

Чеслав Андрушко

Диалог и полилог в структуре романа "Вор" Леонида Леонова

Studia Rossica Posnaniensia 17, 47-58

1982/1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ЧЕСЛАВ АНДРУШКО

Познань

ДИАЛОГ И ПОЛИЛОГ В СТРУКТУРЕ РОМАНА
ВОР ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Выход в свет романа *Вор* в 1927 году был отмечен критикой как доказательство возрастающего влияния Достоевского и резкий поворот в сторону от той линии, которая намечалась предыдущим творчеством Леонида Леонова. В. Ермилов, который первым откликнулся на новый роман статьей *Проблема живого человека в современной литературе и „Вор“ Л. Леонова*, писал, что все это „позволит Вору обокрасть автора *Барсуков*“¹. Более резко ту же мысль выразил первый рецензент *Вора* В. Гоффеншефер: „Имеются два Леонова. Один — вполне самобытный автор *Барсуков*, другой — эпигон Достоевского“². Утверждению именно такого мнения о романе способствовало в дальнейшем высказывание М. Горького о „скачкообразном“ развитии творческого дарования Леонова в 20-е годы³. Поэтому не случайно в критической и научной литературе о Леонове со временем закрепились прочная схема, по которой роман *Вор* рассматривался как явление нетипичное и мало в чем показательное для становления творческого метода писателя. Предпочтение отдавалось другим произведениям — в том также и позднейшим редакциям *Вора* — именно в силу того, что считались они более леоновскими.

Между тем проблема литературных связей Леонова с Достоевским, которая до сих пор далека от окончательного разрешения, является кардинальной для понимания специфики творческого метода писателя как в целом, так и в частности. Особенно важным в этом отношении следует считать конструктивное использование принципов поэтики „рго“ и „сонтга“, которое намечилось уже в *Барсуках*, но в полную меру было предпринято молодым

¹ „На литературном посту“ 1927, № 5 - 6, с. 81.

² См.: „Молодая гвардия“ 1928, № 4, с. 199.

³ М. Горький, *Собрание сочинений в 30-ти томах*, т. 30, Москва 1954, с. 68.

писателем именно в первой редакции романа *Вор*⁴. В отличие от *Барсуков* герои *Вора* уже целиком погружены в амбивалентное карнавальное существование, стремящееся „охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы”⁵. Крайнее падение главного героя Дмитрия Векшина сочетается здесь с глубиной его моральных исканий, преданность его фронтального друга Саньки — с изменой, любовь его подруги детства Маши — с ненавистью.

Но главное все-таки в том, что в своем втором романе Леонов возвращает излюбленному методу Достоевского его изначальный смысл и назначение. Это уже не столько литературный прием, сколько глубокий внутренний принцип самораскрытия идей и характеров. Все герои *Вора* представлены в сложных противоборствующих отношениях, в результате которых уясняется смысл происходящего и выявляются характеры. Леоновские герои высказывают себя, раскрывают свою сущность в диалогическом общении, благодаря которому „человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть”⁶.

Отсюда, как справедливо отмечает В. Химич, основой сюжетно-композиционного построения второго романа Леонида Леонова становится диалог, „подчиняя себе портрет, пейзаж, интерьер”⁷. Причем следует подчеркнуть, что о структурном своеобразии *Вора* свидетельствует не столько формальное выражение диалога — хотя его сцены и строятся по такому чисто драматургическому принципу — сколько стремление создать такую диалогическую ситуацию, которая способствует полной откровенности героев. Эту конструктивную авторскую установку на исповедальный диалог, к которому леоновский *Вор* стремится как к своему художественному идеалу, выражает композиция произведения в целом и отдельных его частей, а также ход сюжетной линии главного героя.

Завязка *Вора* начинается с массовой сцены в пивной, впервые представляющей всех героев романа, однако в дальнейшем автор постепенно устраняет их из повествования, чтобы в последней и решающей сцене свести лицом к лицу в прямом диалоге двух главных идейных соперников романа: благошинского мастера Пчова и бывшего красного командира Векшина.

Принцип функционирования макроструктуры переносится автором и на микроструктуру романа: почти все сцены *Вора* открываются эпизодом с участием нескольких персонажей, но разрешаются, как правило, идейным стол-

⁴ См.: Ч. Андрушко, *От „Барсуков” к „Вору”*. В сб.: Революция. Жизнь. Писатель, Воронеж 1978, с. 54 - 62.

