

# Чеслав Андрушко

---

## Сказ в повести Леонида Леонова "Петушихинский пролом"

---

Studia Rossica Posnaniensia 20, 75-90

---

1988

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## СКАЗ В ПОВЕСТИ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА *ПЕТУШИХИНСКИЙ ПРОЛОМ*

SKAZ IN LEONID LEONOV'S NOVEL *PIETUSHIKHINSKIJ BREAKTHROUGH*

ЧЕСЛАВ АНДРУШКО

In the first chapters of his novel Leonov imitates the style of Russian fable and “folk” manner of telling. In three fantastic scenes of the final part the author presents a carnival vision of the presented reality and Russian history. The author also refers to Gogol's tradition in order to show a dramatic “breakthrough” made by the Peter I epoch in the consciousness and culture of the nation.

Czesław Andruszko, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej, ul. Marchlewskiego 124/126, 61-874 Poznań, Polska—Poland.

К созданию первой сказовой повести приступил Леонов после небольшого периода увлечения поэзией и короткой повествовательной формой. Когда в 1922 году появилась его повесть *Петушихинский пролом*, критика единогласно отметила необычный стилистический колорит произведения и неоспоримое дарование молодого писателя как мастера сказового слова. „Так и пахло древней, дремучей Русью с ее былинными и житейными людьми, с ее дивным, узорно украшенным языком” — писал Львов-Рогачевский в одном из первых критических отзывов на леоновскую повесть<sup>1</sup>. Определяя этот тип сказа термином „лирический”, Юрий Тынянов также считал, что *Петушихинский пролом* — „почти поэма, пейзажи ее могли бы встретиться в стихах”<sup>2</sup>. Термин прочно вошел в исследовательскую практику, но привел со временем к довольно одностороннему взгляду на сказовое наследие молодого Леонова как продолжение традиций Ремизова и Лескова. Отодвигалась на дальний план драматичная разорванность сюжета и острая конфликтность мира, изображаемого в первой повести писателя. Между тем уже в первых отзывах указывалось на то, что „только в *Петушихинском проломе* начинает реалистическая струя явственно выбиваться из-под стилизаторства”<sup>3</sup>, и что здесь впервые „реальное перемещается с фантастикой”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В. Львов-Рогачевский, *Революция и русская литература*, „Современник” 1923, № 2, с. 82.

<sup>2</sup> Ю. Тынянов, *Литературное сегодня*, „Русский современник” 1924, кн. 1, с. 301.

<sup>3</sup> А. Лежнев, *Леонид Леонов*. В кн.: Леонид Леонов. Критическая серия, под ред. Е. Никитиной, Москва 1928, с. 85.

<sup>4</sup> А. Воронский, *Леонид Леонов*, там же, с. 15.

Приобщение слушателя к „чудесному” действию, несущее в себе также и реминисценции сказовой манеры Ремизова и Лескова, осуществляется уже в пределах иницирующего предложения: „Ходил раз один этакий старичок-моховичок за мшарины, где выгон петушихинский потом, за голубикой, насбирал сколько надо, больше некуда, — идет домой, тянет богородичку, молитву, озирает сенокосные луга, — все ли в порядке”<sup>5</sup>. Определяется не только сказочный объект изображения — „этакий старичок-моховичок”, но и типологически характерное сказочное изложение: использование глагола действия „ходил”, с которого как правило начинается каждое событие сказки, неопределенная длительность времени-пространства — „раз один”, и наконец, свободная игра видовыми формами, составляющая излюбленный прием сказочника<sup>6</sup>. Стилистическими средствами и приемами слушатель „мгновенно” вводится в условный мир сказки, где все зависит от творческой фантазии сказочника, поскольку каждый сказочник „совершенно свободен в выборе номенклатуры и атрибутов действующих лиц” а также и „в выборе языковых средств”<sup>7</sup>. И как результат и следствие свободы действий сказочника всплывает в повести некий пространственно неограниченный мир, в котором волшебным образом помогают пчелы „старичку-моховичку” собрать рассыпавшуюся голубику и в котором как в сказке — по велению героя — „стала быть Петушиха тут — семь дворов, пять ворот, из подворотен дым идет” (171).

Благодаря сказочному зачину повести за сказовым словом изначально и авторитетно закрепляется эстетическая функция, которая сродни древним верованиям в магическую силу слова. Одновременно на рисующийся с самого начала условный мир сказки постепенно накладываются фольклорные тона и краски. Сказочная панорама, открывающая повествование, сказкой не является, поскольку в ней явно проскальзывает фольклорная поэтическая персонификация природы и красочный колорит русского пейзажа. Качественные признаки этого пейзажа — „сенокосные луга”, „мшарины”, „голубика”, и особенно поэтическое сравнение „медовая сыта в глубоком голубом ковше”, приводящее на мысль сказочные „медовые реки”, — явно указывает на фольклорную традицию, в которой „отобралось наиболее типичное для пейзажа средней и северной России”<sup>8</sup>. К тому же сказочный „старичок-моховичок” снабжается вполне обычным „народным” именем — Пафнутий. Иллюзия сказки разрушается, а вместе с тем и образ условного сказочника превращается

<sup>5</sup> Л. Леонов, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. I, *Повести и рассказы*, Москва 1981, с. 170. В дальнейшем цитируется I-й том этого издания с указанием страниц в тексте.

<sup>6</sup> См. об этом: Н. Герасимов, *Пространственно-временные формулы русской сказки*. В кн.: *Русский фольклор*, т. XVIII, Ленинград 1978, с. 176 - 177.

