей, были использованы в публицистических и пропагандистских целях. По ее мнению, смена подхода к творчеству писателя произошла в 1956 г.

Обобщая свои размышления о картине польского леоноведения, автор доклада высказала мысль о том, что научное польское леоноведение непосредственно связано с именами трех исследователей. Это Янина Салайчик, которая написала монографию о театре Леонова (1967), Чеслав Андрушко, создавший исследование о романах писателя 1920-х гг. (1985), и Фридерик Листван, присутствующий на этой конференции. Он изучает творчество Леонова с 1990-х гг. и готовит книгу о писателе, в которой главное внимание уделяется роману «Пирамида».

Центральная часть конференции была посвящена обсуждению поэтики последнего романа Леонова.

В докладе кандидата филологических наук В. С. Воронина (Волгоград) «Система неопределенностей в романе Л. Леонова „Пирамида“» отмечалось, что система неопределенностей в произведении формируется вокруг размышлений автора о сроках человеческого существования на планете Земля. Леонов в предисловии к роману дает самый короткий срок человечеству — не более двухсот лет, да и то с помощью чуда, и самый долгий, сопоставляя старение человечества и звезд. Но звезды стареют очень медленно. В. С. Воронин обратил внимание на один из леоновских парадоксов: пессимистические количественные оценки срока пребывания разумных людей на Земле в самом начале романа сменяются вполне оптимистическими, а с качественными оценками человечества происходит обратный процесс — спуск от звезд до крыс. По мнению докладчика, рождение «стиля неопределенностей» у Леонова относится к роману «Вор», вышедшему в свет в 1927 г. Именно в этом году немецкий физик В. Гейзенберг формулирует знаменитый принцип неопределенности, согласно которому нельзя одновременно определить скорость и положение микрочастицы. Своеобразный корпускулярно-волновой дуализм можно увидеть в творческом принципе сочинителя Фирсова, изобретающего «волновое» повествование, которое «как бы двилось», отчего «происходила некая рябь в глазах». Более того, «у вымышленного фирсовского двойника, в свою очередь, действовал точно такой же сочинитель и так далее, причем все они, сколько их там поместилось, являлись однофамильцами». Людиволны в «Пирамиде»: резидент адских сил Шатаницкий, ангелоид Дымков, милейший Никанор Шамин — обнаруживают себя во всех трех ипостасях времени (прошлое, настоящее и будущее). Шатаницкий, к примеру, присутствует при сотворении человека, возглавляет государственный атеизм в 1930-е гг., а на свидании с о. Матвеем говорит о термоядерном купалище, которое является лучшим очищением людей. Он настолько сосредоточен на борьбе с Богом, что утрачивает контроль над временем. Его торжество должно заключаться в том, что он докажет ложность такой неопределенности, как человек на рубеже второго и третьего тысячелетия. Анализируя повествование Леонова как совпадение противоположностей, автор доклада приходит к выводу, что перед писателем стояла задача, с одной стороны, показать, что люди подошли к роковому рубежу и лишь напряжением всех сил могут избежать краха, а с другой — дать представление о том, что будущее — слишком неопределенная категория, чтобы не оставить надежды. Поэтому отрицание неопределенности у Леонова — это снова неопределенность. Простейшая трехзначная логи-

ческая система Я. Лукасевича, в которой кроме истины и лжи присутствует и неопределенность, делает возможным в таком случае намек на истинность бесконечного цикла чередований упадка и возрождения.

В докладе доктора филологических наук А. И. Филатовой (Санкт-Петербург) «Ангел Дымков» анализировался один из самых загадочных персонажей «Пирамиды». По мнению докладчицы, Леонов, разрабатывая «ангельскую» тему, использовал традиции романтиков (Ламартин, А. де Виньи, Т. Мур) и «ангельские» сюжеты XX в. («Огненный ангел» В. Брюсова, «Восстание ангелов» А. Франса) с противоположным знаком. Образ ангела Дымкова является в романе сюжетообразующим: действие начинается активно развиваться с момента появления Дымкова в Старо-Федосееве, а заканчивается лирической сценой прощания Дуни с ангелом перед его возвращением в родную небесную стихию. Ангел Дымков играет значительную роль во многих сюжетных линиях произведения. Линия Дымков — Юлия — Сорокин на первый взгляд представляет классический любовный треугольник, где ангелу отводится роль исполнителя фантастических прихотей амбициозной красавицы. Однако Дымков нарушает правила поведения и лишает свою приятельницу подаренной усадьбы со всей ее сказочной начинкой, выкинув любовников в необжитое пространство. За этим эпизодом угадывается современная параллель библейской истории об изгнании Адама и Евы из рая. Сюжетная линия Дымков — Сталин выполняет в «Пирамиде» двойную функцию. С одной стороны, она позволяет ввести в повествование образ Сталина. Дымков — единственный слушатель его монолога. С другой — ангел начинает испытывать чувство страха и говорит Дуне, что ему пора возвращаться. Он не приходит на вторую встречу в Кремль. Линия Дымков — Шатаницкий — главная линия противостояния, разрешающегося победой Дымкова, который, несмотря на усилия inferнального резидента, «невозвращенцем» не стал. Оценивает результаты пребывания ангела Дымкова на земле Никанор Шамин, который определяет командировку Дымкова как «своеобразный зонд». Он подчеркивает, что «Дымков пересыщен не только духовными, но и сорными впечатлениями бытия, являясь тем не менее ценнейшим документом после их расшифровки».

Доклад кандидата филологических наук О. В. Станкевич (Магнитогорск) «Мотив чуда в романе Л. Леонова „Пирамида“» был посвящен анализу одного из главных мотивов леоновского романа. Исследуя сложные, противоречивые авторские суждения о чуде, автор доклада приходит к следующим выводам: 1. В «Пирамиде» Бог-творец лишен возможности вносить коррективы в свое собственное творение, так как любое его вмешательство

чревато глобальными разрушениями, вплоть «до самоубийства Бога через отмену самого себя». В результате чудо становится средством дать людям надежду, которая им необходима. Внушая людям посредством чуда сверхнадежду, Бог изначально отдает себе отчет в ее безосновательности. Таким образом, чудо для него — это своеобразная маска всемогущества и всеведения, за которой Творец прячет свою подчиненность законам мироздания; 2. Человек, будучи зеркальным отражением абсолюта, сам творит чудеса в бытовой сфере. Однако человечество в своем чудотворении еще более лживо, ибо под маской чуда скрывает научные обоснования созданных им предметов. Помимо бытовой сферы чудо в земной жизни может найти применение только в церкви и цирке. Система взаимоотношений этих двух общественных институтов в романе оказывается очень сложной. С одной стороны, цирк и церковь противостоят друг другу (в первом — работа тела, плоти, вторая — торжество духа), с другой — образуют пару, объединяемую единой сутью. Параллельно выведенные в «Пирамиде» династия Бамбалски (цирк) и семья Лоскутовых (церковь) имеют общую черту: наличие безумного предка. Однако способность творить чудо к Бамбалски приходит только после смерти (эпизод с похоронами), тогда как Дуня Лоскутова получает такой дар уже при жизни; 3. Чудо в «Пирамиде» небезвредно как для абсолюта, так и для человека, поскольку существует благодаря подпитке материального мира (чудо выкачивает силы из Юлии), оно отравляет человечество. И даже безобидные на вид чудеса Дымкова вносят в «отлаженную машину мироздания» нарушения, и чудо не только не способно отсрочить гибель человечества, но, напротив, может лишь ее приблизить.

В докладе Н. В. Сорокиной (Тамбов) «Мотивы апокрифической „Книги Еноха“ в „Пирамиде“ Л. Леонова» были представлены результаты текстологического анализа, полученные при сопоставлении апокрифа и романа Леонова. По мнению докладчицы, выражение из авторского предисловия к роману *«наконец-то прочитанный апокриф Еноха»* следует понимать как «наконец-то понятый и расшифрованный апокриф». Имя Еноха и мотив создания человека из огня и глины впервые появляются у Леонова в романе «Дорога на Океан». Из известных трех вариантов апокрифа Еноха Леонов чаще всего опирался на эфиопский вариант, известный ему, как свидетельствует О. А. Овчаренко, по изданию И. Я. Порфирьева (Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872). Основной сюжет о ходатайстве Еноха за падших ангелов и сама история падения ангелов оживают на страницах «Пирамиды» в изложении Шатаницкого и Сорокина, которых, как и Юлию Бамбалски, интересует именно эта, внешняя сторона сюжета. Как и в апокрифе Еноха, в романе Леонова показано

прибытие на Землю праведного ангела для охраны праведников. Развращения ангела не происходит. В этом заметна некая доля авторского оптимизма. Несколько раз повторяющийся в романе вопрос ангела Сатанаила Богу: «Как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?» — восходит не столько к Книге Еноха, сколько к Корану. Используя идею несоместимости в человеческой природе двух противоположных начал, Леонов стремился отыскать первопричину трагедии человечества на его «пути к звездам», найти «ген вещей».

Доклад В. Гусаровой-Кузи (Париж) «Фольклорный образ „Пирамиды“ Л. Леонова» был посвящен исследованию фольклорных пластов последнего романа Леонова. По мнению автора доклада, крестьянская тема, тема «мужицкой России» не выходит в романе на первый план повествования, она существует опосредованно, нередко уходя в подтекст. Однако фольклорные аллюзии присутствуют в разных философских и стилистических слоях текста. Фольклорная составляющая обнаруживается в структуре многих образов романа. Так, Никона Аблаева можно сопоставить с героями русского богатырского эпоса, Финогоича — с «лесным духом», Юлию Бамбалски — с ведьмой. Образ Сталина соотносится с исторической песней о «легендарном герое» и «могучем горном орле», которая подается автором в традициях народной смеховой культуры, что способствует развенчанию тирана. Фольклорное начало (любовь к пословицам, присловьям, притчам, сказкам) подчеркивается Леоновым в образах о. Матвея и матушки. Особенно это заметно в первом варианте романа — «Большой ангел», где появляется «Песня попадьи об арестованном сыне Вадиме Лоскутове».