⁵ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, с. 304.

⁶ Там же, с. 434.

⁷ В. Химич, *Диалог в структуре романа Л. Леонова „Вор”*. В сб.: Проблемы стиля и жанра в советской литературе, Свердловск 1974, № 6, с. 60.

кновением двух из них, выявляющим какую-то долю правды о героях и характере их связей с окружающей действительностью.

Исповедальность, к которой стремятся все диалогические ситуации романа, требует не только предельного заострения в душевном состоянии героев — все они как раз и представлены „на перегоне двух эпох, в момент великого переустройства”⁸ — но и интимной обстановки как необходимого условия для откровенности участников событий. Поэтому местом мучительных разговоров, которые постоянно ведутся в *Воре*, является чаще всего укрытая в глубоком подвале мастерская Пчхова — диалоги Агея и Фирсова (ч. I, гл. XX), Митьки и Пчхова (ч. I, гл. XXII; ч. II, гл. XVII; ч. III, гл. XXIII), а также пустая комната в коммунальной квартире — диалог Фирсова и Манюкина (ч. I, гл. V) и даже скамейка в закрытом на ночь зоологическом саду — диалог Аташеза и Нитьки (ч. III, гл. XXI) и т.п. При этом выясняется, что замкнутому городскому пространству постоянно сопутствует мучительная неразрешенность героев. Лишь выход за резко ограниченные пределы этого пространства, осуществленный Векшиным в самом конце повествования, становится началом истинно свободного диалогического процесса самостановления и самораскрытия героя.

Автор образно подчеркивает, что присутствие третьего лица разрушает намечающуюся диалогическую ситуацию. Пчхов, желая поговорить с Векшиным, уводит его от Фирсова — и дальнейший разговор проходит „за занавеской” (№ 2, с. 41); Манька Вьюга, чтобы вызвать Митьку на откровенность, отправляет Агея на кухню ставить самовар; Пчхов, присутствующий при встрече Агея с Фирсовым „точас же вспомнил, что собирался в баню. Скоро он и ушел, насовав чего-то в плетеный кузовок” (№ 2, с. 30). Аналогичным образом поступает жена Саньки Бабкина — „чтобы не мешать встрече” (№ 4, с. 33), когда только что вышедший из тюрьмы Митька Векшин заходит проведать своего бывшего фронтового друга.

Если же в исповедальный разговор двух персонажей вмешивается кто-нибудь посторонний, то это прерывает не только сам диалог, но и наметившуюся в связи с ним сцену. Продолжать ее не имеет смысла, так как герои уже не в состоянии выявить самого главного. Так обрывается, например, сцена, а вместе с ней и вся глава, в которой Митька, примирившись с сестрой, казалось уже готов сказать ей что-то важное, сокровенное, но „тут вернулась Зинка, и разговор прервался” (№ 5, с. 54).

Вообще следует отметить, что проблема „третьего”, создающего ситуацию полилога, наделена не только осязаемой в приведенных сценах композиционной и характерологической ролью, но и глубоким художественным смыслом. Влияние полилога сказывается прежде всего в роковой предопре-

⁸ Л. Леонов, *Вор*, „Красная новь” 1927, № 3, с. 66. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номера журнала и страницы.

деленности главной любовной линии романа: Митьки — Маши. Их отношения не могут вылиться в прямой диалог, именно из-за того, что между ними всегда кто-то становится: в самом начале — Агей, в конце — Донька. Вводя полилог, который обладает разрушительным действием на чувства и отношения героев и который является художественным выражением много-составной действительности *Вора*, Леонов тем явственнее оттеняет унаследованную от Достоевского идею о том, что единственным принципом становления и развития характеров являются диалогические отношения.