<sup>7</sup> В. Пропп, *Морфология сказки*, Москва 1969, с. 102.

<sup>8</sup> Н. Колпакова, *Русская народная бытовая песня*, Москва—Ленинград 1962, с. 187 - 188.

в более конкретный в художественном отношении образ народного рассказчика, сознание которого опосредованно фольклорными традициями.

Но разрушению иллюзии сказки сопутствует также и разрушение изустности. Оно совершается как бы на глазах у слушателя, когда в финальную часть „сказочной“ главы неожиданно врывается „третий“ голос, явно полемизирующий с невидимым присутствием рассказчика на тему происхождения названия деревни: „А Петушихой она не потому, что первым здесь человеком человек Петухов Абрам был, а потому, что пели в тот день предосенний за линючей облачной занавеской знойного лета голубые петухи“ (171). В этом заключительном аккорде первой главы обращает внимание „звучание“ его последней части, поскольку она явно выпадает из конвенции народного говорения и представляет собой очень сложную метафору с разветвленной системой образов, несущих в себе следы литературной модулировки. Сохраняя лишь отдаленные связи с фольклорной поэтикой, метафора эта является в целом продуктом авторского творческого сознания, опосредованного поэтическими нормами своей литературной эпохи. Авторское слово своеобразно корректирует и дополняет системы художественного мышления сказочника и народного рассказчика, оставляя за собой доминирующую роль прежде всего в процессе организации повествования. Этим и следует объяснять наличие уже в инициальном предложении как бы невзначай оброненного замечания о том, что „сказочное“ действие повести происходит в том месте „где выгон петушихинский потом“. Автор еще раз прибегает к такому чисто литературному приему в конце главы, когда уже явно забегая вперед, говорит, что „не знал Пафнутий, что на месте слез его случится великий пролом не в одном человеческом сердце“ (171). Использование элементов уперещающих ход событий чуждо манере как сказочного так и фольклорного исполнения, поскольку каждой из них „свойствен естественный, т.е. контактный тип коммуникации“<sup>9</sup>. В сказовом зачине повести система уперещающих элементов создавала новый уровень творческой энергии, на котором происходила перестройка и замена сказовых категорий литературными: рассказчик перевоплощался в автора, а сочувствующий слушатель в понимающего читателя.

Анализ первой главы повести, открывающей повествование о сложных и драматичных судьбах Петушихи, показывает, что ее автор использует „свободный сказ, идущий от авторского «я»“<sup>10</sup>. Этот тип сказа позволяет на свободное сочетание конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов. Именно свобода сочетаемости разных по своей эмоциональной окраске языковых стихий, реализующая эстетическую функцию

---

<sup>9</sup> К. Чистов, *Специфика фольклора в свете теории информации*. В кн.: Типологические исследования по фольклору, Москва 1977, с. 42.

<sup>10</sup> В. Виноградов, *Проблема сказа в стилистике*. В кн.: Поэтика, вып. I, Ленинград 1926, с. 38.

леоновского слова, и создает характерную для сказа „ломаную композицию” и внешнее ощущение изустности.

Следует при этом отметить, что с точки зрения внутренней структуры повествования сочетаемость разных языковых уровней осуществляется по принципу идейной близости слова сказочника, рассказчика и автора. Их отношения носят „однонаправленный” характер, что всегда „дает возможность расширения образа рассказчика до пределов образа автора”<sup>11</sup>. В контексте сказового зачина повести умение говорить в духе русской народной сказки или же в духе поэтики русского фольклора является в конечном итоге „изысканной речью самого писателя”<sup>12</sup>. Несомненно автору принадлежит финальное предложение первой главы, содержащее точное указание времени действия: „Тому двести тридцать лет” (171). Заключительная авторская ремарка, вносящая элемент исторической достоверности, создает возможность выхода за пределы относительного сказового времени и переключает внимание в исторический план изложения — к перелому 17 и 18 веков, если учесть, что повествовательное время основной части повести определяется событиями первых лет после революции.

Выявление форм авторской активности в первой главе повести, открывающей повествование, наглядно показывает, что Леонов пользуется рассказчиком как „подставным лицом”<sup>13</sup>, который, как и в произведениях Гоголя, служит основным средством динамизации повествовательного процесса. Леонов вводит однако двойную систему подставных рассказчиков, благодаря чему значительно возрастает мозаичность и тональность повествования и расширяется семантическое поле авторского самовыражения. Игровое слово повести обретает то чудодейственную творческую силу сказки, то красочную образность фольклора, то предельную обобщенность литературного символа. И хотя решающую роль в этом живом и сложном процессе взаимодополнений и взаимопроникновений отводится авторскому синтезирующему слову, тем не менее оно всегда хранит в себе „память” о своем „народном” первоисточнике. Как и у Гоголя, стилистическая структура повествования включает в себе множественность точек зрения. Так возникает в леоновской повести то типичное и для гоголевского метода явление, которое М. Бахтин назвал „стилистической трехмерностью” повествования, связанной с „многоязычным сознанием, реализующимся в нем”<sup>14</sup>.

Открывающая повествование „сказочная” глава играет в повествовании

<sup>11</sup> Н. Кожевникова, *О типах повествования в советской прозе*. В кн.: Вопросы языка современной русской литературы, Москва 1971, с. 101.

<sup>12</sup> С. Бочаров, *„Вещество существования”*. Выражение в прозе. В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 2, Москва 1971, с. 341.

<sup>13</sup> В. Виноградов, указ. соч., с. 191.

