

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Н.Л. Лейдерман

РЕВОЛЮЦИЯ КАК СТОЛКНОВЕНИЕ КУЛЬТУР

(«СОРОК ПЕРВЫЙ» Б. ЛАВРЕНЕВА: ОПЫТ САМОКРИТИКИ КАНОНА)

В русской литературе 1920-х годов очень заметное место занимает художественное течение, которое получило название «поэма в прозе». Сюда вошли разнообразные повести, новеллистические циклы, в которых изображается революционная стихия, кипят бурные страсти, идет жесточайшая братоубийственная война. Традиционно в школе «поэмы в прозе» рассматриваются на примере «Железного потока» А. Серафимовича или повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Но, с переизданием ряда ранее запрещенных или осужденных официальной критикой произведений («Ватага» В. Шишкова, «Страна родная» А. Веселого, «Повольники» А. Яковлева, «Перегной» Л. Сейфуллиной и др.) лицо «поэм в прозе» предстает куда более трагическим. При новом прочтении смысл ряда произведений оказывается в разительном несовпадении с принятыми трактовками. Разумеется, в школе не место обстоятельному анализу всех аспектов «поэм в прозе». Целесообразно выбрать одно, но достаточно представительное произведение, на анализе которого можно было бы показать типологические черты «поэм в прозе» и, если возможно, раскрыть новые смысловые аспекты, ранее не замеченные критикой.

Мы полагаем, что наиболее подходящим материалом может быть повесть Бориса Лавренева «Сорок первый». Она невелика по объему, что позволяет охватить ее целостным анализом. Она увлекательна, написана с юмором. И, что очень существенно в историко-литературном плане, она представляет собой некую самокритику канона «поэмы в прозе», оспаривание идейных и художественных стереотипов, окаменевших в этом метажанре.

В литературном процессе немаловажную роль играет самокритика устоявшейся формы – она заставляет осознать опасности консервации художественного сознания и побуждает искать новые пути. Таким вот опытом самокритики метажанра «поэмы в прозе» с достаточным основанием можно считать известную повесть Бориса Лавренева «Сорок первый» (1924). В литературоведческой традиции это произведение представлено скорее в патетически-возвышенном ореоле. А между тем, здесь очень существенна ироническая, пародийная составляющая.

Ироническая тональность задается постоянным приемом – каждую главу повествователь оснащает, как это бывало нередко в изысканной романтической прозе XIX века, субъективно-личностным подзаголовком-комментарием, представляющим некое «либретто» последующих событий. Но в отличие от классической традиции, «либреттист» у Лавренева иронически дистанцируется от патетических ракурсов. Внутри же главы, в самом повествовательном дискурсе превалирует совершенно другая тональность – ядреного романтического сказа. Вот как начинается повесть: «Глава первая, написанная автором исключительно в силу

необходимости». А после этого заголовка идет крутой, орнаментальный абзац, разукрашенный экзотическими тропами:

Сверкающее кольцо казачьих сабель под утро распалось на мгновение на севере, подрезанное горячими струйками пулемета, и в щель прорвался лихорадочно, последним напором, малиновый комиссар Евсюков.

В том же «орнаментальном» стиле автор представляет читателю и самого комиссара:

На спине у Евсюкова перекрещиваются ремни боевого снаряжения буквой Х, и кажется, если повернется комиссар передом, должна появиться буква В (Христос Воскресе). Но этого нет. В Пасху, Христа Евсюков не верит. Верит в Советы, в Интернационал, в чеку и тяжелый вороненый наган в узловатых и крепких пальцах.

Орнаментальная экзотика в описаниях Лавренева настолько очевидна, что приобретает пародийный характер – она выглядит искусственной, позерской, театрализованной, это все уже стало литературщиной, опереточными приемами. Но в этом театрализованном мире, в этих опереточных одеяниях действуют живые люди, и мучаются они всерьез и умирают навсегда.

Изначальная расстановка персонажей в «Сорок первом» тоже вполне отвечает классово-политическому канону, сложившемуся в «поэмах в прозе»: геройский красный командир – из старых большевиков, «кожаная куртка» (правда, малинового цвета); девушка

Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

красноармеец Марютка Басова, «круглая рыба-чья сирота», беззаветно преданная революции; и ярый враг – белогвардейский офицер, потомок древнего дворянского рода. Читатель, воспитанный на массовом потоке романтических повестей и рассказов про революцию, уже за-года может представить, кто как поведет себя в момент смертельного испытания. Но Лавренев разрушает стереотипы.