Одним из внешних проявлений полилога становится в романе „заочная правда” — т. е. „правда о человеке в чужих устах, не обращенная к нему диалогически”⁹. Таким смыслом наделена в *Воре* вся сцена именин у Зинки Балуховой, которая как бы повторяет знаменитую сцену на именинах Настасьи Филипповны из романа *Идиот*, закончившуюся грандиозным скандалом. У Леонова, как и у Достоевского, читатель становится свидетелем „заочной” правды о герое, на которую складывается целая гамма противоречивых мнений. Отсутствующего Векшина защищает его сестра Таня, так как считает, что брат ее всегда был „честный, добрый и прямой” (№ 4, с. 20). На это Маша Долманова возражает, что „великодушие не является его природным качеством” (№ 4, с. 20). В свою очередь реплика Долмановой заставляет высказаться Зинку Балухову: „Если Марья Федоровна и знает что, то все равно по наслышке...” (№ 4, с. 21). Завязывается спор об отсутствующем Векшине, в котором все участники по-своему правы, однако их противоречащие друг другу мнения не укладываются в систему, помогающую выявить самое сокровенное в мыслях и поступках Дмитрия Векшина. За „заочной” правдой о герое и полилогом, несущим эту правду, закрепляется опредмечивающее значение, унижающее человека и разрушающее отношения между людьми. В подтверждение этого именины кончаются всеобщей ссорой и пощечиной, которой Фирсов награждает Чикилева.

Центральным звеном, группирующим вокруг себя все важнейшие диалогические ситуации, является образ главного героя Дмитрия Векшина. Скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог определяют ход сюжетной линии главного героя и характер его отношений с другими персонажами. В прошлом красный командир, зарубивший в годы гражданской войны пленного офицера, Векшин испытывает мучения совести, и в этом стремительно развивающемся процессе душевного распада скатывается на дно жизни, чтобы очутиться среди воров и пьяниц московской Благуши. Время как бы останавливается для героя: в мучительном состоянии какого-то полубреда-полусознания пытается он переосмыслить происшедшее, чтобы заново обрести ту идею, за которую „он без раздумья себя всего бы отдал” (№ 5, с. 53).

⁹ М. Бахтин, указ. соч., с. 101.

Среди исследователей *Вора* преобладает мнение, что душевный кризис главного героя, служившего делу революции, был вызван его разочарованием „в пореволюционных буднях”, „в противоречиях периода НЭПа”¹⁰. Между тем в первой редакции *Вора* имеется прямое указание на то, что странная болезнь Митьки, которая с такой подробностью анализируется автором романа и его героем-писателем, была вызвана как раз упомянутым убийством беззащитного офицера, после которого „все чаще впадал он во вредную задумчивость, отнимавшую сон и истощавшую его порывы” (№ I, с. 38). Глубоко права хотя и обособленна в своем мнении З. Богуславская, считающая, что „Леонова не интересует конкретизация среды, в которой существует Митька Векшин, в его произведении происходит не столько конфликт героя с обществом, с окружающей пошлостью, сколько конфликт героя с самим собой, раздвоение, разлад в душе человека, в его психологии”¹¹.

Долгий и мучительный путь моральных исканий Векшина — в сущности и составляющий фабулу романа — является не чем иным как попыткой восстановить утерянную человечность и до конца понять и осмыслить свое истинное назначение. Перераспределение акцента с внешнего развития сюжета, выраженного через поступки героя (они в *Воре* как раз отодвинуты на задний план, а главное событие, послужившее началом падения Векшина, вообще вынесено за рамки повествования), на внутренний — путем целой системы диалогов, в которых Митька „выговаривает” себя, — вызвано последовательным применением в характеристике персонажа типичного для поэтики Достоевского принципа „неразрешенной идеи”¹². Как и все герои Достоевского, Векшин является загадкой прежде всего для самого себя и поэтому сам стремится раскрыть смысл своего бытия. На протяжении всего повествования в нем сталкиваются две противоборствующие силы, одновременно и доказывая и опровергая „священность убийства” (№ 4, с. 40). Исход этой борьбы остается неясным вплоть до последней сцены романа, однако стремление к разрешению проблемы „наполеонизма” определяет сущность главного героя и его чуждую для всех остальных персонажей внутреннюю сосредоточенность. Автор дает ее почувствовать читателю уже с первых страниц *Вора*, когда, рисуя несколькими штрихами портрет Митьки, отмечает, что „по высокому лбу странная и глубокая, как шрам, бежала морщинка” (№ I, с. 19). В дальнейшем эту особенность главного героя передает его отчужденность и усиливающаяся задумчивость, которая „пугала скрытыми в ней возможностями” (№ 4, с. 31).

На глубину, драматизм и характер сложной внутренней работы, которая постоянно идет в Векшине, указывает также художественный строй его мыслей,

¹⁰ В. Ковалев, *Этюды о Леониде Леонове*, Москва 1974, с. 197.