<sup>14</sup> М. Бахтин, *Эпос и роман*. В кн.: его же, Вопросы литературы и эстетики, Москва 1975, с. 454 - 455.

о Петушихе роль своеобразной словесной увертюры, в которой как бы расписывается на голоса главная тема и способ ее исполнения. Сложившейся здесь „трехмерной“ структуре сказового повествования соответствует трехдельная композиция, которая разбивает содержание повести на три отдельные части, связанные с прошлым, настоящим и будущим Петушихи. Намечается также историческая перспектива изображения, связывающая начало повествования о „проломе“ с петровской эпохой.

Повествование о суровой жизни Петушихи, отображающее ее настоящее, отводится народному рассказчику, которому близки и понятны деревенские обычаи и крестьянское миропонимание. Рассказчик не конкретизируется в социальном плане, но чувствуется, что он „свой“ в крестьянской среде и поэтому легко перечисляет всех жителей Петушихи и их занятия. Его речь имитирует синтаксис „мужицкого“ говорения с преобладанием повышено-эмоциональной просторечной лексики и „народных“ выражений: „носатая верзила“, „жадоба“, „безногая колода“, „прихихехенька“, „хмельная рожа“, „от горькой осины яблочка не жди“, „нам с ним не встречаться, по миру не ходить“ и т.п. Все они носят преимущественно грубо-оценочный характер, а художественным их завершением становится „мужицкое“ косноязычие: „каркодильная утроба“, „муравли“, „покорниче балдарим“, „надьсь“, „по-напрас“ и т.д. Просторечная лексика, врываясь столь стремительно в повествование, обозначает собой синтаксический „пролом“ по сравнению с поэтическим и идиллически окрашенным зачином. Рассказчик лишен каких-либо иллюзий о своих сородичах и для него не подлежит сомнению „волчье их родство: бегут волки стаей, все други, подкачнись на бегу, — сгрызут“ (173). Деревенская действительность видится также дефектной как и слово, которым он пользуется. Но вместе с тем обнаруживается ограниченность его точки зрения. Рассказчик, который столь последовательно рисует мрачную картину петушихинской действительности, где „заплелось в пестрый жгут племя человека Петухова“ (173), всегда теряется в тех случаях, когда надо выйти за ее пределы, чтобы найти объяснение случившемуся. Он уже слабо чувствует прошлое Петушихи: „Ошибусь ли: сия Петушиха процветает еще таким цветом скупым, как бурьян подзаборный, двадцать лет“ (173). Дальнейшая перспектива оказывается уже целиком утерянной и он может судить о ней лишь по слухам: „Сказывают, будто давно, когда еще Пафнутий по земле пешком ходил, текла здесь река, а вокруг леса были“ (173). Народное слово оказывается трагически оторванным от своего первоисточника, засвидетельствованного в зачине повести чудодейственной гармонической общностью человека и природы.

Этот своеобразный „пролом“ в памяти народа о самом себе, обозначившийся со второй главы повести, заполняется авторским художественным словом. Оно не без труда восстанавливает утерянную поэтичность мира и метафоричность языка то отдельными штрихами, „подправляющими“ незатейливую речь народного рассказчика, то целыми поэтическими структурами,

разделяющими повествование о Петушихе. Доминирующая роль авторского творческого сознания, несущего в себе жизнеутверждающие начала, раскрывается в повести диалогически. Частично разделяя пессимистические настроения народного рассказчика, автор однако уверен в том, что „покуда теплится в Колушовском лысисто овраге дедушка Хараблев Савосьян, пчелинец по слову Пафнутия, не полетят, — так сердце верует, — над медоносными лугами черные мухи копоты заместо золотых, звенящих круглым крылом пчел” (173).

Авторское художественное слово, вырастая из „народного” как по принципу сходства так и отталкивания, ориентируется на те книжные традиции, в которых утверждаемые эстетические нормы воспринимаются как истинные. В диапазон авторского мышления входят прежде всего те литературные источники, в которых тема „таинственного” и „чудесного”, открывающая леоновскую повесть, обрела характер художественной достоверности. В начальных главах повествования, когда всплывают еще отдельные реминисценции „петушихинского” прошлого, таким смыслом наделены часто используемые художественные параллели с Библией. Описывая обстоятельства смерти Пафнутия, которые уже явно не умещаются в пределах сознания народного рассказчика, автор прибегает к ветхозаветному стилю: „А когда отходил Пафнутий, повелел Единый темной ночи быть. И была ночь. (...) И склонялись над мокрым ветром голые березы и осины и случайная темная ель, укрывая Пафнутия от дождя. И умер. И расступились деревья, давая пройти. И прошел. И зашумели” (175). Картина опять вызывает „к памяти” древние анимистические верования, с которых начинается повесть, но предельное нагнетение коротких присоединительных предложений, создающих напряженный, драматический ритм, указывает на Библию как авторитетный источник описания „чудесного”. Авторское слово снабжается глубокой художественной перспективой и вместе с тем последовательно мотивирует характерное для сказовой манеры „второе восприятие вещи”<sup>15</sup>.

Творческая энергия авторского сказового слова, пытающегося свести воедино народное миропонимание с книжными литературными традициями, полностью раскрывается в самой обширной сцене повести, описывающей ярмарку в Пестюрьках. Само название местности всплывает без какой-либо предварительной подготовки и столь же неожиданно вносит в повествование красочный южный колорит. Сцена ярмарки в *Петушихинском проломе* указывает на активную творческую установку на фольклорные традиции в целом, охватывающую оба полюса их становления — как северную так и южную — и оставляющую у читателя ощущение драматически колеблющейся „середины”. Вполне возможно также, что суровому и аскетическому Северу противо-

<sup>15</sup> В. Шкловский, *О Зоценко и большой литературе*. В кн.: М. Зоценко. Статьи и материалы, Ленинград 1928, с. 17.