В. Гусарова-Кузи проанализировала частушки, встречающиеся в романе, сопоставив их с деревенскими частушками из собрания С. Есенина, и обратила внимание на проявление двоеверия — смешение язычества и православия у персонажей «Пирамиды», которое сказывается, в частности, в восприятии природы как живого существа. В заключение доклада прозвучала мысль о том, что жанр романа может быть определен как «страшная сказка», ибо основные его сюжетобразующие части отвечают принципам морфологии волшебной сказки.

В докладе доктора филологических наук В. И. Хрулева (Уфа) «Монолог вождя в структуре „Пирамиды“ Л. Леонова» исповедь вождя расценивается как исключительный материал для осмысления философии, этики и психологии диктаторства, его разрушительного воздействия на духовные основы жизни народа. По мнению докладчика, новизна изображения Сталина в последнем романе Леонова состоит в том, что писатель соотносит внешнее величие вождя с его внутренней драмой. Хозяин Кремля предстанет в состоянии душевного кризиса, предчувствуя крах идей соци-

ализма и проклятия народа в свой адрес. Но это прозрение вызывает у него не готовность к отступлению или корректировке дальнейшего курса, а еще большее ожесточение и желание превратить страну в военный лагерь. В сознании Сталина возникает безумное, смутно прорисованное намерение пойти на последний шаг: пожертвовать Россией ради сокрушения буржуазного мира и защиты идей социализма.

В монологе вождя, считает В. И. Хрулев, писатель предоставил Сталину возможность объясниться и оправдаться перед потомками с точки зрения его видения истории России и внутренней логики его действий. Однако в этих размышлениях диктатор предстает не только как политик и мыслитель предвоенного времени, но и как двойник писателя, озвучивающий представления самого Леонова. Писатель подтверждает мысль об искусственности социалистических идеалов и невозможности их осуществления в тех условиях. Но мысль эта характерна уже для исторического сознания 1990-х гг. В соответствии с общей поэтической установкой на миражность происходящего писатель допускает «размывание» достоверности в главах о Сталине. Однако образное воздействие изображенных картин, глубина и острота поставленных проблем побуждают относиться к концепции Леонова со всей серьезностью и ответственностью.

В докладе кандидата филологических наук А. А. Дырдина (Ульяновск) «Композиция „Пирамиды“ Л. Леонова: духовная реальность и символическая перспектива» осмыслялась новизна композиции последнего романа Леонова. По мнению докладчика, она проявляется в пространном реконструктивном заимствовании мифологического и религиозно-исторического материала. «Пирамида» представляет собой сложное единство изобразительных приемов и философских структур повествования. Лишь изредка присутствуя в произведении в качестве рассказчика (первого лица), писатель меняет диахронную позицию на синхронную, окаймляет движение сюжета авторскими отступлениями, выдержками из литературных и богословских сочинений. Отсюда частая смена повествовательных принципов. От реалистического показа событий Леонов переходит к их символическому, условному отображению, создавая «произведение в произведении» — ряд многократно описанных картин. Такое возрастание композиционной условности напоминает символическую трактовку человеческих лиц у древних живописцев, в русской иконописи, сходную с приемами Достоевского. Фигуры персонажей, высказанные ими идеи могут получать освещение, противоположное тому, в каком они были представлены по логике прямой перспективы.

Леонов структурирует повествование с помощью дополняющих друг друга элементов. Опираясь на христианскую словес-

ность, он придает своему философско-поэтическому полотну исповедальное качество. При этом художник исходит из предпосылок не богословской, а народной экзегезы (опыта толкования священных книг). Композиционный порядок текста, его внутренние связи творятся за счет символической обобщенности картин и лиц, участвующих в формировании образа реальности. Посредством символов и уподоблений, вставных элементов и аллегорических образов художник рисует ее в неисчислимых деталях и подробностях. Обращение к христианским темам приводит, как это обычно бывает в прозе Леонова, к появлению глубинной индифферентности, духовной многомерности. Вставка в текст религиозно-исторических реалий, отзвуки мифа, апокрифа находят параллели в древнерусской литературе, в творчестве писателей-классиков.

В докладе доктора филологических наук С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Реминисценции А. Блока в „Пирамиде“ Л. Леонова» был представлен анализ значимых схождений в образных системах Л. Леонова и А. Блока. Указав на ряд прямых идейных переключений романа с «трилогией вочеловечения» (окончательный уход Спасителя, эсхатологизм, признание невозможного возможным), докладчик перешел к рассмотрению «потаянных» взаимосвязей в произведениях Леонова и Блока. В сцене первой встречи автора с Дуней Лоскутовой С. Л. Слободнюк отметил подчеркнутый параллелизм ряда фрагментов. Это обстоятельство позволяет предположить наличие скрытого сюжета, обнаружение которого невозможно без тщательного интертекстуального анализа. Для доказательства последнего тезиса было предложено сопоставление леоновского текста с упомянутыми в романе Псалтырью и «Молитвословом». Подчеркнув сосуществование в одном художественном пространстве канонической и антиканонической интерпретации священного слова, С. Л. Слободнюк указал на полное тождество подобного приема тому, который можно наблюдать в ряде концептуально значимых текстов «трилогии вочеловечения» Блока, а также в «Двенадцати».

Развивая эту мысль, докладчик представил материалы сопоставительного анализа образов «земной» Софии Блока и Дуни Лоскутовой. С. Л. Слободнюк последовательно соотнес «храмы» Блока и Леонова, поскольку именно там с наибольшей силой проявляются «потусторонние» возможности названных фигур: портретные характеристики героинь, их взаимоотношения с Божеством, миром, человечеством. Докладчик обратил особое внимание на интерпретацию Леоновым характерного для Блока «корабельного» мотива.

В завершении своего выступления С. Л. Слободнюк сделал вывод о том, что одним из основных приемов поэтики «Пирами-

ды» в области использования «чужого слова» является интерпретация потаенного смысла источника (конечно, в том случае, когда последний есть) и доведение до логического конца «эзотерических» построений предшественников.

С докладом «Ирония и подтекст в „Пирамиде“ Л. Леонова» на конференции выступил писатель В. П. Стахов (Санкт-Петербург). По его мнению, подзаголовок последнего романа Леонова — «роман-наваждение» — ироничен. В романе «Вор», убийственная ирония заключается в вопросе о новом человеке: «А если он обманет?». Ирония звучала предостережением: нельзя забывать о свойствах человеческой природы, чтобы не страдать от общественных иллюзий. Характерно, что иронической интонацией пронизан и подтекст «Пирамиды».

Ироническая интонация Леонова имеет подчеркнуто интеллектуалистский характер, как и в «Докторе Фаустусе» Т. Манна. Но если «Доктор Фаустус» уводит в эстетствующий интеллектуализм, то ирония в «Пирамиде» близка к гротесковой манере М. Е. Салтыкова-Щедрина — разоблачителя восторжествовавших на родине эгоизма, своекорыстия и холуйства.

Леонов, обладавший огромным писательским опытом, мог не понимать, продолжил В. П. Стахов, что он в значительной мере жертвует художественным арсеналом типических характеров в типических обстоятельствах при избранном им стиле. Наблюдая сложность языка автора, применение длинных речевых периодов, можно понять, что он решал труднейшую задачу «перелопатить» множество социальных понятий, социальных связей для прослеживания сложного процесса формирования и разрушения национального самосознания народа. И эту задачу раскрытия таких сложнейших закономерностей, непосильную даже для молодого человека, не ограниченного рамками отпущенного времени, взял на себя престарелый писатель. У Леонова уже не было сил на неизбежную для каждого автора борьбу с самим собой, с этой страстностью в стремлении объять необъятное, решить небывалую сверхзадачу. И не нашлось редактора, который смог бы помочь ему в работе. Вот почему, заключил В. П. Стахов, «Пирамида», благородная эпопея мысли со странным подзаголовком, осталась книгой для элитного читателя гуманитарных профессий (и в этом трагедия автора, трагедия русской литературы).

Доклад аспирантки Л. Б. Беловой (Ростов-на-Дону) «Интуиция в идейно-художественной системе романа Л. Леонова „Пирамида“» был посвящен проблеме бессознательного. По мнению автора доклада, при изучении проблемы «некоего скрытого бессознательного первопринципа творчества» (З. Фрейд) следует помнить слова С. Л. Франка о том, что «творимое не делается умышленно, а „рождается“; какой-то сверхчеловеческий голос

подсказывает его художнику, какая-то сила вынуждает художника лелеять его в себе, оформлять и выразить его».

Интуитивное мышление, свойственное персонажам романа, реализуется на трех уровнях: религиозно-мифологическом, философско-научном и конкретно-историческом. Религиозно-мифологическая интуиция свойственна о. Матвею, ее, как считает Л. Б. Белова, можно условно назвать «интуицией-скепсисом», и проявляется она в сомнениях батюшки относительно «логичности Божественного промысла». Философско-научная интуиция («интуиция-предвешание») проявляется в концепциях Никанора Шамина, выстраивающего фантастические космогонические схемы. Конкретно-исторические прозрения («интуиция-поиск») связаны с образом Вадима Лоскутова, которого осеняет догадка, что «мы всего лишь выброшенная в неизвестность разведка для познания самих себя». Он непрестанно ведет поиск причин исторической катастрофы, разрыва русского Бога с Россией, ищет способы ее самореабилитации. Эти размышления уводят читателя в тайну бытия в целом, которая должна быть заключена в сложную формулу или иероглиф, «куда бы вписывалась подноготная суть всего на свете».

С докладом «„Пирамида“ Л. Леонова в свете художественных и религиозно-философских идей Ф. Достоевского» выступил кандидат филологических наук В. С. Федоров (ИРЛИ). Поэтика Леонова, по словам докладчика, испытала на себе влияние прежде всего двух факторов: культуры «серебряного века», а также религиозных и художественно-философских идей Достоевского. Неослабевающий интерес к Достоевскому писатель пронес через всю свою жизнь. В конце творческого пути Леонов все ближе и ближе подходил к Достоевскому уже не только как к гениальному создателю остропсихологического литературного жанра, но и как к выдающемуся мастеру религиозно-философской прозы, наполненной, по словам Леонова, «неукротимостью суждений», «бережно-фанатическим отношением к России». В своем последнем, итоговом романе «Пирамида» Леонов уже прямо обращается к Достоевскому как к философу, идеологу и пророку, писателю, способному не только открыть глаза на современность, но и предсказать будущее. Весь роман, по мнению выступавшего, буквально «дышит» Достоевским. В нем мы находим переключку с «Братьями Карамазовыми», «Бесами», «Идиотом», «Подростком» и многими другими творениями классика. На глубинном психологическом срезе «Пирамида» соотносится не только с «Легендой о Великом инквизиторе», но и с основными идейно-художественными концепциями Достоевского, и даже заключительные слова романа о «мечте» и «наваждении» явно напоминают о Достоевском.

