

ЗАГАДКА БОРИСА ПИЛЬНЯКА

В.П. СКОБЕЛЕВ

Самарский государственный университет

«ПОВЕСТЬ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ» Б. ПИЛЬНЯКА В КОНТЕКСТЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ 1920-Х ГОДОВ

«Повесть непогашенной луны» рассматривается с точки зрения соотношения художественного метода и стиля. Внимание сосредоточено на том, чтобы проследить, как сквозь элементы поэтики модернизма и авангарда в ткани сюжета проступают элементы реалистической поэтики. Художественный поиск Пильняка в русле реализма соотнесен с высказываниями литературной критики второй половины 1920-х годов, которая активно поддержала реалистические тенденции в русской литературе первого послереволюционного десятилетия. Анализ «Повести непогашенной луны» позволяет видеть, что эстетика авангарда начала сдавать свои позиции еще до того, как на представителей русского авангарда обрушились идеологические проработки и прямые государственные репрессии.

Мне уже приходилось говорить и писать о том, что при изучении направлений и течений в искусстве XX века мы подчас склонны абсолютизировать их отъединенность друг от друга, их взаимное противостояние. Между тем, в реальной практике художественного развития все оказывается значительно сложнее, поскольку противостояние и борьба нередко таят в себе внутреннюю перекличку и даже родство, которое оборачивается новой возникающей на основе притяжений и отталкиваний художественной целостностью.

Так, еще до романов «Голый год» (1921) и «Машины и волки» (1924) в ранних рассказах и в повести «Мать-мачеха» («Третья столица») (1922) обнаруживается перекличка Пильняка с И. Буниным, причем одной из точек соприкосновения обоих писателей оказывается установка на совмещение изобразительного и экспрессивного. Эта установка на совмещение эпически-изобразительного и лирически-экспрессивного столько же достояние реализма, сколько и модернизма (символизма — в первую очередь)¹.

¹ См.: Скобелев В.П. Ив. Бунин и Б. Пильняк. К соотношению реализма и авангарда. Рукопись. На основе этого текста был прочитан доклад на Бунинской конференции в

Пильняк еще в раннем творчестве поворачивал в сторону авангарда. Неотвратимость, закономерность этого движения подтверждается появлением романа «Голой год».² Не менее закономерной оказывалась оглядка «Голого года», «Машины и волков» на русский реализм конца XIX — начала XX веков³. И хотя лидеры русского символизма еще в десятые годы заговорили о конце символизма, его влияние оказалось достаточно длительным и плодотворным: вспомним цветные ветра в повести Вс. Иванова «Цветные ветра», голубые пески в романе того же Вс. Иванова «Голубые пески», мотив железной дороги и образ человека, одолевающего этот путь, в повести А. Неверова «Ташкент — город хлебный», красную рубаху большевика Андрона в повести А. Неверова «Андрон Непутевый». Свежую память о символизме несут в себе и романы «Голой год», «Машины и волки». Мотив ветра, мотив метельных выюг-завирух выводит к блоковскому ветру «на всем Божьем свете». Соответственно — оппозиция машин и волков оказывается в родстве с символистским истолкованием соотношения природы и культуры. Это, так сказать, общий план.

Но есть и крупный план. Б. Пильняку органически близки историософские ассоциации А. Белого («Петербург»). Ордынин-город и Таежевский завод в «Голом годе», Коломзавод и Москва в «Машинах и волках» тоже несут в себе систему символистски ориентированных ассоциаций. Складывалась, таким образом, парадоксальная ситуация. Устремленный к новым вариантам художественного освоения бытия писатель-авангардист постоянно оборачивался к художественному опыту минувших лет. Тут и символизм, тут и русский реализм предреволюционных лет, для которого, как и для символизма, характерна тяга к символическому подтексту и к лиризации эпического повествования.

В этом эстетическом контексте особое место занимает «Повесть непогашенной луны» (1926). Как известно, в связи с опубликованием «Повести...» возник политический скандал: тираж шестого номера журнала «Новый мир» был конфискован, на автора обрушилась официальная критика.⁴ В результате современная писателю критика не получила возможности для сколько-нибудь делового обсуждения нового произведения писателя. Да и литературоведение последующих десятилетий долго не имело возможности говорить о «Повести...». Пришед-

Воронеже в сентябре 2000 года.

² См.: Скобелев В. Роман Б. Пильняка «Голой год» и эстетика авангарда // Наследие — современность. Самара, 2000. С. 286-299.

³ См.: Скобелев В. О соотношении авангардизма и реализма в поэтике романов Б. Пильняка «Голой год», «Машины и волки» // Studia Rossica Poznaniensia. Zeszyt XXVI. Poznań, 1995. С. 54-64.

⁴ См. об этом: Ванюков А.И. Комментарии // Трудные повести: И. Вольнов, С. Сергеев-Ценский, А. Тарасов-Родионов, Б. Пильняк, М. Булгаков, С. Малашкин. М., 1990. С. 534-539.