Когда красноармеец Марютка презрительно спрашивает пленного поручика, отданного ей под охрану: «Небось, кроме падекатра танцевать, другого и дела не знаешь?» – то в этом вопросе, как в капле воды, выразилось расхожее (простонародно-обывательское и традиционно литературное) представление о дворянине как о никчемном белоручке. Но взятый в плен молодой офицер не поступает достоинством перед грозным Евсюковым. Более того, в нем таится какая-то сила, которая неведома его противникам. Что же это за сила? Секрет стойкости Говорухи-Отрока очень существен для понимания всей конфликтной диспозиции, и автор не случайно уделяет ему специальный эпизод. Отряд Евсюкова бредет по пустыне, все уже измождены до предела –

...А поручику хоть бы что, побледнел только немно-го. Подошел однажды к нему Евсюков, посмотрел в ульт-рамариновые шарики, выдал хриплым лаем:

– Черт тебя знает, двужилый ты, что ли? Сам шу-пльый, а тянешь за двух. С чего это у тебя сила такая? – Повел голову поручик с всегдашней усмешкой, спокойно ответил:

– Не поймешь. *Разница культур. У тебя тело подав-ляет дух, а у меня дух владеет телом.* Могу приказать себе не страдать.

Насколько эта ситуация не совпадает с классовыми шаблонами революционной словесности: изнеженный барин и все способный претерпеть мужик. Тут же выдубленный жиз-нью мужик валится с ног, а тоненький интелли-гент-белоручка держится. Держится силой ду-ха, самодисциплиной культуры, не позволяю-щей распускаться, терять человеческий облик.

Б. Лавренев пошатнул еще один стереотип молодой советской литературы – абсолютиза-цию классовых антагонизмов. В повести «Со-рок первый» едва ли не впервые в качестве од-ного из ключевых источников социального и психологического противостояния героев ока-зывается *разница культур*. Писатель сталкивает не просто две политические ментальности, а две культуры: низовую культуру революцион-ной массы, носителем которой представлена Марютка, и традиционную высокую культуру, на которой воспитан русский дворянин. Автор усиливает остроту коллизии тем, что Марют-ка – поэтическая натура, она сочиняет стихи, а Говоруха-Отрок учился на историко-филологи-ческом факультете знаменитого Новороссий-

ского университета, следовательно – в поэзии толк знает. Автор с явным удовольствием опи-сывает первый опыт культурного общения ме-жду начинающей поэтессой Марией Басовой и бывшим студентом-филологом:

Марютка кашлянула, понизила голос:

– Ладно, черт с тобой, послушай, только не смейся. Тебя, может, папенька до двадцати годов с губернарми обучал, а я сама до всего дошла.

– Нет, честное слово, не буду смеяться.

– Тады слушай. Тут все прописано: как мы с казака-ми бились, как в степу ушли.

Марютка кашлянула, понизила голос до баса, рубила слова, свирепо вращая глазами:

Как казаки наступали
Царской свиты палачи,
(...)

Полегла вся наша рота,

Двадцатеро в степь ушло.

– А дальше никак не лезет, хоть ты тресни, рыба-чья холера, не знаю, как верблюдов вставить? – оборвала Ма-рютка пресекающим голосом.

В тени были синие шарики поручика, *только в бел-ках влажно доцветал лиловатыми отсветами веселый жар мангала*, когда, помолчав, он ответил:

– Да... здорово! Много экспрессии, чувства! Пони-маешь! Видно, что от души написано. – *Тут все тело по-ручика сильно дернулось, и он, как будто икнув, спешно добавил:* – Только не обижайся, но стихи очень плохие. Необработанные, неумелые.

По некоторым жестам и телодвижениям поручика, слушающего марюткины стихи, можно понять, насколько трудно ему удер-жаться от гомерического хохота. Но поручик – человек интеллигентный, он пытается мягко, тактично объяснить Марютке, что «стихи, ви-дишь ли, – искусство. А всякое искусство уче-ния требует, у него свои правила и законы...»

Во всех прочих диалогах тоже возникает комический контраст между просторечно-грубым словом «рыбацкой дочки», невежест-венной до наивности, и рафинированной речью Говорухи-Отрока, за которым ощущается запас знаний, которые даются книгами. Отсюда осо-бого рода драматизм – ситуация взаимонепонимания. В первую очередь, именно это проти-воречие, – полагает автор «Сорок первого», – служит источником острейших социальных конфликтов, доходящих до жестоких крово-пролитий.

Однако Лавренев не возвышает рафиниро-ванного интеллигента и не унижает неотесан-ную «рыбацкую дочку». Он показывает, что это р а з н ы е культуры, и каждая со своего боку помогает человеку выбираться из бед. Так, ко-гда героев штормом выбросило на необитае-мый остров посреди Арала, то начитанность поручика подсказала – здесь должны быть са-рай для хранения рыбы, а житейская хватка Марютки уже пригодились, чтоб одних рыб использовать как топливо, а из других соорудить нечто вроде убежища.