Герой романа Леонова Шатаницкий, по словам Федорова, генетически и духовно восходит к Шатову из романа «Бесы». Говорящие фамилии Шатаницкий-Шатов указывают на умственную, нравственную и религиозную неустойчивость их носителей, на их духовный релятивизм. «Облучение» Достоевским, по мнению докладчика, прослеживается на разных уровнях «Пирамиды». Существенное воздействие на «Пирамиду» имели размышления о религии и «народном православии». Достоевский был первым, кто отчетливо заговорил об особой вере русского человека, о всемирной цивилизаторской роли народного православия, о том, что оно шире узкоцерковного или сугубо обрядового понимания. «Изучите православие, — говорил Достоевский, — это не только церковность и обрядность; это живое чувство, вполне, вот те живые силы, без которых нельзя жить народам. В нем даже мистицизма нет — в нем одно человеколюбие, один Христов образ». В «Пирамиде» Леонова явственно представлены два параллельных мира: мир апостасийный, энтропийный, разрушительный, мир фантомов и миражей — и противостоящий ему мир народного православия, мир национальных ценностей и святынь, т. е. мир зла и мир добра. А борьба этих двух начал, как писал Достоевский, происходит в человеческом сердце. Именно голос сердца позволил Достоевскому, а вслед за ним и Леонову приблизиться к пониманию подлинной веры, к сокровенным истокам народного православия. «Достоевский, — признался в 1970 г. Леонов, — шахта глубокая... Если я не доберусь до дна этой шахты, но хотя бы ход в ней проложу — я оправдаю свое существование». Роман «Пирамида», сказал в заключение В. С. Федоров, и знаменует собой восстановление на современном историческом, идейно-художественном и духовном уровнях базовых ценностей наследия Достоевского, актуализирует и по-новому освещает животрепещущие заветы гениального классика. Леонов приходит к насущнейшей правде народного православия и в этом смысле сам становится пророком русской истории. Важно, чтобы это пророчество было понято как звено в неразрывной цепи нашей богатейшей духовной истории, как мудрый завет, обращенный не только в прошлое, не только в настоящее, но и в творимое будущее.

В своем докладе «Отложенное царство. „Пирамида“ Л. Леонова в свете апокалиптики Д. Мережковского» доктор гуманитарных наук Литвы А. Г. Лысов (Вильнюс) говорил как об общем плане взаимодействия творчества Леонова и Мережковского, так и о возможностях анализа их художественных миров под углом зрения идей и идеалов «Царства Третьего завета». И автора «Христа и Антихриста», и создателя «Пирамиды» роднит многое: «софийный» принцип изображения, основанный на идеалах целостности и всеединства, «просмотры» культурного пути челове-

чества, приверженность сюжету о вселенском потопе, интерпретация образа Хама, любовь к гностическим падениям мира. Сходство писателей проступает и в наборе жанровых колец (тяготение к «роману-исследованию», к традиции жанра «наваждений»), оно сказывается и на построении романов. Сходны искания Леонова и Мережковского в аспекте проблем добра и зла. Автора «Петра и Алексея» мучает вопрос Оригена: «Будет ли прощен сатана?», у Леонова герой «Пирамиды» о. Матвей видит «опасное сближение добра и зла». Близки у обоих художников идеалы целостности культуры, общим является неприятие тезиса «монашеской метафизики». И романы Леонова, и романы Мережковского в силу насыщенности их символикой культуры можно расценивать как жанровые образования типа «роман-культура». Но если идеалы «христианства Третьего завета» активно определяют и творчество, и сам образ жизнедействия Мережковского, то принадлежность Леонова к такому типу религиозного искательства на сегодня еще не доказана. А между тем очевиден апокалиптический порог романа «Пирамида», да и сам роман-наваждение тяготеет к образу «вечносущего Евангелия»: в нем представлен соборный образ Библии, с интерпретацией книг Ветхого и Нового завета, с особо акцентированным «снятием печати» с Откровения Иоанна. Эпохе Третьего завета, Эпохе Троицы в леоновском повествовании соответствуют многие символы и знамения, сопутствующие пневматофании: явления пророческого дара у Дуни, природные катаклизмы (стихии воды и огня родственны у Леонова и Мережковского), открытие психического пространства «третьей бездны», по словам Леонова, и т. д. Особое внимание в докладе было уделено типу восприятия икон, родственному у обоих авторов, — это иконы ожившие, наполненные живой жизнью. В заключение доклада прозвучала мысль о том, что в последнем романе Леонов создал своеобразную художественную концепцию «мятежа святыни» против «иконы зверя» — памятника Сталину.

В докладе кандидата филологических наук А. А. Дурова (Ставрополь) «Народно-трагическое в леоновской модели мира и человека на материале „Пирамиды“» было рассмотрено соответствие художественных построений Леонова неофициальной народной культуре. По мнению докладчика, Леонов актуализировал основную особенность народной модели жизни — эмоционально-ценностный компонент, главными составляющими которого являются боль и страх, приобретающие онтологический статус. Из двух стратегий освобождения от страха в народной культуре — на пути смеха и на пути слез — Леонову ближе трагическое состояние. Автор доклада охарактеризовал основную категорию народно-трагического — правду, ее носителей в народной культуре (кликуши, юродивые, странники) и сопоставил эти образы

с главными героями «Пирамиды». По его словам, трансформированные персонажи народной культуры «оживают» в характерах леоновских героев, внося в структуру образа специфический национальный колорит, укореняющий эти типы в глубинах русской народной жизни. Так, к примеру, образ юродивой тетки Ненилы проступает в детях о. Матвея, кликуши — в кинорежиссере Сорокине, образ вечного русского странника соотносится с Матвеем Лоскутовым. В заключение А. А. Дуров сказал о необходимости дальнейшего изучения этой темы в творчестве Леонова.

Доклад доктора филологических наук А. И. Смирновой (Волгоград) «Л. Леонов и натурфилософская проза России последней трети XX века» был посвящен исследованию традиций Леонова в прозе конца XX в. По мнению автора доклада, основополагающее значение в этом процессе имели два романа писателя — «Русский лес» и «Пирамида». С романом о русском лесе во многом связаны основные пути развития послевоенной прозы, на что прямо или косвенно указывали сами писатели (так, В. Астафьев повесть «Стародуб» посвятил Л. Леонову). «Русский лес» предопределил новое явление в литературе 1970-х гг., которое все чаще называют «натурфилософской прозой» («Стародуб» и «Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря» Ч. Айтматова и др.). Роман-наваждение «Пирамида» сразу же был оценен как произведение XXI в. И вновь Леонов опередил время, создав произведение, воплотившее новый тип сознания. Надвигающаяся катастрофа, о которой предупреждает автор, побудила его главным предметом изображения и художественно-философского осмысления избрать причины, ведущие к ней. Именно этот аспект — эсхатологический — «темы размером в небо и емкостью эпилога к Апокалипсису» и оказался востребованным русской натурфилософской прозой 1980—1990-х гг. (Ч. Айтматов, А. Адамович, А. Ким, Ю. Сбитнев), так как к этому времени уже были опубликованы фрагменты романа. Современная натурфилософская проза едина в поиске спасительных путей для человечества, в отчетливом осознании катастрофичности бытия на исходе XX в., в стремлении предостеречь от опасности грядущего катаклизма, аннигиляции и «отката назад». Большинство авторов, в отличие от создателя «Пирамиды», обращаются к отдельным сторонам трагической современности. Роман Леонова, будучи созвучным этой прозе, намного опережает ее по масштабу осмысления и изображения человеческого бытия в XX в.

В докладе аспирантки Л. Р. Бердышевой (Москва) «„Вор“ Л. Леонова и „Санин“ М. Арцыбашева» были представлены результаты сопоставительного анализа двух известных романов XX в. Их разделяют двадцать лет: первая редакция «Вора» относится

к 1927 г., а роман «Санин» начал печататься в 1907 г. Оба романа являются экспериментальными для своего времени. Эти произведения представляют собой художественную реакцию на великие исторические сдвиги в русской жизни XX в. (революция 1905 г. и эпоха нэпа). Конфликт в этих романах связан с ситуацией бегства из общества, с нарушением общепринятых норм и моральных принципов. По мнению автора доклада, фигуры Векшина и Санина стоят у истоков людской правды. Колебания и крайности, заблуждения и ошибки, свойственные этим персонажам, осознаются писателями как результат трагического поиска смысла жизни, от меры постижения и переживания которого зависит духовная высота личности. Выявляя потенциал оступившегося человека, вора, Леонов открывает в нем и немало ценного: любовь к родным местам, внимание к сестре, странную зачарованность Машей Доломановой. В нем, несмотря на негативное воздействие «профессии», есть подлинное обаяние. Писатель оставляет героя в финале романа перед новыми испытаниями и заставляет читателя думать о его дальнейшем пути. В образе Санина М. Арцыбашев хотел показать человека свободного, живущего не по законам существующей обывательской морали, а независимо от людских предрассудков и норм, согласно своей собственной природе. Его герой заявляет, что «миросозерцание — не теория жизни, а только настроение отдельной человеческой личности, и притом до тех пор изменяющееся, пока у человека еще жива душа». В Санине писатель дал свой вариант «естественного человека» начала XX в., ежeminутно настаивающего на ценности природного бытия. Однако, как обнаруживается в финале романа, Санин остается таким же одиноким, как и герой леоновского романа «Вор». Участь этих непохожих героев решается писателями одинаково. Они уезжают на мчавшихся вдаль поездах и, не дожидаясь остановки, спрыгивают в незнакомой местности. Сопоставление этих героев и произведений позволяет сделать вывод о том, что при разной тематической актуализации современности оба художника нередко совпадают в способах разрешения самых сложных и запутанных узлов эпохи.

После прослушанных докладов в рамках конференции состоялась презентация книги стихов известного леоноведа из Литвы А. Г. Лысова. Автор сборника «Пятикнижие» рассказал историю создания этой книги и прочитал наиболее дорогие для него стихотворения, которые были встречены продолжительными аплодисментами.