поставляется здесь красочное буйство Юга. Так или иначе, сцена ярмарки написана в иной художественной конвенции, резко выделяющейся из общего сказового тона повествования.

В критических отзывах о леоновской повести уже отмечалось, что в сцене ярмарки „описание сделано по принципу лубка, подчиняясь двум заданиям: упрощенности и яркости”<sup>16</sup>. Но это лишь часть правды о кульминационной сцене повести, а вернее, лишь чисто внешнее впечатление от ее стилизованной „народности”, тем более, что сама тема „лубка” слегка травестируется в тексте: „А по пряникам скачут храбрые Ерусланы, алые солдаты сахарные на кургузых конях, а по пряникам цветут нетутошные, удивительных стран цветы, — был бы барин, весь век бы ел!” (178). Не раскрытая исследователями до конца художественная глубина сцены связана с тем, что как отбор так и организация „лубочного” материала осуществляется здесь по карнавальному принципу, который вырастает из народных традиций и близок фольклорному двойному зрению, но составляет отдельный литературный прием, отождествляемый в русской литературе с творческими опытами Н. В. Гоголя.

Карнавальная народная культура имеет, как указывает М. Бахтин, „свою особую территорию-площадь, и свое особое время — праздничные и ярмарочные дни”<sup>17</sup>. Действие этой главы происходит на пестюрьковской ярмарочной площади в так называемый Ильин день, который по народному природному календарю обозначал „перелом” лета и осени и был народным праздником урожая. В основе этого древнего жатвенного обряда, называемого дожинками, зажинками, обжинками заложено ядро карнавального мироощущения — „праздник времени, праздник становления, смен и обновлений”<sup>18</sup>. Пафосом смен и обновлений в праздничной атмосфере полного освобождения от тяжелого труда воспроизводился извечный ритуал гармоничного единения человека с природой.

Нерасторжимая общность народного и природного в едином карнавальном мироощущении определяет начало повествования о пестюрьковской ярмарке. Возникает образ единой в своей пестроте мужицкой стихии: „Ухает презычно луженая ярманкина глотка. Весело тарашится в небо пьяный глаз с бельмом, а в небе туча, и в ней Илья. Катится лапотный вал за валом, щурится раскосым взглядом, хромают гармошки, давясь плясовой, дороги пылят...” (178). Движение стремительно нарастает, расширяется, разрушая статистические границы между человеком и природой, — и вот уже перед зрителем безудержный и всеподчиняющий поток жизни: „Течет, кипя разнозвучным гулом, ильинского дня бесшабашная ярь, расплясался с пономарем

<sup>16</sup> А. Лежнев, *Леонид Леонов*, указ. соч., с. 84.

<sup>17</sup> М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, с. 166.

<sup>18</sup> Там же, с. 13.



заедино достоенского колокола на колокольне развеселый, запьянцовский звон. А небо распростирается синей степью над головами, и по той степи летит, звеня серебряной подковой, свирепого Ильи гривастый конь... И небо все — как кибитка, быстронесомая тем конем, и плящущий гик поповского трезвона, и ярманкино сердце как кибитка, которая не знает: обрыв, дорога или удерж где...” (179).

Календарный момент народного праздника связан с материальным изобилием, избыточностью, рождением и ростом. В карнавальном единении с рождающей природой народ ощущал „свое конкретное чувственное материальное-телесное единство и общность”<sup>19</sup>. Художественным выражением родового народного тела становится в повести и яркая красочность „лубка” и нарастающий динамизм сцен народного гулянья и, наконец, описание в духе гиперболизированной карнавальной поэтики народного пиршества в трактате: „Шпарят себе китайским кипятком досыта набитые утробы разношерстные торгаши, жрут, потеют и снова пьют, и великая благодать покоя за свое унынное раздолье, за вольное под голым небом обширных полей наших житье, теплится из потемневших благодушно глаз” (180).

Развиваемая в повести система карнавальных образов подчинена однако определенной литературной традиции и носит следы явной литературной обработки, стремящейся захватить „оба полюса становления в их противоречивом единстве”<sup>20</sup>. Идея о нерасчленимой цельности карнавального начала, красочный „южный” колорит, сближает этот фрагмент леоновской повести с *Сорочинской ярмаркой*, открывающей действие в первой сказовой повести Гоголя. Однако о принципах использования Леоновым гоголевского карнавального метаста можно судить в полную меру лишь на основании финалов обоих сцен, вводящих элемент карнавального танца. В *Вечерах на хуторе близ Диканьки* он осложняется образом танцующих старушек, вносящих в праздничную атмосферу мотив распада, смерти, обреченности, хотя всеобщность действий, а тем самым и карнавальная структура образа этим не разрушается. В аналогичной художественной сцене у Леонова, завершающей карнавальное действие, принимают участие уже только „два” (180). Танец двух исполнителей, которые с трудом „пробивают для плясу столбовую дорожку в крикливой сутолоке”, символизирует отпадение от „общего”. Нерасчлененность и цельность народной жизни восстанавливается в повести стихийно и также стихийно разрушается. Художественным воплощением распада органичного народного бытия становится жестокое избиение участниками карнавального действия петушихинского конокрада Талагана. В карнавальной системе леоновского произведения положительный и отрицательный полюсы становления оказываются разорванными и противопоставленными

<sup>19</sup> Там же, с. 277.