¹¹ З. Богуславская, *Леонид Леонов*, Москва 1960, с. 88.

¹² М. Бахтин, указ. соч., с. 145.

изобилующий вопросительными предложениями, синтаксическими изломами, акцентными переборами: „...убить нельзя, но ...можно? Перед убитым нет вины: вина перед живым, глядящим в лицо. Лишь самая смерть убивает. Это даже не нарушение жизни, а лишь уничтожение вины перед ним. Нет высокого закона, останавливающего руку... но есть?” (№ 4, с. 37).

Центральное место векшинской темы „наполеонизма” в романе проявляется в том, что все остальные действующие лица *Вора* привлекаются лишь в связи с образом главного героя. Располагаясь вокруг него, создают они замкнутый круг векшинских двойников, отражая так характерное для жизненного плана *Вора* состояние укрытого полилога. Леонов вводит в свой второй роман сложную систему множественных двойников, пользуясь при этом традиционным композиционным приемом представления героя „среди подобных”, акцентируя „сходства интонаций” у целого ряда персонажей¹³. Не случайно большинство действующих лиц романа — это или бывшие фронтовые друзья Митьки, или же его сообщники по воровскому ремеслу. Но их сходство, кроме внешнего, имеет и более глубокий, внутренний характер, передаваемый в романе опосредованным путем. Эту сложную художественную функцию, раскрывающую духовное родство главного героя со всеми персонажами, принимают на себя женские образы романа. Только через них и их посредством втягиваются в круг векшинских двойников все действующие лица *Вора*, благодаря чему моральные искания главного героя обретают не рациональный, а глубоко чувственный характер, соответствующий общему положению романа, что „разумом нельзя человека постичь” (№ 7, с. 9). Отсюда ведущая роль в раскрытии образа Векшина принадлежит любовным линиям романа, строящимся автором в дальнейшем по принципу полилога с неизменным участием главного героя: Митька — Маша — Агей, Митька — Маша — Донька, Митька — Зинка — Чикилев, Митька — Ксения — Санька. В них наиболее полно выявляются две основные черты митькиного характера: „агейкина” жестокость (тема эта укрупняется в образе бывшего моряка Анатолия Араратского) и „чикилевское” властолюбие. Каждый из этих образов является повторением и развитием наиболее мрачных сторон раздвоившегося Митькиного „я”, а в их сложившихся судьбах и характерах узнает Векшин те потенциальные возможности, которые заложены в нем самом и в его „наполеонизме”. В *Воре* постоянно подчеркивается возможная или осуществляющаяся близость главного героя с Чикилевым и с Агеем. Предупреждают об этом Митьку люди наиболее ему близкие, например, сестра Таня: „Ты мне сегодня тягостен... как этот Чикилев. И ты суетлив стал, как он” (№ 6, с. 113) — или же Маша Долманова, когда сравнивает Митьку с Агеем: „Ты опасен ему, ты еще начинаешь только болеть, а он уже мертвый” (№ 2, с. 18).

¹³ А. Старцева, *Особенности композиции романов Леонида Леопова*. В сб.: Вопросы советской литературы, т. 8, Москва—Ленинград 1959, с. 375.

Чаще всего, однако, главный герой и сам осознает угрожающую ему опасность. Такой именно характер имеют отношения Митьки с Агеем: искренне ненавидя его за беспредельную жестокость, главный герой *Вора* все-таки вынужден признать: „Агей убивал, я убил. Разница явная, но дело-то одно и то же” (№ 7, с. 20).

Постоянно сталкиваясь со своим собственным „я”, разбросанным по всем персонажам романа, главный герой начинает лучше понимать и окружающую действительность и самого себя. Диалог Векшина с другими персонажами оказывается одновременно диалогом героя с самим собой. В свое время было замечено, что „при всей видимой напряженности в романе ничего не происходит”¹⁴. Эффект этот вызывает строго прочерченная схема „векшинских” двойников, которая заставляет всю проблематику произведения развиваться не традиционно „вширь”, а „вглубь” — по замкнутым кругам, переключая тем самым спор Векшина с окружающей действительностью в план внутреннего диалога героя со своим разбитым „я”. По такому именно принципу строится одна из ключевых сцен романа — разговор Митьки с подсевшим к нему в пивной Анатолием Араратским. „С ненавистью и страхом они узнавали себя в другом, сидящем по ту сторону столика” (№ 6, с. 107). В пьяной исповеди бывшего моряка-балтийца о том, что надо „вытраивать в жизни всякую мерзость” (№ 6, с. 109), слышит Митька близкий отголосок своих собственных мыслей: „Разбродную, бессмысленно текущую по равнинам истории людскую гушу направить надо на общую, умную турбину и выплавить очищенную от дряни великую человеческую силу” (№ 5, с. 79). Совпадение одной из самых сокровенных мыслей главного героя с ее искаженным отражением в образе Араратского, который вскоре приводит в исполнение готовность „вытраивать из бытия” также и самого себя, впервые заставляет Векшина по-настоящему усомниться в своей идее рационального миропорядка.