В прениях по докладам выступили А. И. Смирнова, Л. П. Якимова, А. Г. Лысов, В. И. Хрулев, отметившие высокий уровень научных сообщений, интересную, порой неожиданную тематику докладов, оригинальные методологические подходы к изучению творчества Леонова. Подводя итоги конференции, Т. М. Вахитова

заметила, что современное леоноведение выходит на новый уровень рассмотрения творчества писателя: с одной стороны, было доказано, что через систему неопределенностей проявляется особая философская установка автора — предупреждать человека, но при этом не лишать его надежды; с другой стороны, отмечено, что эта философская сфера тесно соприкасается с мелодраматическим элементом его поэтики, который проявляется в стремлении писателя в основу текста положить «простую историю», жалостную и доступную для восприятия любого человека. В какой-то мере произошло развенчание мифа об элитарности леоновских произведений.

Сегодня по-новому зазвучали доклады о фольклорной и народной основе сочинений Леонова. В изучении этого культурного слоя содержатся невероятные по своей потенции возможности, реализовать которые еще предстоит. В своем выступлении Т. М. Вахитова отметила и негативные тенденции, проявившиеся в ряде докладов. По ее мнению, леоноведение советского периода, к сожалению, оказалось забытым. Однако, несмотря на политизированность, свойственную тому времени, вопросы поэтики всегда находились в поле зрения серьезных ученых. Особенно это касается проблемы традиций. Другая крайность, на которую указала Т. М. Вахитова, проявляется в увлечении исследователей последним романом писателя. Разумеется, этот интерес имеет много причин, но роман следует рассматривать в контексте всего творчества Леонова, которое сегодня требует реинтерпретации. В заключение Т. М. Вахитова сказала о тех задачах, которые стоят перед леоноведами: создать современную библиографию текстов и литературы о творчестве писателя, найти и опубликовать неизвестные архивные документы и материалы, произвести серьезный текстологический анализ его публикаций, собрать материалы для «Летописи» его жизни и творчества и, работая над разными темами, размышлять о непростой эволюции художника в XX в.

Т. М. Вахитова

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРИРОДА: МАТЕРИАЛЬНОЕ И ДУХОВНОЕ» ДОКЛАДЫ НА ЛЕОНОВСКОЙ СЕКЦИИ

6—7 июня 2002 г. в Ленинградском государственном областном университете им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург) совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Всероссийская научная конференция «Природа: материальное и духовное».

В ходе работы конференции были рассмотрены десятки произведений русских и зарубежных писателей и поэтов, предложены различные типы анализа, выявлены закономерности изображения природы, засвидетельствовано искреннее уважение к словесному искусству прошлого и современности в его стремлении удержать человека от бездумного отношения к окружающей среде. Наиболее широко были представлены проза и поэзия XX в. — времени сомнений в антропоцентрической философии и отрицания понятия «человек — царь природы».

В работе конференции приняли участие русисты из Польши (Краков), Литвы (Вильнюс), Латвии (Даугавпилс), Франции (Париж), Казахстана (Алматы), Кабардино-Балкарии (Нальчик), Башкирии (Уфа), Татарстана (Казань); ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода, Магнитогорска, Волгограда, Сыктывкара, Твери, Тобольска, Перми, Курска, Смоленска, Ельца, Тамбова и других российских городов.

Ввиду большого количества участников и многообразия представленной тематики работа конференции была разбита на несколько секций. Это позволило рассмотреть проблему природы более полно, начиная с момента ее возникновения в литературе и заканчивая современным состоянием вопроса.

На пленарном заседании Леонову было посвящено выступление доктора филологических наук В. И. Хрулева (Уфа). В докладе «Символика природного мира в прозе Л. Леонова» он проанализировал типологию и функции сквозных символов в эпических произведениях писателя. Прежде всего это космические образы (небо, солнце, звезды и др.), которые являются частью философской и поэтической версии мироздания. Каждый из них связан с народно-поэтическим осмыслением и приобретает двойное значение: и как область надличного, безучастного к судьбам людей, и как грозное предостережение людям, чье поведение на планете в высшей степени неразумно. Стихия земной природы у Леонова осмыслена через образы бури, ветра, дождя, грозы, снегопада и др. Реалии природного мира в «Пирамиде» важны для авторского подтекста; они являются указанием на второй, подчас мистический, смысл, связанный с трагическим взглядом на будущее.

По мнению автора сообщения, символика природы в прозе Леонова раздвигает границы повествования, углубляет понимание сути происходящего, выводит его на уровень общечеловеческих обобщений. Своим содержанием она выявляет психологические и философские моменты жизни, оттеняет миропонимание автора, отношение его к изображаемому.

Н. Л. Леонова (Москва) прочла на пленарном заседании доклад «Сад Л. М. Леонова». Дочь писателя сообщила интересные факты «жизни» сада, который развивался особым образом, по

своим непредсказуемым, мистическим законам. Ею были представлены редкие семейные фотографии, выполненные писателем в разные годы.

Работу секции «Л. Леонов: результаты изучения к 2002 году. Человек и природа» открыла О. В. Румянцева (ИРЛИ) сообщением «Крестьянский мир в романе Л. Леонова „Соть”». Крестьянский мир обычно включается леоноведами в понятие «народ», а между тем, по мнению автора доклада, ему отведена большая часть романа, его описания несут существенную смысловую нагрузку. В изображении крестьянского мира «Соти» можно выделить несколько слоев: бытовой (бытовые подробности крестьянской жизни); исторический (приметы реального времени); мифологический (языческие и религиозные традиции, суеверия); метафизический (сны); интеллектуальный (народная мудрость, смекалка, озорство); эстетический (описания картин природы, песни, игра на гармонии, хороводы, ремесла). Все эти уровни крестьянского мира романа Леонова «Соть» составляют общую картину деревенской жизни 1920—1930-х гг. Однако эта картина представляет собой не многоэтажную иерархию, набор отдельных составляющих частей, а сложную структуру взаимопроникающих подструктур с многократными вхождениями одного и того же элемента в различные уровневые контексты. По словам Ю. М. Лотмана, «эти-то пересечения и составляют „вещность” художественного текста, его материальное многообразие».

В исследовании «Природное и крестьянское в романах Л. Леонова» кандидат филологических наук В. И. Матушкина (Мичуринск) рассмотрела проблему творческой индивидуальности летописцев XX в. Л. Леонова и М. Шолохова на материале соотношения природного и крестьянского в романном искусстве обоих писателей. Оба художника видели в русской крестьянской душе живую силу, исходящую из естественной связи ее с землей, природой. «Генная память» авторов «Русского леса» и «Тихого Дона» позволила создать образы героев, в судьбе которых воплотилась история России. В докладе было выявлено общее в прогнозировании писателями будущего России, прошедшей сквозь трагические эпохи гражданской и Великой Отечественной войн. Автор доклада пришла к выводу, что крестьянское миропонимание — это первооснова творческого сознания двух писателей, та доминанта, которая определяет их веру в завтрашний день России.

В выступлении кандидата филологических наук Н. В. Сорокиной (Тамбов) «Природа — человек — наука в романе Л. Леонова „Скутаревский”» анализировались вопросы этического и эстетического отношения людей науки к природе. Для Скутаревского природа не существует как самостоятельное и самодостаточное явление. Он поражен не экологической безграмотностью прове-

денного эксперимента (на крах которого указывают детали леоновского пейзажа), а собственной неудачей. Образ, приближенный к идеалу ученого, разработан писателем в «Русском лесе» в характере Вихрова. От противостояния природе к готовности служить ей — таков путь эволюции естественнонаучных взглядов героев романов Леонова. Линия изображения технической интеллигенции продолжится романами других писателей, подтверждающих леоновскую мысль о том, что «наука без моральной основы бессмысленна, если не вредна».

Доктор филологических наук И. В. Трофимов (Латвия) в докладе «Философия жизни и жизнь леса в русской прозе первого послевоенного десятилетия», используя тематические, мотивные сближения в романах Л. Леонова «Русский лес», М. Пришвина «Осударева дорога» и «Корабельная чаща», Б. Пастернака «Доктор Живаго», показал, насколько важной явилась актуализация вопросов жизнестроительства в художественной практике конца 1940—1950-х гг. Философствование о жизни, характерное для русской литературной традиции, в данном случае рассматривается в контексте «производственной» проблемы лесопользования. Таким образом творчество писателей, ставшее предметом анализа под углом зрения «мифологизации» жизни, предстает как определенная типологическая общность.

Л. Б. Белова (Ростов-на-Дону) в своем исследовании «Мировоззрение по Л. Леонову в романе „Пирамида“» попыталась связать в неразрывное целое естественнонаучное мировоззрение и гуманитарное. Один из высших идеалов человеческого благоденствия в романе «Пирамида» воплощается в идее «всечеловечества». Первостепенное значение автор уделяет разуму, который должен вывести человечество из тупика. Но только разум, основанный на приоритетах культурного развития, способен обеспечить здоровое будущее. В «Пирамиде» безотрадный, грозящий апокалиптической катастрофой мир изображен автором не с целью лишить человечество надежды на лучшее; Леонов призывает не пренебрегать рассмотрением худших вариантов во имя нашего же спасения.

Доктор гуманитарных наук Литвы А. Г. Лысов (Вильнюс) выступил с докладом «Неравнодушная природа. У истоков творчества Л. Леонова как единого природофилософского цикла произведений». Исследователь проанализировал роман Леонова «Барсуки» (1924) с точки зрения природохарактерологической коллизии, известной по трудам школы географического детерминизма. Докладчик доказал, что «природный фатализм» отчасти был свойствен и молодому Леонову. Это сказалось в соответствии природных атрибуций тому или иному характерологическому ряду. Каждая часть романа «Барсуки» посвящена определенной стихии: первая — водной стихии, вторая — полю, третья — лесу. Вокруг

этих стихий и группируются персонажи. В дальнейшем творчестве Леонова только в «Русском лесе» будет сохранено «фатальное» соотношение человека и природы.