<sup>20</sup> Там же, с. 220.

друг другу. Правда, природа сама восстанавливает утерянное равновесие и совершает обрядовое очищение, но тем резче ощущается в карнавальной системе повести трагическая разведенность народного и природного начал.

Столь характерное для *Петушихинского пролома* развитие карнавальной темы по нисходящей носят в себе дальнейшее осмысление и развитие гоголевского принципа „усложненной амбивалентности”<sup>21</sup>. Леонова сближает с Гоголем вера в очищающую силу народной культуры, но уже для автора *Мертвых душ* идея эта существовала лишь как художественная гипотеза. Леонов, оценивающий принцип гоголевской карнавализации с иной исторической перспективы, еще разче воспринимает разрыв между литературной идеей и реальностью. В сцене пестюрьковской ярмарки свершается чудо, но жизнь и так возвращается в свою безысходную „петушихинскую” колею. Поэтика карнавального образостроения у Леонова, отражая по-гоголевски соприкосновение противоположных начал, показывала одновременно их трагическую разведенность в историческом плане изложения.

Сцена ярмарки играет ключевую роль в художественной структуре леоновской повести. Сложившаяся здесь трагическая концепция русской народной жизни создает предпосылки для выхода из художественного плана в исторический — и не случайно последующие события, связанные с первой мировой войной и революцией, излагаются по принципу карнавального развенчания, вызывающего „логику обратности”<sup>22</sup>. В событийном и историческом плане повести рисуется до конца перспектива перевернутого мира: избиваемый в сцене ярмарки конокрад Талаган становится вершителем судеб своих обидчиков.

Современное литературоведение предпринимает попытки усмотреть в карнавальной структуре повести отражение социальной инверсии, в связи с чем и сцена ярмарки истолковывается как „стихийное единство разобщенных в социальном отношении людей”<sup>23</sup>. Но такой подход ничем не оправдан, тем более что автор *Петушихинского пролома* в любом случае избегает социальной конкретизации. За сказовым словом повести однозначно закрепляется эстетическая функция, а излагаемая в ней проблематика распределяется по художественной системе карнавализации, которая у Леонова наделена ярко и драматично выраженной тенденцией к поляризации. Создавалась особая разновидность карнавально разведенной повествовательной структуры, которая характеризовалась установкой на переосмысление амбивалентных и противопоставленных друг другу явлений и была в сочетании со сказовым изложением принципиально новой формой активизации читательского сознания. В карнавально рисующийся исторический фон повествования, вместе

<sup>21</sup> Ю. Манн, *Поэтика Гоголя*, Москва 1978, с. 20.

<sup>22</sup> М. Бахтин, *Творчество*, указ. соч., с. 417.

<sup>23</sup> Е. Мущенко, В. Скобелев, Л. Кройчик, *Поэтика сказа*, Воронеж 1978, с. 220.

с „новыми” людьми, появившимися в деревне, стремительно врывается „голубой” цвет, с которого начиналось повествование о „проломе”. Леоновская повесть сложными опосредованными художественными путями указывает на Петровскую эпоху как начало свершившегося „пролома” в едином народном сознании. В амбивалентной карнавальной структуре мира, определившейся со сцены ярмарки, голубой цвет знаменовал собой полный отрыв от „почвы” и топографическое смещение низа и верха: безжизненное небо вместо рождающей земли.

Не подлежит сомнению, что для народного рассказчика, излагающего историю Петушихи, петровская эпоха является прежде всего символом цивилизации, разрушившей патриархальные земледельческие устои народной жизни. Явно с неохотой вспоминает он то начало „пролома”, когда „приедет сюда барин с кокардой, да нехрист с аршином, да купец с кошельем — выстроит тройка сия кирпичный завод... И будут они здешней земли каленые пряники на мужицких, за рупь с копейками, подводах к железной дороге возить” (173). Но автор как всегда видит значительно больше своего „подставного” рассказчика из народа. С его точки зрения еще более трагические последствия для становления нации имело подчинение Петром русской церкви государственным целям, а тем самым и обособление ее от народа. По Леонову в России не произошло слияние церковного учения с народной стихией в единый национальный организм. Поэтому и побеждает в душе игумена пестюрьковского монастыря Мельхиседека „озорное сердце Митрохи Лысого” (176), а в глазах монаха Ермогена вспыхивает „вдруг пугачевское озорство и удаль бродяжная” (194). Процесс отпадения русской церкви от народа, вымаливающей „победу серошинельному боголюбивому воинству” (189), завершается в повести „голубыми людьми”, вскрывшими святыне Пафнутьевы мощи, от которых „пахнуло неуловимо затхлою, сырой гнильцой” (198).

Религиозная тема и сцены монастырского быта проходят через все повествование *Петушихинского пролома* и также укладываются в амбивалентную карнавальную систему, смысл которой раскрывается читателю лишь при сопоставлении с религиозными взглядами Льва Толстого. Великий писатель-моралист, открывший истинную религиозность в патриархальном крестьянском сознании, считал, что „среди народа существует представление о том, что есть две веры — одна неученая, глупая мужицкая в то, что Христос смирялся, прощал, жалел людей и нам так велел... а другая вера попов, купчая, вера по книгам”<sup>24</sup>. Авторское слово в повести последовательно сохраняет установку на те книжные традиции — и прежде всего на народные легенды Толстого — которым близка „мужицкая” вера. Как волшебная сказка звучит в повести толстовская по своей идее легенда о святом Пафнутии, который ходил по земле, совершал добро и занимался крестьянским трудом. Бедность

<sup>24</sup> Л. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 64, Москва 1928 - 58, с. 321.