Образ Анатолия Араратского выполняет важную художественную функцию в идейно-образной структуре романа. Этот как бы заново возродившийся Агей, чтобы также продвигаться к смерти как к своей единственной цели, связывает воедино тему жестокости и тему властолюбия и осуществляет идею „человека с подлеей” — управдома Петра Горбидоныча Чикилева: „Мысль — вот где источник страдания. Того, кто истребит мысль, вознесет человечество в памяти своей...” (№ 4, с. 24). Самоубийство Араратского, показавшее, что истребление мысли равнозначно истреблению человека, обнажает диалектическую связь рационализма с жестокостью и окончательно замыкает круг „векшинских” двойников, создавая ощущение крайней безвы-

¹⁴ М. Бенькович, *О двух аспектах изучения композиции романа Л. Леонова „Вор”*. В сб.: Тезисы докладов и сообщений на республиканской межвузовской конференции литературоведов по актуальным вопросам современного литературоведения, Кишинев 1963, с. 30.

ходности и обреченности главного героя повествования. Тем самым и все попытки диалога Векшина с окружающими его двойниками оказываются более или менее замаскированными полилогами, которые в леоновском романе наделены способностью разрушать отношения человека с другими людьми. Поэтому не случайно по мере развития романного действия все явственнее нарастает процесс распада личности главного героя, который завершается сценой длительного беспомыслия, символизирующей полную духовную смерть Векшина.

Но процесс распада является одновременно и процессом становления. В романе *Вор* Леонида Леонова, как и во всех произведениях Достоевского, крайности неизбежно сходятся, обнаруживая диалектическую связь тезы и антитезы. Поэтому чем явственнее симптомы духовной болезни Векшина, чем резче его тон в отношениях с другими людьми, тем яснее становится, что Митька не в состоянии перешагнуть все моральные запреты и опуститься до уровня Агея и Араратского, стать „государственным столпом“, каким именует себя Чикилев (№ 5, с. 91), или же, как его бывший ординарец Санька Бабкин, обзавестись комодом, самоваром и барышней, что „постирает“ да „щи сварит“ (№ 2, с. 8). Каждая из таких жизненных возможностей, однозначно определяющая и опредмечивающая человека, постоянно угрожает главному герою *Вора*, и каждую из них он отвергает, поскольку отличительной чертой его характера, как и всех ведущих персонажей Достоевского, является бескорыстное служение идее. Автор делает эту черту „векшинской“ особенностью, так как тем же безудержным стремлением к бескорыстию, обретающим стихийные размеры служения идее ради самой идеи, наделяет также сестру Векшина Таню. Решающую роль в раскрытии этой „векшинской“ сокровенной идеи романа играет образ старика Пчхова — благушинского мастера и „лекаря человеческих душ“, воплощающего идею бескорыстного духовного служения людям.

Сюжетные линии Векшина и Пчхова в системе диалогов выражают две крайности романа, его тезу и антитезу, которые, взаимоотталкиваясь, выявляют непреодолимое тяготение друг к другу. „Ведь я на тебе, Митя, человека проверяю!“ — говорит Пчхов Векшину (№ 1, с. 48), несмотря на то, что жизненные планы обоих героев как единственные в романе развиваются без внешне ощутимых точек соприкосновения. Их отношения долгое время не могут вылиться в прямой диалог, так как Пчхов посредством своего племянника Заварихина, женившегося на Тани Векшиной, оказывается втянутым в круг „родственных“ Векшину двойников, создающих типичную ситуацию полилога. И лишь трагическая смерть Тани в цирке, завершившая процесс внутреннего очищения главного героя (здесь уже явно звучит идея пострадать за других из *Братьев Карамазовых* Достоевского), разрывает круг векшинских двойников и отрывает заварихинскую тему романа от векшинской и пчховской.