В сообщении кандидата филологических наук В. Е. Кайгородовой (Пермь) «Творческая индивидуальность Л. Леонова в оценках критики и самооценках писателя» говорилось о том, что самоидентификация Леонова связана как с закономерностями его художественного развития, так и с действием внешних факторов. Начавшись в 1920-е гг. с откровенных и подробных рассказов об учителях и творческих планах, рефлексии по поводу написанного, позднее она почти два десятилетия выражалась зашифрованно в текстах романов и некоторых пьес. В параллельно публиковавшихся критических статьях речь шла лишь об официально признаваемых классиках, высказывания чаще всего были принципиально безличны. С 1960-х гг. наряду с активным присутствием в художественных текстах оценок великих современников и авторских самооценок публикуются статьи Леонова о классической литературе — яркие индивидуальные высказывания по вопросам ее истории и теории.

Выступление Ф. Листвана (Краков) называлось «Человек и природа у Л. Леонова». Докладчик отметил, что природа имеет большое значение для идейной сферы леоновских текстов и для системы применяемых писателем художественных средств. Она играет роль фона, гармонирующего с характером событий или контрастного ему. В такой роли выступают лес, поля, пустыня, гроза, дождь, солнечный закат. В художественном мире Леонова природа нередко становится героем произведений, имеющим решающее значение для судьбы многих персонажей. Природе иногда автор поручает оценку героев. В леоновских текстах применяется ряд наименований, выражающих характер взаимоотношений человека и природы, — «мастерская», «лаборатория», «святыня», «друг», «мать». Писатель протестует против засорения и разрушения природы, против варварского вторжения в ее кругооборот. Сигнализируя о неизбежности конфликта между научно-техническим прогрессом и природой, Леонов советует при освоении ее законов поверять порывы разума сердцем. Писатель ставит перед человечеством две главные задачи — защиту мира и защиту природы, призывая людей к благоразумию.

В своем сообщении «Природа и русская идея у Л. Леонова» В. Л. Гусарова-Кузи (Париж) обратилась к вопросу исторического предназначения России в романе «Пирамида». Тема России и ее исторической роли занимает важное место в художественно-философском пласте «Пирамиды». Особенность разработки этой темы автором состоит в том, что она находит в романе эксплицитное выражение и лишь изредка уходит в подтекст. В «Пирамиде»

под особой ролью России подразумевается то, что она становится богоугодной символической жертвой, без принесения которой невозможно очищение и спасение мира. Мессианская концепция Леонова построена на мотиве предупреждения человечества о саморазрушающей силе тоталитарного государства. Проблема ответственности за сделанный порочный выбор, исторической необходимости страдания затрагивается именно в связи с определением смысла национальной драмы. Вслед за Достоевским Леонов верит в искупающую силу страдания из-за ошибочного выбора, которое служит предостережением всему человечеству. Мессианизм Леонова в «Пирамиде» можно рассматривать как отрицательный, а не традиционно положительный, преобладающий в истории русской мысли. В. Л. Гусарова-Кузи пришла к выводу, что леоновская философско-историческая концепция допускает как мистико-религиозную, так и конкретно-историческую трактовку места России в судьбах мира.

Завершила работу секции кандидат филологических наук Т. М. Вахитова (ИРЛИ) докладом на тему «Природные стихии в творчестве Л. Леонова». Автором была сделана попытка определить соотношение изображения природных стихий Леоновым с классической традицией (А. Пушкин, Ф. Достоевский, А. Блок) и выявить эволюцию леоновского отношения к природному миру.

Т. М. Вахитова отметила, что Леонов полигенетичен в восприятии традиции, что он своеобразно совмещает и перерабатывает существующие формы взаимосвязи стихии и культуры, природного мира, быта и бытия.

Несмотря на то что было принято считать Леонова в XX в. «певцом природы», в его произведениях (кроме «Русского леса») есть лишь небольшие вкрапления природного материала, так как философский, интеллектуальный роман исключает форму конкретного природного созерцания. Мир стихий, как правило, переносится Леоновым внутрь социальной, философской, психологической сферы.

В раннем творчестве писателя природные стихии существуют в едином вихре, взаимопроникая друг в друга. В зрелом творчестве природные стихии выделяются в особые пласты, каждый из которых имеет свои границы. Однако почти все природные стихии (огонь, вода, ветер, земля) кроме различий имеют одинаковые функции. Они связаны с такими понятиями, как любовь, смерть, память. В «Пирамиде» над стихиями властвует Господь, а их действие сравнивается с литургией. Описывая природные стихии, Леонов всегда оставляет за ними призрака тайны и непостижимости.

О. В. Румянцева

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абрамов Н. (псевд.; наст. фам. — Н. А. Переферкович) 148
 Абрамов Ф. А. 331, 332, 425
 Аввакум, протопоп 19, 181, 212, 213, 217, 391, 385
 Августин Блаженный 114
 Аверинцев С. С. 59, 259, 349
 Авраамий Смоленский 178
 Агриппа Неттесгеймский 340
 Адамович А. М. 360, 447
 Адамович Г. В. 270
 Айтматов Ч. Т. 200, 360, 447
 Акимов В. М. 105, 368, 414, 415
 Аксаков С. Т. 148, 156, 157, 425
 Александров Г. В. 345, 346, 350, 416
 Алексей Михайлович, царь 212
 Алешкин П. 73, 74
 Аменготеп (Аменхотеп) фараон 256
 Амусин И. Д. 61
 Андреев Л. Н. 83
 Андроник, священник 363
 Андрушко Ч. 436
 Ардов В. Е. 346
 Аристотель 297
 Арсеньев И. 105, 120
 Арсеньев Н. С. 45
 Арцыбашев М. П. 447, 448
 Асеев Н. Н. 331
 Астафьев В. П. 360, 447
- Афинагор (Афинянин) Афинянский 47, 48, 395
 Ахматова А. А. 22, 27, 36, 37, 38—42, 270, 317, 318, 412, 456
- Бабель И. Э. 68, 89, 428
 Байрон Дж. Г. 311
 Бальзак О. де 22
 Барашенков В. С. 306
 Барбье О. 22
 Барковская Н. В. 413
 Барсов Е. В. 117
 Бахтин В. С. 38
 Бахтин М. М. 44, 293, 403
 Безыменский А. И. 331
 Белинский В. Г. 20, 26, 132, 357, 358
 Белов В. И. 425
 Белова Л. Б. 351, 443, 444, 453, 457
 Белый А. 37, 141, 261, 361, 363, 369, 378, 413
 Бердышева Л. Р. 447
 Бердяев Н. А. 192, 287
 Бизе А. 155, 425
 Билль-Белоцерковский В. Н. 21
 Блаватская Е. П. 220
 Блок А. А. 15, 22, 23, 27, 97, 141, 270, 311, 316, 318, 329, 375, 411—414, 442, 455

* Указатели составлены О. В. Румянцевой.

- Богачева О. В. 373, 374, 377, 379, 407
 Богомолова В. 94
 Болдырев Н. Ф. 148
 Болховитинов В. Н. 18, 26
 Борхес Х.-Л. 302
 Бриллиантов А. И. 104
 Бродский И. А. 311
 Брюсов В. Я. 182, 270, 291, 333, 361, 438
 Букс Н. 284
 Булгаков М. А. 83, 92, 198, 217, 220, 280, 317, 318, 346, 350, 363, 369, 375, 408
 Булгаков С. Н. 47, 60, 105, 114, 128, 364, 394, 419
 Бунин И. А. 156, 258

 Валентинов Н. (псевд.; наст. фам. — Н. В. Вольский) 333, 400
 Ванга 73, 74, 93, 94, 363, 386
 Варламов А. Н. 69, 84, 86, 90, 95, 377, 430
 Варшавский В. С. 191
 Василий Великий, архиепископ 54, 66
 Вахитова Т. М. 2, 5, 71, 225, 253, 272, 360, 361, 368—371, 379, 381, 388, 389, 396, 397, 412, 413, 430, 435, 448, 449, 455—457
 Вашкелевич Ч. 436
 Вергилий 180, 215
 Верди Дж. 263
 Верещагин В. В. 327
 Вернадский В. И. 154, 393, 419
 Веселовский А. Н. 311
 Винчи Леонардо да 13, 25, 351
 Виньи А. де 438
 Власов Ф. Х. 346
 Волошин М. А. 97, 415, 426, 427
 Воронин В. С. 284, 292, 303, 382, 437, 457
 Высоцкий В. С. 429
 Вьюгин В. Ю. 389

 Гастев А. А. 331
 Гейзенберг В. Г. 437
 Герасимов М. П. 331
 Герцен А. И. 366, 404
 Гершензон М. О. 72, 288
 Герштейн Э. Г. 259
 Гессе Г. 34
 Гете И.-В. 22, 155, 156, 320, 340, 352, 375
 Гиппиус З. Н. 310, 361
 Гитлер А. 315
 Gladков Ф. В. 274
 Глушкова Н. Б. 388
 Гобино Ж.-А. 393
 Гоголь Н. В. 6, 19, 87, 340, 375
 Голенищев В. С. 271
 Гомер 333
 Горенштейн Ф. Н. 84, 360
 Горький М. 7, 23, 24, 26, 131, 156, 179, 203, 212, 284, 322, 336, 346, 347, 369, 414, 415, 428
 Гофман Э.-Т.-А. 182
 Грановский Т. Н. 133
 Гребенщиков А. Я. 89, 388, 407, 408
 Григорий Богослов, Назианзин, патриарх 54
 Григорий Нисский 100, 114
 Григорий Палама, Солунский, архиепископ 50, 51
 Грин А. С. 375
 Гринфельд-Зингурс Т. Я. 138, 373, 384, 424, 425, 456
 Грознова Н. А. 3, 5, 6, 73, 122, 130, 131, 138, 140, 148, 232, 272, 274, 279, 340, 359, 366, 377, 378, 379, 389, 393, 408, 410, 424, 456
 Гроссман В. С. 97, 432
 Гумилев Н. 43, 270, 329, 330
 Гус М. 343
 Гусарова-Кузи В. 440, 454, 455
 Гусев Г. 93

 Давиташвили Е. Ю. 18
 Даль В. И. 139, 148, 150, 186, 262, 337
 Данте Алигьери 180, 202, 203, 215, 292, 312, 320, 333, 375, 400