героя, его „лопотки“ и „прохудалая ряса“, лишь подчеркивают его доброту и готовность служить людям. Написан он в так близком Толстому духе русской апокрифической литературы, в которой чудесное мыслится как возможное в действительности. Петровский рационализм, убивший веру в возможность чудесного, разрушил тем самым общую духовную основу как религиозного так и народного бытия.

Мотив „чудесного“, а вернее, его выпадение из народной обрядовой культуры, показывает, что водораздел в леоновской повести проходит по линии: народное (русское) — чужое (петровское). „Голубые“ люди, которые вчетвером появляются в монастыре, чтобы „Пафнутия вскрывать“ (193) носят „нерусские“ имена и фамилии: Арсений, Устин, Порфирий и, наконец, латыш Якайтис. Характерно, что двое первых имен употребляются с отчествами Петухов и Петров, которые окончательно уясняют смысл заглавия леоновской повести. Применяемый здесь явно принцип карнавальной маски, за одной из которых без труда угадывается бывший конокрад Талаган, наиболее наглядно свидетельствует о карнавальном видении автором русской постпетровской истории. Но процесс карнавальных превращений и чередований этим не исчерпывается — автор надевает на своих „голубых“ героев знаменитые пильняковские „кожаные куртки“.

О творческих связях молодого Леонова с автором *Голого года* упоминается крайне редко и проблема по сегодняшний день остается нерешенной. Между тем „мертвым годом“ (205) называет Леонов тот период, к которому относится также и действие нашумевшего романа Бориса Пильняка. Уже на первый взгляд много общего между „метельным слогом“ пильняковского романа и „ломаной композицией“ леоновской повести, хотя генетически это разные явления. Наиболее существенные, как сходства так и различия, вытекают из попытки обоих писателей взглянуть на историю России с перспективы революции. Новаторство художественной концепции *Голого года* заключалось в полном отказе от прямого введения исторического времени, поскольку, как считал автор, история России скрыта поверхностному взгляду. Она раскрывается, если взглянуть на нее глазами героини его романа — анархистки Ирины, — чтобы поставить себе такой же как и она вопрос и найти такой же как и она ответ: „Народ без истории, — ибо где история русского народа? — народ, создавший свои песни, свои напевы, свои сказки“<sup>26</sup>. Только взгляду „анархистки“ открывается, что история России это та же „пугачевщина“ и „разинщина“, стремление к абсолютной „вольнице“ и раскрепощению глубинной народной энергии. Это, наконец, стихийный протест против „петербургского“ периода и попытка возвращения к необременным историей и цивилизацией патриархальным формам народного общежития. Единственным препятствием на пути этого стремительного народного движения к истокам

<sup>26</sup> Б. Пильняк, *Голой год*, Берлин-Петербург-Москва 1922, с. 77.

становятся „кожаные куртки” — „из русской рыхлой корявой народности — отбор”<sup>26</sup>.

В *Петушихинском проломе* открывается та же картина русской истории, если взглянуть на нее глазами самого народа. Но тем резче обозначается в ней „петровский” пролом, через который ворвалась в органичную жизнь народа разрушительная сила истории. Леоновская повесть лишена той эпической мощи, которая присуща роману Бориса Пильняка, но зато отличается особо обостренным ощущением трагических последствий „петербургского” периода. Следуя пильняковской концепции исторического времени, автор тем не менее приходит к собственным творческим выводам и заключениям.

*Гольй год* Пильняка, на который авторское сказовое слово ориентировалось как на „чужой” голос, показывал послереволюционную действительность на этапе полного распада и разрушения и в самый разгар схватки между „кожаными куртками” и всей „небесной империей”. Исход этой борьбы до конца остается неясным. Очень тонко эту особенность авторской позиции отметил А. Воронский, который писал, что „что-то не сведенное к одному мировосприятию, художественно не законченное и недодуманное есть во всем этом” — и на основании этого делал вывод, что самому автору неясно дальнейшее: „Может быть пойдут по России Егорий гулять, водяные да ведьмы, либо Лев Толстой, а то, гляди, и Дарвин”<sup>27</sup>.

Повесть Леонида Леонова, написанная два года спустя после знаменитого пильняковского романа, предпринимает, как кажется, вполне осознанную попытку ответить на вопрос, кому гулять по России, в фантастических сценах будущего, замыкающих повествование. Представлены они в трех сновидениях мальчика Алеши и по сегодняшний день вызывают самые различные мнения: от усматриваемой в них критикой „необратимости прогресса исторической жизни”<sup>28</sup> до полной растерянности автора перед будущим, которое кажется „и вовсе неясным”<sup>29</sup>. Причины столь противоречивых суждений вполне объяснимы, если учесть, что проблема использования Леоновым в его первой сказовой повести гоголевского карнавального метода никогда не только не исследовалась, но даже и не затрагивалась критикой. Между тем все три фантастических сновидения, несущих с собой тему будущего, выступают в качестве внутритекстового механизма, определяющего художественное единство всей карнавальной системы произведения, поскольку, как справедливо отмечает М. Бахтин, „народно-праздничные формы глядят в будущее

<sup>26</sup> Там же, с. 22.

<sup>27</sup> А. Воронский, *Литературные силуэты. I. Борис Пильняк*, „Красная новь” 1922, № 4, с. 265.