Тем самым в системе двойников устраняется основное препятствие для прямого диалогического столкновения векшинской идеи „наполеонизма” с пчховской идеей духовного служения людям.

Весь художественный строй романа, стремящегося преодолеть состояние полилога и разрешиться прямым исповедальным диалогом, выражает это Векшинское стремление к самоопределению и духовному саморазвитию в том особом общении с людьми, которое в самом *Воре* характеризуется как „последний разговор, для самовольного раскрытия разговор, вплотную разговор” (№ 7, с. 31). Предпосылки для такого разговора намечаются на протяжении всего повествования: поведением героев, их жестами, тональностью речи и, прежде всего, характером их слова. Все действующие лица *Вора* или уже выражены в слове, как двойники Векшина, или же, как главный герой романа, ищут такого выражения в слове. Прием характерной детали, которым пользуется иногда автор при раскрытии образов, служит лишь дополнением к идее героя, выраженной через его собственное слово. Отсюда основным принципом конструкции диалогов в *Воре* является так же как и в романах Достоевского установка на „чужое слово”¹⁵. В соприкосновении с „чужим” словом ищет главный герой *Вора* созвучия своим сокровенным идеям и находит лишь в „пчховском” слове романа.

Характер леоновской установки на чужое слово наглядно передают все сцены диалогов Векшина с Пчховым и с Аташезом, завершающие идейную проблематику *Вора*. Митька приходит к благушинскому „лекарю” в минуты наивысшего душевного напряжения, чтобы услышать ответы на вопросы, которые он ставит всем своим собеседникам: о смысле жизни, о человеческом страдании, о неравенстве между людьми. И впервые за все повествование Пчхов не дает прямого ответа векшинским терзаниям — как делает это Аташез в следующей главе — а отвечает своеобразным вариантом библейской притчи об изгнании Адама и Евы из рая, передающим в предельно сжатой художественной форме историю цивилизации. В этом коротком, но поучительном рассказе о тщетных поисках человечеством „окольной дорожки” (№ 2, с. 40), вмещающем также и драматические перепаутья Митьки Векшина, заключено пчховское субъективное миропонимание, поскольку рассказанная притча резко преломлена в творческом сознании повествователя, сохраняя лишь отдаленные связи с библейским первоисточником. Она явно опосредованна личным опытом героя и его неприятием цивилизации, однако благодаря именно этой образно выраженной художественно опосредованности наметившаяся диалогическая ситуация не прерывается, а получает дальнейшее развитие и завершение в третьей — и решающей — сцене последнего свидания Векшина и Пчхова.

¹⁵ М. Бахтин, указ. соч., с. 348.

Таким образом, поэтически преломленное и опосредованное „пчховское” слово принимает на себя роль единственного фактора, организующего диалогические отношения между героями. Его функции подчеркнута выражены в самой конструкции произведения, поскольку рядом с „пчховским” словом автор *Вора* ставит прямое слово, обладающее противоположным эффектом. Таким художественным смыслом наделена следующая за первым диалогом Векшина и Пчхова сцена встречи Митьки с его бывшим фронтовым другом Аташезом. В отличие от Пчхова Аташез все ответы на митькины вопросы строит на предложениях с прямым значением, смысл которых определяется такими словами, как „сто пудов”, „сорок тысяч”, „копейки”, „кирпичи”, „пиджаки”, „цилиндры”, „жареные котлеты” (№ 2, с. 46). Нарочито подчеркнутая „вещественность” речи Аташеза резко противостоит тому внутреннему болезненному состоянию, в которое загнали Векшина его тревожные думы о будущем человечества, — и бывшие друзья теперь расстаются врагами. Их разговор, сохраняющий все формальные признаки диалога, внутренне оказался двумя монологами без каких-либо точек соприкосновения.