- Дарвин Ч. 285, 286, 289, 457
 Державин Г. Р. 368
 Десятников В. 27, 271
 Джойс Дж. 293, 372
 Джуна см. Давиташвили Е. Ю.
 Диккенс Ч. 22
 Дионисий Ареопагит, епископ (Псев-
 до-Дионский) 114, 169
 Дмитриева Н. А. 255
 Днепров В. Д. 311
 Добролюбов А. М. 255
 Долгов А. Д. 107
 Долгов И. И. 386
 Долгополов Л. К. 258
 Доплер К. 26
 Доронин И. 331
 Достоевский Ф. М. 6, 7, 8, 10, 11,
 15, 18, 19, 22, 24, 35, 44, 46, 68,
 75, 79, 80, 82, 85, 86, 91, 124,
 127, 130—136, 148, 182, 203,
 209, 219, 234, 235, 261, 266,
 280, 284, 286, 288, 289, 318,
 320, 336, 337, 341, 350, 369,
 375, 378, 381, 388, 393, 394,
 396, 410, 411, 422, 423, 436,
 441, 444, 445, 455
 Дунаев М. М. 70, 217
 Дурова А. А. 446, 447
 Дырдин А. А. 43, 70, 92, 394, 395,
 408, 421, 441, 456
 Дьяконов И. М. 304
- Егорова Л. П. 416, 417
 Екатерина II, императрица 6
 Ерм 49, 421
 Есенин С. А. 317, 331, 332, 360,
 411, 428, 440
- Желтова Н. И. 361
 Жирмунский В. М. 37, 39
 Житков Б. С. 363
- Заболоцкий Н. А. 22, 363, 432
 Зайцев Н. И. 364
 Залыгин С. П. 425
- Замаровский В. 261
 Замятин Е. И. 346, 434
 Запевалов В. Н. 372, 409, 430
 Заратуштра 160
 Засодимский П. В. 141
 Зельдович Я. Б. 107
 Земскова Т. С. 72
 Зеньковский В. В. 124, 125
 Зиновьев Н. Н. 434
 Зобнин Ю. В. 368
- Иван IV Васильевич (Грозный),
 царь 9, 188, 189, 269
 Иванов Вяч. И. 43, 288, 364, 372,
 427
 Иванов Е. В. 255
 Игнатий (Брянчанинов Д. А.), епи-
 скоп 85
 Ильин А. И. 183
 Институт Г. 114
 Иоанн Златоуст, патриарх Кон-
 стантинопольский 54, 56
 Ионин Г. Н. 311, 368, 403, 457
 Иустин Философ 47, 421
- Казанова Дж. Дж. 340
 Казин А. Л. 2, 92, 280, 417, 418
 Казинцев А. 68
 Кайгородова В. Е. 292, 335, 363,
 370, 385, 396, 415, 416, 434,
 435, 453, 457
 Камю А. 206
 Каназирска М. И. 93
 Кант И. 106, 108, 109, 114, 346
 Карамзин Н. М. 410
 Карл Великий 105
 Карсавин Л. П. 114
 Кафка Ф. 206, 311
 Ким Ю. Ч. 447
 Кириллов В. Т. 331
 Кирсанов С. И. 360
 Клазнус Р.-Ю.-Э. 287, 288
 Клычков С. А. 332
 Ключев Н. А. 256, 232, 325—332,
 399, 400

- Ковалев В. А. 53, 131, 211, 231, 272, 274, 337, 352, 410
- Кожемяко В. С. 267
- Козловский П. 417
- Козырев Н. А. 352
- Колесникова Е. И. 2
- Кольцов А. В. 349
- Корниенко Н. В. 84, 308
- Короленко В. Г. 203
- Кочубей В. Л. 216
- Крачковский И. Ю. 117
- Кретьова О. А. 348
- Крупская Н. К. 196
- Крылов В. П. 68, 194, 196, 364, 375, 376, 402, 456
- Крылова Н. В. 194, 456
- Кудрявцев Ю. Г. 234, 235
- Кузмин М. А. 270
- Кураев А. В., диакон 48, 54
- Курбский А. М. 188, 189
- Ламартин А. М. Л. ле 438
- Ландау Л. Д. 18, 26
- Ларри Я. Л. 363
- Лебон Г. 303
- Леви И.-Э. 220
- Лейбниц Г.-В. 308
- Леметр Ж.-В. 26
- Ленин В. И. 219, 267
- Леонова (урожд. Сабашникова) Т. М. 17, 18, 26
- Леонова Н. Л. 182, 363, 376, 383, 407, 430, 431, 433, 434, 451
- Лермонтов М. Ю. 20, 261, 311
- Лесаж А.-Р. 340
- Лесков Н. С. 23
- Листван Ф. 434, 436, 454
- Лихачев Д. С. 225, 391
- Лобанов М. 75, 92
- Ломоносов М. В. 351
- Лопухов Е. И. 25
- Лоренц Х.-А. 107, 108, 109, 383
- Лосев А. Ф. 52, 150, 374, 398
- Лосский В. Н. 47, 394
- Лосский Н. О. 109, 114
- Лотман Ю. М. 270, 452
- Луговской В. А. 322, 323, 399
- Лукаевич Я. 437
- Лысов А. Г. 47, 52, 65, 72, 73, 122, 190, 209, 225, 299, 310, 348, 359, 360, 363, 370, 391, 392, 410, 411, 430, 445, 448, 453, 457
- Любомудров А. М. 68, 365, 380—382, 386, 387, 393, 408, 422, 423, 456
- Мазепа И. С. 216
- Маканин В. С. 360
- Макарий Великий (Египетский) 66
- Максимов С. В. 141
- Мамин-Сибиряк Д. С. 145
- Мандельштам О. Э. 37, 259, 270, 322, 331, 348, 349, 350, 399, 416, 432
- Манн Т. 34, 410, 443
- Марковна — см. Петрова А. М.
- Маркс К. 12
- Мартынов Л. Н. 432
- Матисс А. 20, 27
- Матушкина В. И. 452
- Маяковский В. В. 316, 318
- Мебиус А.-Ф. 174, 222
- Меднис Н. Е. 261
- Мейерович Е. 343
- Мейерхольд В. Э. 415
- Мережковский Д. С. 190, 191, 193, 216, 370, 445, 446
- Миллер Т. А. 66
- Миц З. Г. 412
- Михайлов А. И. 321, 378, 399, 400, 457
- Михайлов О. Н. 114, 348
- Модильяни А. 270
- Моисеев Н. Н. 358
- Монгус Е. Д. 428, 429, 430
- Мопассан Г. де 372
- Мостепаненко А. М. 109
- Мостепаненко В. М. 109
- Мур Т. 438
- Муравинская Л. И. 70, 90

- Муратов П. П. 427
 Муриков Г. Г. 308, 377
 Муромский В. П. 2, 307, 387, 388,
 409, 410, 430, 431, 432
 Мусхелишвили Н. Л. 64
- Набоков В. В.** 284, 369, 414
 Назаретян А. П. 309
 Найман А. Г. 41
 Наполеон I Бонапарт 266
 Неверов А. С. 425
 Неркага А. 319, 320
 Нестеров М. В. 23
 Нечаев С. Г. 133
 Николаева Г. В. 428
 Николай Кузанский 374
 Николай I 6, 10
 Ницше Ф. 254, 261, 303, 413
 Новгородцев П. И. 183
- Овчаренко О. А.** 68, 70—73, 83, 203,
 292, 377, 439
 Ожегов С. И. 148, 305
 Оклянский Ю. 72, 352
 Опульская Л. 62
 Ориген 47, 49, 50, 55, 59, 159, 174,
 395, 407, 421, 446
 Орлов Н. 112
 Оруэлл Дж. 179, 434
 Островский А. Н. 255
 Островский Н. А. 21, 331
 Остроухов И. С. 20, 26
 Оэ Кэндзабуро 200
- Павловский А. И.** 28, 36, 44, 61, 76,
 87, 96, 103, 219, 291—293, 307,
 363, 367, 377, 378, 389, 390,
 394, 412, 432, 456
 Парцельс (псевд.; наст. фам. —
 П.-А.-М.-Б. фон Гогенгейм)
 220
 Паскаль Б. 340
 Пастернак Б. Л. 200, 317, 427, 432,
 453
 Паустовский К. Г. 156, 425
- Пахмусс Т. А. 191
 Пенроуз Р. 108, 111
 Перхин В. В. 428
 Петр I, император 6, 9, 185, 189,
 216
 Петр Амьенский, пустынный 25
 Петрова А. М. (Марковна), жена
 протопопа Аввакума 212
 Петровский Н. С. 261
 Петрушевская Л. С. 428, 429
 Пильняк Б. (псевд.; наст. фам. —
 Б. А. Воган) 428
 Писахов С. Г. 27
 Пифагор 292, 295
 Платон 220, 357
 Платонов А. П. 61, 201, 272, 311,
 317, 349, 350, 363, 375, 408,
 416, 432, 434
 Плеханов Г. В. 155
 По Э.-А. 311
 Поздняков В. 261
 Полтавцева Н. Г. 410, 430
 Помазанский М., протопресвитер
 80, 89
 Попов А. 117, 118
 Попов В. В. 378
 Порфирьев И. Я. 439
 Пришвин М. М. 141, 145, 152, 156,
 157, 267, 424, 425, 432, 453
 Прокофьев В. А. 365, 386
 Птушко А. Л. 344, 416
 Путенихина И. А. 426, 427
 Пушкин А. С. 6, 20, 253, 261, 263,
 320, 356, 449, 455
- Рабле Ф.** 311
 Рамзес II 267, 270
 Распутин В. Г. 276, 360, 425, 447
 Раушенбах Б. В. 26
 Ремизов А. М. 22, 346, 378
 Решин И. Е. 10
 Рёскин (Раскин) Дж. 156, 157, 425
 Рижский М. И. 30
 Робеспьер М. 184
 Робинсон А. Н. 212
 Рогинский Я. Л. 349
 Родион, священник 87