<sup>28</sup> *Русская советская повесть 20-х - 30-х годов*, под ред. В. Ковалева, Ленинград 1976, с. 129.

<sup>29</sup> Г. Белая, *Закономерности стиливого развития советской прозы 20-х годов*, Москва 1977, с. 64.

и разыгрывают победу этого будущего”<sup>30</sup>. Обозначены в них инвариантные карнавалы образы и темы, с которыми сопоставляются, контрастируют образы и темы повести, получая здесь свое смысловое разрешение.

Тема фантастического будущего, замыкающая повесть, внешне напоминает сказочный зачин повествования, поскольку и здесь наиболее активно проявляется авторская установка на фольклорные мотивы и традиции. Однако в противовес сказочному прошлому, рисуя гармоничную картину мира, сцены будущего отражают художественное карнавальное смещение иерархического низа и верха: обычное становится здесь фантастическим, фантастическое переходит в сферу обычного. Они вводят читателя в некое состояние антимира, в котором сдвинуты и нарушены все естественные пропорции и все традиционные представления. Сквозной мотив повести — образ святого Егория — скотопаса, который по природному народному календарю управлял жизнью всего животного мира, — карнавалом перевоплощается здесь в чудовищного воина на грозном боевом коне, рвущемся в „дикие пучины черных небес” (185). Также и черти — традиционный мотив народной демонологии и символ inferнальных сил — в ужасе скрываются перед ребенком. Перевернутая перспектива изображения окончательно разрывает связь между будущим и „народным” прошлым. Тем самым в финале *Петушихинского пролома* переосмысливается невозможность полного народного самораскрытия, которую выражает изначально сказовое (народное) слово повести, и необходимость авторского (литературного) слова, восстанавливающего связь времен.

Три фантастических сцены повести наглядно показывают, что все формы проявления авторской активности в тексте берут свое начало в гоголевских художественных принципах „народности”. Наиболее симптоматичны в этом плане два фантастических эпизода, описывающих встречу мальчика с тремя дьяволами, стерегущими свинцовый сундук, где „связанная лежит в неволе Радость” (186). В двух художественных приемах по-гоголевски осуществляется процесс дедемонизации и опрощения „народных” inferнальных представлений. Однако в карнавалом системе Гоголя приемом этим снималось лишь „персонифицированное воплощение ирреальной силы”<sup>31</sup>, благодаря чему в его произведениях отсутствует раскрытие тайны и даже сама возможность такого раскрытия. У Леонова тайна не только полностью снята, но также и карнавалом сдвинута, поскольку носителем ирреальной силы и ее „персонифицированным воплощением” становится в данной сцене сам человек.

Мотив „снятия тайны”, несущий в себе карнавалом развенчание темы „чудесного”, пронизывает все содержание финала повести. С трагикомической выразительностью звучит он в сказочном образе заключенного в стек-

<sup>30</sup> М. Бахтин, *Творчество*, указ. соч., с. 278.

<sup>31</sup> Ю. Манн, указ. соч., с. 86.

лянную гору мужика, стихийное стремление которого „вознестись” сочетается с вульгарно-материалистическим представлением о потустороннем мире: „Вознесут меня шестикрылые, поведут под руки в райский-то сад, а я плюну им в рожи и назад уйду” (187). Исполнение извечного желания „бешено вертящегося” мужика открывает самому герою внутреннюю пустоту и уродливость мира, с которого снимается печать таинственности.

Для укрупнения этой главной идеи повести авторское слово выходит за пределы как фольклорных так и литературных русских традиций и обращается к древнегреческому мифу о Пандоре, нарушившей запрет богов и раскрывшей таинственный железный ящик, в котором спрятаны были все человеческие бедствия. Но осведомленному читателю хорошо известно, что на дне „ящика Пандоры” осталась еще Надежда. Леоновский же мальчик, поднявший крышку „свинцового” сундука, „увидел там темное, холодное, пустое место и не было дна той нехорошей пустоте” (203). В свете парафразируемого здесь мифа о „ящике Пандоры” вся история мира представляется извечно повторяющейся мистерией, в которой каждый пройденный круг приближает человечество к трагическому разрешению. Его грозным предзнаменованием становится в финале образ „идола-болвана” толчущего в ступе землю для того, чтобы пустить ее „по всем четырем ветрам, двадцати поветерьям. Пущай по всем краям полымем процветает” (186).

Но миф о Пандоре вводился также и с определенной творческой целью. Предельно раздвигая временные рамки в сценах фантастического будущего, автор тем самым и свой спор о Петровской эпохе переводил в более универсальный план „проломного” значения рационального миропорядка, носителем которого является его герой-мальчик.

Здесь следует отметить, что сцены фантастического будущего, представленные глазами мальчика Алеши, с самого начала сконцентрировали внимание критики прежде всего на значении образа героя. Отмечая положительные черты в его обрисовке А. Войтоловский делал вывод, что „ждет спасения автор не от голубых людей-большаков — не от Арсен Петровых и Талаганов, а от той же старинной толстовской каратаевской правды, воплощенной в лице Алеши с солнечными кудрями”<sup>32</sup>. В свою очередь авторы первого монографического исследования о раннем творчестве Леонова уже прямо заявляли, что „нежное, ласковое, эмоционально-глубокое начало вызывает у Леонова Алеша”, — хотя и делают при этом следующую значительную оговорку: „Сказочное происхождение (без прошлого, без родных), одиночество («как кукушонок подкинутый»), болезненность («порченный»), отсюда-настороженность, забота о нем автора”<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Л. Войтоловский, *Леонид Леонов*. В кн.: Леонид Леонов. Критическая серия, под ред. Е. Никитиной, Москва 1928, с. 54.