Иначе говоря, вопреки несогласованности культур два политических противника в трудную минуту смогли помочь друг другу. А далее в качестве испытанного «оселка» отношений между людьми Лавренев ввел в сюжет мотивы, которые полемически несовместимы с идеологическими приоритетами. Эти мотивы называются старинными бесклассовыми, аполитичными словами – молодость, красота, сострадание, любовь. Лавренев очень аккуратно подводит психологические основания под сближение Марютки и Говорухи-Отрока. Он не чурается банального романтического приема, согласно которому глаза становятся зеркалом души. Глаза поручика, «синие-синие», «ультрамариновые шарики», «как синь-вода» – это и воплощение красоты, и выражение душевной чистоты. А марюткины глаза – «шалые, косо прорезанные, с желтым кошачьим огнем» – это зеркало страстной, до бесшабашности отчаянной натуры. Между такими глазами не может не вспыхнуть диалог страсти. К этому диалогу вели и деликатный тон поручика с Марюткой при разговоре о стихах, и взаимопомощь в минуты смертельной опасности. Но, прежде всего то, что на Руси всегда было главным источником любви – простая бабья жалость. Когда Марютка пожалела тяжело занемогшего пленника («укололо острой болью в груди») и принялась выхаживать его, вот тогда-то и прозвучало впервые: «Дурень ты мой, синеглазенький!»

И оказалось, что сердечная привязанность вытесняет из умов жесточенность и классовую ненависть. Этот момент – поворотный в сюжете, его значимость для собственного мироощущения осознают сами герои. Очнувшийся после забытья поручик с благодарностью говорит Марютке:

– Спасибо тебе, голубушка!

Марютка покраснела и отвела его руку.

– Не благодари!.. Не стоит спасибо. Что ж, потвоему, дать человеку помирать? Зверюка я лесная или человек?

– Но ведь я кадет... Враг. Чего было со мной возиться? Сама еле дышишь.

Марютка остановилась на мгновение, недоуменно дернулась. Махнула рукой и засмеялась.

– Где уж враг! Руки поднять не можешь, какой тут враг? Судьба моя с тобой такая. Не пристрелила сразу, промахнулась впервой сроду, ну и возиться мне с тобой до скончания. На, покушай!

В сущности, сейчас произошло величайшее событие – двое еще совсем молодых людей, которых исторический вихрь превратил в игральные пешки, вернулись в состояние нормальных людей – стали нежным юношей и ласковой девушкой. Поручик красивым рафинированным слогом с удивлением признается, что «самые наполненные дни» он провел «на дурацком несчастном блине посреди дурацкого

морья». А Марютка, которой, как она признается поручику, «не все (его) слова внятны», отвечает по-простому: «...Счастливая я сейчас». По существу же, оба на языках разных культур говорят об одном – о том, что они обрели душевную гармонию, потому что любовь подняла их над разорванным кровавым миром и дала ощущение полного слияния с земной твердью, морем, с дыханием прибоя...

Но потом Лавренев делает ход, свидетельствующий о том, что советские идеологические стереотипы ему преодолеть не удалось. В предпоследней главе автор вводит своего рода «саморазоблачительный» монолог Говорухи-Отрока, который испытал разочарование во всех идейных и политических течениях, убедился, что родина «такая же пустошь, как и революции, обе кровушку любят», что всё в мире нацелено на истребление и на наживу. Поэтому поручик хочет занять позицию неучастия, духовной самоизоляции: «Не хочу я больше правды – покоя хочу». Но в идеологическом контексте 20-х годов подобные высказывания интерпретировались однозначно – это бегство от революции, это отказ от участия в кровавых битвах за счастье человечества, это дезертирство, интеллигентское чистоплюйство... И Марютка, в которую вколочены железными молотами советской пропаганды все эти формулы, воспринимает слова поручика как предательство. Поэтому ее реакция однозначна: «Чистотел! Белоручка! Пусть другие за твою милость в дерьме копаются?» В перепалке Марютка обзывает поручика «сукиным сыном», он ее «хамкой» и получает оплеуху от сильной руки рыбацкой дочки.

Так, в полном соответствии с новым, советским каноном разрешается идейный конфликт: классовое, социальное все равно оказалось сильнее общечеловеческого. Но название последней главы настораживает: «Глава десятая, в которой поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор снимает с себя ответственность за развязку». Почему это Автор снимает с себя ответственность за развязку? Уж не потому ли, что она не уложилась в сюжетную схему, обретшую в советской революционной прозе значение канона?