- Рождественский М. В. 256
 Розанов В. В. 152, 155, 256, 268,
 270, 360, 384, 425
 Ромов С. 343
 Ромодановская Е. К. 261
 Румянцев О. В. 451, 455
 Руссо Ж.-Ж. 156, 157
- Савонарола Дж. 70, 184
 Саврей В. Я. 55
 Салайчик Я. 436
 Салтыков-Щедрин М. Е. 443
 Сартр Ж.-П. 206
 Сбитнев Ю. Н. 447
 Светлов М. А. 331
 Свифт Дж. 311
 Сендерович С. 414
 Серафим (Мошнин П. С.) Саров-
 ский, иеросхимонах 73
 Серафим (Роуз), иеромонах 84
 Серафимович А. С. 331
 Сергиенко П. Я. 307
 Сердюченко В. Л. 202
 Сидоров А. 49
 Симонов К. М. 428
 Скатов Н. Н. 376, 389
 Слободнюк С. Л. 56, 69, 97, 364,
 365, 369, 382, 383, 386, 387,
 392, 393, 425, 426, 430, 442,
 456
 Случевский К. К. 425, 426
 Смирнов А. 115—117, 119, 191,
 392
 Смирнов И. П. 412
 Смирнов К. 85
 Смирнова А. И. 447, 448
 Снегов С. А. 365
 Соколов М. И. 48, 116, 118
 Соколов-Микитов И. С. 156, 425
 Сократ 152
 Солженицын А. И. 178
 Соловьев В. С. 101, 114, 136, 138,
 152, 155, 220, 270, 413, 425,
 432
 Сологуб Ф. К. 22, 97, 338
 Сорокина Н. В. 439, 452
 Софокл 317
- Сперанский М. Н. 48, 116
 Сталин И. В. 6, 9, 16, 23, 180, 186,
 200, 266, 269, 283, 318, 346,
 350, 362, 416
 Станкевич О. В. 158, 438, 456
 Стахов В. П. 443
 Столетов А. Г. 10
 Стор Н. П. 211
 Странден Д. В. 174
 Стрелкова И. 83
 Стругацкий А. Н. 83, 365
 Стругацкий Б. Н. 83, 365
 Судаков И. Я. 348
 Сурков Е. Д. 428
- Тарковский А. А. 432
 Татиан 47, 48
 Тендряков В. Ф. 360
 Тертуллиан Квинт Септимий Фло-
 ренс 47, 62, 395, 421
 Тихомиров Н. 48
 Тихон (Соколов Т. С.) Задонский,
 епископ 189
 Толстой А. Н. 97, 216, 344, 350
 Толстой Л. Н. 22, 62, 130, 147,
 148, 156, 157, 203, 206, 209,
 222, 261, 284, 311, 317,
 336, 341, 347, 350, 375, 410,
 425
 Томсон Д. 285, 395, 408, 457
 Трефилий, монах 216
 Трофимов И. В. 453
 Труайяр Ж. де 200
 Тулкин С. 181
 Тургенев И. С. 148, 157, 425
 Тютчев Ф. И. 23, 262, 311
- Уайльд О. 210
 Уваров А. С. 116
 Умов Н. А. 419
 Успенский П. Д. 99, 100, 102, 103,
 174
 Успенский П. П. 107, 109
 Уэллс Г. 285, 286, 287, 309, 395,
 396, 457
 Уэсткотт У. 299

- Фадеев А. А. 199, 348, 428
Федер Е. 107
Федоров В. С. 70, 92, 122, 129, 363, 364, 371, 385, 386, 398, 399, 408, 419, 430, 431, 444, 445, 456
Федоров Н. Н. 152, 224, 419
Федоров Н. Ф. 357
Федотов Г. П. 178, 183
Филарет (Дроздов В. М.), митрополит Московский 78
Филатова А. И. 177, 438, 456
Филиппов Г. В. 364, 368, 407, 408, 430
Фицджеральд Ф. С. 26
Флоренский П. А. 217, 363, 364, 394, 419
Флоровский Г. В. 65, 133
Франк С. Л. 52, 394, 443
Франс А. 83, 438
Франциск Ассизский 189
Фрейд З. 275, 304, 371, 443
Фриче В. М. 331
Фрэзер Д. Д. 257, 262, 263
Фурье Ш. 7
- Хаксли Т. Г. 286, 434
Харитонов А. А. 366, 376
Хармс Д. И. 284
Хватов А. И. 366
Хеопс (Хуфу), египетский фараон 256, 257, 265, 266, 269, 374
Хокинг С. 107, 108, 110, 111
Холл Мэнли П. 291, 293, 295, 298, 299, 301
Холодный Н. Г. 419
Хомяков А. С. 128
Хоружий С. С. 293
Христофорова-Садомова Н. Ф. 323, 325, 328
Хрулев В. И. 69, 76, 77, 228, 254, 283, 361—364, 373, 375, 378, 380, 381, 383—386, 405, 406, 423, 424, 430, 440, 441, 448, 451, 457
Хюбнер К. 45
- Чайковский П. И. 10
Чернышевский Н. Г. 20, 26, 147, 155, 281, 369
- Чехов А. П. 203, 336
Чижевский А. А. 419
Чуковский К. И. 40
- Шаганова-Образцова О. А. 345
Швейцер М. А. 429
Шекспир У. 21, 311, 317, 375
Шесталов Ю. Н. 404, 408
Шилейко В. К. 270
Шилина О. Ю. 429
Шиллер И.-К.-Ф. фон 124, 155
Шкловский В. Б. 273
Шмелев И. С. 145
Шолохов А. А. 255, 272, 317, 363, 427, 452
Шпенглер О. 267, 384
Шпренгер Я. 114
Шраер М. Д. 430
Шрейдер Ю. А. 64
Шумяцкий Б. З. 345
Шургаков С. И. 199
Шюре (Щурэ) Э. 171
- Щеглов М. 194
- Эйнштейн А. 108, 110
Эллис (псевд.; наст. фам. — Л. Л. Кобылинский) 333, 400
Энгельс Ф. 21
Эпикур 30
Эренбург И. Г. 378
Эриугена (Эригена) Иоанн Скот 56, 104, 105, 120, 426
- Юлиан Милостивый (Странноприимник) 189
- Якимова Л. П. 60, 69, 274, 278, 291, 310, 372, 377, 379, 384, 401, 402, 418, 419, 430, 432, 433, 448, 457
Яковлев А. С. 425
Ясенский Б. 12, 25
- Black M. 61
Milik J. M. 61
Milik T. 61

УКАЗАТЕЛЬ ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА «ПИРАМИДА»

- Аблаев Никон 33, 45, 113, 122, 141, 183, 202, 337, 344, 440
- Алексей 28, 29, 64, 80, 81, 90, 283, 390
- Ангел см. Дымков.
- Афинагор 76, 166, 167, 178, 202, 337, 340
- Бамбалски Юлия 28, 42, 47, 58, 86, 125, 126, 140, 163—166, 170, 211, 215, 220, 224, 228, 229, 263, 264, 282, 283, 295, 298, 309, 338, 339, 347, 355, 356, 367, 371, 384, 390, 397, 400, 401, 411, 416, 435, 438—440
- Гаврилов 24, 187, 195, 281, 295, 337, 341
- Ганнушкин 338
- Дымков 13—17, 25, 26, 34, 42, 46, 58, 74—76, 79, 84, 86—89, 91, 93, 94, 98, 99, 102, 103, 105—109, 111—113, 119, 120, 123, 126, 127, 136, 140, 145, 149, 151, 153, 154, 158, 159, 161, 163—165, 167, 172, 182, 183, 186—189, 193, 197, 199, 202, 204, 206, 211, 215, 219, 220—224, 229, 236, 237, 255, 263, 264, 282, 283, 295, 298, 300, 305, 306, 314—316, 318, 319, 335, 337—341, 349, 355, 361, 365, 371, 381, 383, 385, 391, 393, 394, 400, 401, 404, 405, 411, 417, 418, 420, 422, 423, 426, 437, 438, 439
- Дюрсо 34, 42, 75, 187, 211, 220, 229, 245, 283, 337, 338, 339, 355, 356, 397, 422
- Лоскутов Вадим 24, 33, 45—47, 58, 61, 75, 82, 92, 98—103, 122, 136, 147, 149, 158, 161, 163—166, 168—170, 173, 179, 180, 182—186, 201, 204, 207, 221, 222, 226, 229, 241, 242, 247, 264—266, 269, 270, 278—280, 298, 323, 335, 338, 340, 341, 371, 374, 401, 440, 444
- Лоскутов Егор (Голик) 12, 13, 24, 25, 45, 81, 82, 98, 102, 106, 108, 122, 165, 182, 183, 184, 264, 278, 279, 294, 347, 371
- Лоскутов Маивей Петрович (о. Матвей) 12, 13, 15—17, 23—25, 28, 29, 32—34, 45—47, 50, 52, 56, 59, 60, 64, 68, 70, 71, 74—84, 86, 90—92, 98, 99, 101, 113, 115, 118—120, 122, 123, 125, 129, 130, 135, 136, 141, 143, 144, 146, 147, 149, 151, 161, 165, 166, 168—173, 175, 177—179, 181, 182, 186, 188,