<sup>33</sup> Е. Никитина, С. Шувалов, *Беллетристы современники. Статьи и исследования*, т. III, Москва 1930, с. 10.

Все эти заключения, несущие в себе попытку „оптимистического“ прочтения первой повести Леонида Леонова, не учитывают однако игрового характера сказового слова и тесно связанной с ним карнавальная амбивалентности образа. В сказовом изложении драматичных судеб Петушихи, где и „объявился Савосьян и с ним Алеша, белый мальчик, — бог над ними“ (173), повествовательная инициатива в целом отведена „народному“ рассказчику, точка зрения которого, как уже отмечалось, отличается художественной неполноценностью и постоянно дополняется автором то литературными приемами, то более широкой исторической перспективой. И в данном случае, образ Алеши, несущий в трех фантастических сновидениях тему будущего, раскрывается полностью лишь в авторской карнавальная художественной системе, которая именно в финале повести наиболее открыта выявляет свою гоголевскую родословную. Указывает на это несколько характерных, использованных здесь литературных приемов. Прежде всего, карнавальным по своему происхождению является образ мальчика в художественном произведении, поскольку, как указывает М. Бахтин, это все то же время — „играющий мальчик Гераклита, которому принадлежит высшая власть“<sup>34</sup>. У Леонова однако амбивалентность образа предельно осложняется и также как и у Гоголя „модифицируется за счет усилия (с помощью реакции ребенка) моментов страшного и непонятного в перспективе будущего“<sup>35</sup>. Поэтому во всех трех сновидениях Алеши по-гоголевски нарочито сглажен переход от сна к яви, что придает всем сценам и образам финала характерную призрачность. В результате и сама функция сна, уже явно в противовес народным представлениям, повторяет гоголевскую логику предзнаменований: „плохой сон (или точнее — странный, необычный) как правило предвещает плохое“<sup>36</sup>.

В *Петушихинском проломе* карнавальная образ ребенка становится уже не столько предвестником „плохого“, сколько его носителем. Инфернальность образа замаскирована и опосредована „народным“ взглядом, но в сложившейся карнавальная структуре произведения до конца раскрывается, что леоновский мальчик „в синей рубашонке“, носящий то же имя, что и сын Петра I, является „персонифицированным воплощением“ петровского рационализма, разрушившего духовную органичность „Пафнутьевой Руси“.

Анализ финальных сцен повести показывает, что решающую роль в идейном и художественном становлении тем и образов играют принципы гоголевской карнавализации. Леонов создавал в *Петушихинском проломе* свою особую разновидность литературного сказа, который отличался установкой на „чужое“ творческое сознание и уже отсюда на изустность как следствие. Молодой автор, исходя из принципиально новых художественных предпосылок, открывал общий знаменатель между сказовым игровым словом и карнаваль-

<sup>34</sup> М. Бахтин, *Творчество*, указ соч., с. 474.

<sup>35</sup> Ю. Манн, указ. соч., с. 27.

<sup>36</sup> Там же, с. 22.



ным амбивалентным образостроением. В свете приведенных фактов неоправданными выглядят все усилия критики связать родословную леоновского сказа с творчеством Лескова или Ремизова. Автора *Петушихинского пролома* тесно сближает прежде всего с Гоголем как карнавальное видение русской жизни, так и творческое использование элементов народной фантастики. Для Леонова также как и для Гоголя „дьявольским наваждением” было каждое нарушение естественного уклада жизни. Развивая гоголевский принцип усложненной амбивалентности и углубляя его пильняковской временной ретроспекцией, автор *Петушихинского пролома* приходил к собственным творческим результатам и заключениям: все эти формы карнавальности, или же, как называет Бахтин, „пространственно-временное хромотопическое отрицание”<sup>37</sup>, служат передаче и художественному осмыслению трагической предопределенности исторического времени.

Карнавальное мироощущение определяет также и поэтику леоновского сказа. Слово в *Петушихинском проломе* постоянно вскрывает свою амбивалентную природу, пытаясь схватить и объединить сказочные элементы с реальными, художественные с историческими. Рождается столь характерное расщепление повествовательного плана и перепрыгивание смысловых оттенков и значений из одной крайности в другую. В так заявленном карнавальном плане изложения, несущем в себе призрачную действительность, единственной реальностью становилась мифологическая нерасчлененность авторского сознания, удерживающая художественное равновесие и восстанавливающая нарушенную связь времен. Своей повестью, написанной в первые „проломные” послереволюционные годы, писатель апеллировал к обновляющейся в творческом процессе памяти прошлого, без которой невозможно становление будущего.

#### SKAZ IN LEONID LEONOV'S NOVEL *PIETUSHIKHINSKIJ BREAKTHROUGH*

by

CZESŁAW ANDRUSZKO

#### Summary

The first novel of Leonid Leonov of the 20's is an original and artistically coherent attempt at combining the principles of spoken narration with motives taken from folklore and literary tradition. The skaz in the first chapters of the novel imitates consistently the style of Russian fable and "folk" manner of telling to present in three fantastic scenes of the final part the vision of the presented reality and Russian history. Reference to the literary tradition connected with Gogol's works serves in Leonov's work the presentation of a dramatic "breakthrough" made by the epoch of Peter I in the consciousness and culture of the nation.

---

<sup>37</sup> М. Бахтин, *Творчество*, указ. соч., с. 448.