Эти две ключевые сцены романа, раскрывающие художественные функции прямого и поэтически оформленного слова, ставят в окончательном свете тему духовных исканий главного героя *Вора*. Все взлеты и падения сложной Митькиной судьбы, источником которых является традиционная для русской литературы проблема „наполеонизма”, конкретизируются в романе как следствие овеществляющего воздействия на жизнь главного героя со стороны современной ему рациональной культуры, ведущей героев *Вора* к душевным катастрофам, жестокости и самому страшному — полной бездуховности. Таким наиболее близким к трагическому завершению смыслом обладает в романе образ Чикилева, венчающий и в идейном и в художественном плане круг „векшинских” двойников. Его обезличенная, построенная на готовых канцелярских фразах речь ставится автором в прямую зависимость от его идей:

... чтоб всю человецкую породу на один образец пустить. Чтоб рожались люди одинакого роста, длины, весу и прочего! Чуть вверх полез какой, зашебаршил, тут ему крылышки и подрезать. И никакого бы горя, а все в одну дудку. Сломался — не жалко, а помер — в забвение его! (№ 3, с. 86).

Чикилевские слова звучат как грозное предостережение перед той возможностью, в которую может вылиться взорванная революцией действительность.

Главный герой *Вора* преодолевает заложенную в нем „чикилевщину” пу-

тем мучительного внутреннего диалога с самим собой. Решающую роль в этом духовном возрождении Дмитрия Векшина играет поэтически оформленное, опосредованное и преломленное „пчховское” слово, возводимое автором романа до символа подлинного искусства. Оно прокладывает героям леоновского романа путь к подлинной гуманности, открывая тем самым истинный смысл человеческого существования. Автор не даст оснований утверждать, что смысл этот заключается в религиозном смирении, хотя при последней встрече обоих героев и произносится сокровенное пчховское „причастись!”, в котором как в точке пересекаются все чаянья, мысли и искания Митьки Векшина. Скорее всего посредством Пчхова, образно воплотившего наиболее характерные черты национальной литературы, главному герою *Вора* открывается то внутреннее гармоничное состояние всепонимания, которым отличаются ведущие персонажи Достоевского и народные характеры Льва Толстого и которое помогает ему взглянуть „с непонятым удивлением” (№ 7, с. 61) на мир, еще недавно казавшийся „огромным пустым сараем, в углу которого жалось его израненное сознание” (№ 5, с. 48). Леоновский герой заново возвращается к тем духовным первоосновам, о которых говорилось в библейской притче романа, обретает свою „вторую родину”, где „гривастое, как неоседланный конь, ищущий в мире всадника своего, вставало над миром солнце” (№ 7, с. 73).

Таким образом, диалогичность, унаследованная молодым Леоновым от Достоевского, становится в концепции *Вора* универсальной художественной категорией, определяющей все уровни идейно-образной структуры романа и характер его литературных связей. Авторская конструктивная установка на исповедальность осуществляется в форме многоступенчатого аналитического диалога, который помогает герою понять, что его позиция лишь частично истинна и для полного раскрытия нуждается в других, но и одновременно заставляет противопоставляться постоянно угрожающим ему „чужим” сознаниям, преодолевать состояние полилога, поскольку без этого невозможно достижение того, к чему так безудержно стремятся все герои *Вора* и что в конечном итоге является целью диалога — сведение своего, сокровенного, сугубо личного с общечеловеческим. В этом отношении действительность представленная в *Воре* более противоречива и дисгармонична, чем в романах Достоевского, и, соответственно, крайне тяжело поддается целостному осмыслению. В результате и возникает в романе единое синтезирующее авторское миропонимание, в котором творческое развитие человека невозможно в отрыве от тех общенациональных и общечеловеческих духовных ценностей, которые несет в себе подлинное искусство. Все это драматически ставит и выдвигает на первый план общие и частные проблемы искусства как одну из характернейших жанровых особенностей романа Леонида Леонова второй половины двадцатых годов.

DIALOGUE AND POLILOGUE IN THE STRUCTURE OF L. LEONOV'S NOVEL
THE THIEF

by

CZESŁAW ANDRUSZKO

Summary

The basic factor which creates the structure of Leonid Leonov's novel *The Thief* (1927) is the opposition dialogue-polilogue. The course of a plot of this work is disposed to create conditions for this type of dialogue situation which while overcoming the destructive influence of polilogue will be conducive to the maximum frankness of the heroes. This principle of organization of literary material determines both the microstructure and the macrostructure of the second novel of Leonid Leonov. The open poetic end of *The Thief* in which all the dramatic attempts at a dialogue of the main hero with the broken post-revolutionary reality are eventually resolved to the internal dialogue of the hero with his own "self", is the most clear proof of the innovatory and original use of the literary technique of Fiodor Dostoievski and Leo Tolstoi by the young novelist.