Правда, поначалу автор вкладывает в уста поручика следующее высказывание: «Если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут. Нет, дура ты моя дорогая. Раз культура против культуры, так уж тут до конца...» Иначе говоря, счастье молодой любви оказалось лишь временным перемирием, противостояние культур вновь обрело характер войны. Значит, поручик, отказавшийся от позиции неучастия в

междоусобице, вновь приобретает функцию врага, заслуживающего пули от руки красноармейца Марютки.

Но сама психологическая достоверность сцены убийства подрывает авторскую мотивировку. Говоруха-Отрок видит парус, люди в лодке – с погонами, значит – белые. Поручик торопит их криком, Марютка пытается его удержать:

Поручик махал руками, стоя по щиколотки в воде.

Внезапно он услышал за спиной оглушительный грохот гбнущей в огне и буре планеты. Не успел понять, почему, прыгнул в сторону, спасаясь от катастрофы, и этот грохот гибели мира был последним земным звуком для него.

Что произошло? Момент гибели поручика предстает у Лаврeнeвa как явление апокалиптическое. Этой сценой писатель эстетически опровергает идеологию, обесценивающую отдельную личность под красивыми лозунгами блага миллионов. Убийство человека оказывается уничтожением целой планеты, которую человек выстроил в своем сознании, населил своими знаниями, опытом, страданиями и мечтами, и эту уникальную планету человечеству никогда и ничем уже больше не возместить. А что же испытывает в это время красноармеец Марютка, неукоснительно исполнившая свой воинский долг?

Марютка бессмысленно смотрела на упавшего, бессознательно притопывая зачем-то левой ногой.

Поручик упал головой в воду. В маслянистом стекле расхотились красные струйки из раздробленного черепа.

Марютка шагнула вперед, нагнулась. С воплем рванула гимнастерку на груди, выронив винтовку.

В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно.

Это чисто экспрессионистская синекдоха – отрыв части от целого, вне целого создает жуткое эстетическое впечатление. Глаз, который был символом красоты, символом чуда жизни, знаком любви, оказывающийся просто шариком на нитке нерва – это убийственный образ крушения, уничтожения целого мира, вселенной. Этот образ становится детонатором сокрушительного психологического взрыва в душе Марютки:

Она шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять мертвую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая лицо в багровых сгустках, и завывала низким, гнетущим воем:

– Роденький мой! Что же я наделала? Очнись, болезный мой! Синегла-азенький!

А ведь эта ужасная сцена есть сцена о з а р е н и я! Куда девались все идеологические догмы, куда послетали всякие политические ярлыки? Осталось только непоправимое горе женщины, собственными руками застрелившей своего возлюбленного.

Обратим внимание на звучание последней фразы: «С врезавшегося в песок баркаса смотрели остолбенелые люди». Не казаки, не белогвардейцы, а л ю д и! То есть в данной коллизии проблема красных и белых, кадетов и большевиков уже оказывается нелепой, бессмысленной. Произошла вселенская трагедия, уничтожен целый мир, рухнула любовь, развалена красота, потерян смысл жизни у двух уникальных явлений во вселенной. Поэтому те, кто присутствуют при этом акте трагедии, остаются только в одной роли – земных, способных к состраданию людей.

Лаврeнeв, с одной стороны, следуя господствующим идеологемам, заставил героев рассказа «Сорок первый» оставаться на позициях классовой вражды. Но всем эстетическим пафосом своего повествования, судьбами своих героев он дискредитировал абсолютизацию классовых и политических приоритетов. С горькой иронией и высоким трагедийным пафосом автор «Сорок первого» напоминал современникам о том, что есть высшие ценности, называемые человеческой жизнью, молодостью, любовью. Если эти ценности попираются даже во имя наиболее идеалов, то будет изучено само чудо жизни...

Эстетический пафос повести Лаврeнeвa очень существен еще и в собственно историко-литературном аспекте: в «поэме в прозе» вновь зазвучал мотив личности, сделан акцент на ценности человеческой индивидуальности, выдвинута идея культуры как ценностного ориентира, без которого деяния человека могут оказаться слепыми и социально опасными.

Эти эстетические интенции, намеченные в «Сорок первом», не только подводили черту под литературным течением, воплотившимся в метажанре «поэмы в прозе», но свидетельствовали о том, что «спросами времени» начинают становиться не взрывы массовых инстинктов, не стихийное бурление толпы, а тайны человеческого характера, динамика душевной жизни личности как неповторимой и самоценной индивидуальности. А это потребовало возвращения в арсеналы молодого советского искусства совсем недавно изгнанного психоанализа, этого испытанного инструментария проникновения во внутренний мир человека. Поэтому с середины 20-х годов романтическая тенденция стала сдвигаться с центральной оси литературного процесса. Ее начинают теснить иные художественные стратегии.