- 192, 195, 197, 202, 207, 208, 212, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 223, 229, 259, 260, 264, 265, 277—280, 284, 294, 297, 298, 300, 301, 316, 325, 335, 339, 340, 342, 344, 347, 365, 369, 371, 373, 384, 388, 390—395, 397, 399, 401, 402, 404, 419, 420, 422, 423, 437, 440, 444, 446, 447
- Лоскутова Дуня 12, 16, 25, 45, 46, 58, 74, 75, 82, 84, 86, 92, 93, 102, 122, 126, 127, 129, 136, 141, 145, 147, 164—168, 172, 173, 182, 187, 193, 199, 202—207, 229, 230, 236—239, 260—262, 276—279, 294—296, 298, 306, 309, 315, 316, 319, 334, 335, 338, 341, 342, 344, 345, 355, 361, 376, 400—402, 404, 406, 422, 439, 442, 446
- Лоскутова Прасковья Андреевна 12, 25, 45, 81, 82, 167, 187, 212, 259, 278, 323, 342
- Лоскутовы, семья 81, 136, 162, 165, 166, 168, 249, 281, 294, 341, 439
- Минтай Миносевич 283, 363
- Морошкин 75
- Небылицкий 283
- Ненила 12, 168, 182
- Откуси 195
- Пузыревский 283
- Скуднов Тимофей 58, 146, 198, 281, 335, 337, 399
- Сорокин Евгений 25, 28, 33, 42, 47, 58, 59, 75, 78, 125, 149, 163, 165, 166, 192, 205, 221, 228, 229, 262—264, 282, 294—296, 335, 339, 345, 347, 355, 356, 367, 387, 390, 397, 400, 416, 438, 439, 447
- Сталин И. В. 16, 25, 26, 75, 76, 89, 161—163, 166, 179, 187—190, 198, 207, 211, 215, 219, 259, 260, 265, 282, 315, 319, 372, 373, 394, 438, 440, 441, 446
- Филуметьев 75, 98—101, 127, 141, 154, 166, 186, 201, 207, 221, 229, 241, 264, 265, 269, 338, 373, 384, 401
- Финогеев 25, 75, 146, 205, 341, 440
- Шамин Никанор Васильевич 12, 13, 16, 32, 33, 50, 54, 58, 59, 74, 75, 78, 86, 98, 101, 103, 104, 106, 109, 111—113, 118, 142, 144—147, 155, 158, 160—162, 164—167, 172, 184—188, 197, 202, 204, 207, 221, 229, 233, 236, 238, 239, 242, 247, 269, 279, 281, 294, 306—309, 315, 322, 327, 333, 338, 340—342, 354, 356, 361, 371, 373, 382, 393, 397, 405, 423, 437, 438, 444
- Шатаницкий (Сатанинский) 12—14, 18, 23, 25, 26, 33, 46, 47, 49—51, 54, 55, 58, 59, 74, 75, 77, 79, 83, 84, 87, 88, 91, 92, 95, 98, 99, 101—103, 105, 106, 112, 113, 115, 117, 119, 132, 143, 145—147, 149, 150, 158, 159, 161, 162, 164—168, 181, 182, 192, 195, 197, 202, 207, 215, 220, 221, 223, 228, 230, 240—242, 279, 280, 283, 298, 300, 301, 305, 309, 313—315, 319, 335, 338—341, 347, 369, 371, 381—383, 393, 397, 401, 402, 413, 417, 418, 437—439, 445
- Шмит 283

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
«Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...». (Из бесед Л. М. Леонова с Н. А. Грозновой). Публикация Т. М. Вахитовой (Санкт-Петербург)	5

I

<u>А. И. Павловский</u> (Санкт-Петербург). Знак Иова	28
<u>А. И. Павловский</u> (Санкт-Петербург). Поэма начала и роман конца («Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой)	36
А. А. Дырдин (Ульяновск). Веросознание и мифология в романе «Пирамида». (Версия мифа о «падших ангелах»)	43
А. М. Любомудров (Санкт-Петербург). Суд над Творцом. (Роман «Пирамида» в свете христианства)	68
С. Л. Слободнюк (Магнитогорск). Мирооправдание и мироотрицание Л. Леонова	97
В. С. Федоров (Санкт-Петербург). Религиозно-философский аспект романа «Пирамида»	122
Т. Я. Гринфельд-Зингурс (Санкт-Петербург). Природа в романе «Пирамида»	138
О. В. Станкевич (Магнитогорск). Художественная вселенная романа «Пирамида»	158
А. И. Филатова (Санкт-Петербург). Портрет времени (1930-е гг.) в романе «Пирамида»	177

II

В. П. Крылов, Н. В. Крылова (Петрозаводск). Типологические приметы и особенности художественного мышления автора романа «Пирамида»	194
--	-----

А. Г. Лысов (Литва). Последний автограф. («Пирамида» как роман-самоопределение)	209
В. И. Хрулев (Уфа). Искусство иронии в романе «Пирамида»	228
Т. М. Вахитова (Санкт-Петербург). Египетская тема в творчестве Л. Леонова	253
Т. М. Вахитова (Санкт-Петербург). Зеркальный диптих Л. Леонова («Русский лес» и «Пирамида»)	272
Д. Томсон (Канада). Дарвин, Уэллс и роман «Пирамида»	285
Л. П. Якимова (Новосибирск). Магия числа, или «секретное значение чисел», в мифопоэтическом контексте романа «Пирамида»	291
В. С. Воронин (Волгоград). Абсурд, фантазия и многозначные логики в романе «Пирамида»	303
Г. Н. Ионин (Санкт-Петербург). Оптимизм мировой классики и роман «Пирамида»	311
А. И. Михайлов (Санкт-Петербург). Литературные блоки романа «Пирамида»	321
В. Е. Кайгородова (Пермь). Л. Леонов о классиках и современниках. (Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида»)	335
Л. Б. Белова (Ростов-на-Дону). О науке и искусстве в романе «Пирамида»	351

III

Хроники Леоновских семинаров и конференций в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (1995—2002)	359
Первый семинар по роману Л. Леонова «Пирамида»	359
Второй семинар по роману Л. Леонова «Пирамида»	366
Третий семинар по роману Л. Леонова «Пирамида»	376
Международная научная конференция «Роман Л. Леонова „Пирамида“. Проблема мирооправдания»	389
Юбилейная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Л. Леонова	409
Международная научная конференция «Поэтика Л. Леонова и художественная картина мира XX века»	431
Всероссийская научная конференция «Природа: материальное и духовное». Доклады на Леоновской секции	449
Указатель имен	455
Указатель персонажей романа «Пирамида»	462

Научное издание

**РОМАН Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»
ПРОБЛЕМА МИРООПРАВДАНИЯ**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской академии наук*

Редактор издательства Т. А. Лапицкая
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор Е. И. Егорова
Корректоры О. М. Бобылева, Я. Л. Сухова и Е. В. Шестакова
Компьютерная верстка Н. К. Румянцевой

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Слано в набор 09.11.04. Полписано к печати 28.12.04.
Формат 60×90^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 30.3. Уч.-изд. л. 30.7.
Тираж 800 экз. Тип. зак. № 3976. С 93

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
main@nauka.nw.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-02-027110-1



9 785020 271104

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

ЛИТЕРАТУРА О М. ГОРЬКОМ. 1976—1990

Библиографический указатель

Библиографическое пособие, содержащее литературу о творчестве М. Горького, является хронологическим продолжением ранее вышедших книг, включающих литературу за 1955—1960 гг. (Л., 1965), 1961—1965 гг. (Л., 1970), 1966—1970 гг. (Л., 1985), 1971—1975 гг. (Л., 1987). Готовящееся издание включает литературу за 1976—1990 гг., изданную в нашей стране на русском языке: сборники (с постановой росписью), монографии, статьи из научных, литературно-художественных и общественно-политических журналов и газет. Описания снабжены аннотациями, включающими тему исследования, наличие неопубликованных или архивных материалов, имена лиц, упоминаемых в связи с изучением жизни и творчества М. Горького, названия произведений, о которых идет речь и т. д. Пособие снабжено указателем имен и названий периодических изданий, кружков, обществ и учреждений, указателем произведений М. Горького и тематическим указателем.

Для филологов, специалистов по русской литературе XX в., студентов, преподавателей вузов.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**ДОСТОЕВСКИЙ:
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ**
Т. 17

В очередном томе серии публикуются статьи российских и зарубежных исследователей, широко и многообразно характеризующие творчество Достоевского 1840-х—начала 1880-х годов, в том числе в его связях с русской культурой XI—начала XX в. Сборник состоит из традиционных разделов: «Статьи», «Публикации», «Материалы и сообщения», «Из литературного наследия», « Эпистолярные материалы».

Для аспирантов, преподавателей вузов, специалистов-филологов, широкого круга читателей, интересующихся историей русской культуры.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**БИБЛИОТЕКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ**
Научное описание

Книга, продолжающая традицию фундаментальных трудов Пушкинского Дома, содержит полное аннотированное описание личной библиотеки Ф. М. Достоевского на основе всех известных в настоящее время печатных и рукописных списков книг (в том числе неопубликованных), составленных женой писателя А. Г. Достоевской. В разделе «Приложения» помещены дополнения к основному своду книг — издания, не вошедшие в списки А. Г. Достоевской, а также впервые публикуемое в полном виде описание книг, лично принадлежавших жене писателя.

Для специалистов-филологов, преподавателей и студентов вузов, для всех, интересующихся русской литературой.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**Н. ГУМИЛЕВ, А. АХМАТОВА:
ПО НЕИЗДАНЫМ МАТЕРИАЛАМ АРХИВА
П. Н. ЛУКНИЦКОГО**

Сборник материалов составили неизвестные ранее документы из Коллекции писателя П. Н. Лукницкого, переданной Пушкинскому Дому в 1997 г. Книга открывается статьей об истории и составе коллекции П. Н. Лукницкого и состоит из следующих разделов: материалы о Гумилеве (гимназические документы, документы о деятельности поэта в издательстве «Всемирная литература» и др.); публикация семейной переписки Ахматовой, писем к ней Ф. Сологуба и др.; воспоминания В. К. Шилейко о Гумилеве; публикация дарственных надписей Ахматовой на книгах и фотографиях и описание иностранных книг из библиотеки Гумилева; материалы об О. Мандельштаме.

Для филологов, всех, интересующихся культурой и литературой Серебряного века.

АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ «АКАДЕМКНИГА»

Магазины «Книга — почтой»

- 121009 Москва, Шубинский пер., 6; 241-02-52
197345 Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7Б; (код 812) 235-05-67

Магазины «Академкнига» с указанием отделов «Книга — почтой»

- 690088 Владивосток-88, Оксанский пр-т, 140 («Книга — почтой»);
(код 4232) 5-27-91
620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
(код 3432) 55-10-03
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 298 («Книга — почтой»);
(код 3952) 46-56-20
660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90
220012 Минск, проспект Ф. Скорины, 73; (код 10375-17) 232-00-52,
232-46-52
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 124-55-00
117192 Москва, Мичуринский пр-т, 12; 932-74-79
103054 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; 921-55-96
103624 Москва, Б. Черкасский пер., 4; 298-33-73
630091 Новосибирск, Красный пр-т, 51; (код 3832) 21-15-60
630090 Новосибирск, Морской пр-т, 22 («Книга — почтой»);
(код 3832) 30-09-22
142292 Пушкино Московской обл., МКР «В», 1 («Книга — почтой»);
(13) 3-38-60
443022 Самара, проспект Ленина, 2 («Книга — почтой»);
(код 8462) 37-10-60
191104 Санкт-Петербург, Литейный пр-т, 57; (код 812) 272-36-65

199034 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2; (код 812) 328-32-11

194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий пр-т, 4; (код 812) 247-70-39

199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9 линия, 16;

(код 812) 323-34-62

634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18; (код 3822) 22-60-36

450059 Уфа-59, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»); (код 3472) 24-47-74

450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 22-91-85