шая к широкому читателю лишь в 1987 году («Знамя», № 12), «Повесть...» вызвала огромный интерес, который, впрочем, свелся только к тому, что стало в 20-е годы причиной ее запрещения: «Повесть окончательно закрепила за Пильняком репутацию человека, идущего на рожон. <...> В «Повести непогашенной луны» Пильняк прозрел некоторые черты будущего культа личности. Наиболее важным тут является то, что писатель обнажил механизм диверсии против своих же единомышленников, который зиждился на главном постулате — дисциплине, верности указаниям партии. Во имя этой мнимой верности многие впоследствии сложили головы, прежде чем поняли, что в партии произошел переворот»⁵.

Конечно, этот смысл легко вычитывается уже на уровне фабульных мотивировок, на уровне сюжета героев. Важно обратить внимание еще и на то, что эти слои художественного смысла получают мощную поддержку на уровне сюжета повествования, на уровне символизации сюжетно-композиционной целостности; писатель откровенно тяготеет к сквозным, символически ориентированным, символически наполненным образам. Мотивы красного цвета и неверного света луны прошивают повесть. Тревожный, устрашающий красный цвет и столь же тревожный лунный свет луны идут параллельно, создавая ощущение тревоги и недоброты.

В самом деле! Красное сукно на столах правительственного учреждения, красные половики в нем, красные нашивки на мундирах охраны, красные карандаши на столе руководителя государства — «негорбачевого человека». Более того. Перед тем как командарму Гаврилову приехать в больницу на смертельную для него операцию, возникает многозначительная пейзажная подробность: «Те окна дома, что выходили к заречному простору, отгорали последней щелью заката, и там, за этим простором эта щель точила, истекала запекшейся, полиловешей кровью» [II, 467]. Непосредственно перед эпизодом, изображающим консилиум, который согласился с предложением правительства оперировать командарма, читаем: «Рана заката унесла с собой во мрак речной простор» [II, 469]; «Сукровица речного заката в окнах умерла» [II, 468]. Несколько страницами ранее сказано, что в «мутном утре» «...жиденький водянистый свет походил на сукровицу» [II, 456]. Как видим, по мере движения сюжета повествования цветовая гамма меняется — от яркого красного до угрожающего цвета сукровицы.

В параллель мотиву красного цвета — цвета жизни и предсмертного страдания — заявляет о себе неживой цвет луны. При этом луна

⁵ Андроникашвили-Пильняк Б. «Долг мой быть русским писателем и быть честным с собой и с Россией» // Пильняк Б. Сочинения: В 3-х т. М., 1994. Том 3. С. 557. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

постоянно меняет обличье: то говорится, что «...над домами поднялась ненужная городу луна...», то повествователю кажется, «...что луна испугана, торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать, белая луна в синих облаках и в черных провалах неба» [II, 471]. Это все перед тем, как командарму Гаврилову погибнуть на операционном столе. Теперь, после похорон, незадолго до финала «полная луна купчихой плыла за облаками, уставала торопиться» [II, 491]. И двумя абзацами выше: «В окно лезла белая луна, уставшая спешить» [II, 491].

Луна постоянно меняет свой облик, ритм своего движения, но при всех этих переменах свет ее постоянно мрачный, тревожный, неверный. Закономерно, что последними словами повествования становится упоминание утренних заводских гудков и утверждение повествователя: «...совершенно ясно, что этими гудками воет городская душа, замороженная ныне луною» [II, 491]. Не случайно и то, что малолетняя Наташа в первую ночь после похорон командарма Гаврилова пытается погасить луну, так же, как она гасила спички, которые зажигал для нее командарм Гаврилов, будучи в гостях у Попова.

Итак, подобно тому, как «Гольый год» и «Машины и волки» в своей системе символов ориентируются на русскую прозу предреволюционных лет (прежде всего — на прозу младших символистов), теми же путями-дорогами идет и «Повесть непогашенной луны». Ориентация «Голого года», «Машин и волков», «Третьей столицы» («Мать-мачеха») этим не ограничивается, к этому не сводится. Лиризованные пассажи, принадлежащие повествователю в этих текстах, еще один знак влияния на Пильняка прозы предреволюционных лет (не только символистской). В этом смысле авторское признание, сделанное на первых страницах романа «Машины и волки» («...я вышел из Белого и Бунина...») [I, 164]), точно определяет эстетическую ситуацию, лучше позволяет понять обилие лиризованных пассажей в речи повествователя и «Третьей столицы», и обоих романов. В этот ряд органически вписывается и «Повесть непогашенной луны».

Уже название метафорично. Эту исходную метафоричность поддерживает и упоминание о перекрестке, «где беспечной вереницей текли автомобили, люди, ломовики...» [II, 462], и сообщение о том, что «...день шел своим порядком, отсчитывая часы на часах контор, банков, заводов и фабрик, на часах у площадей и на карманных часах» [II, 464]. В том же метафорическом ключе описано возвращение Гаврилова и Попова на автомобиле из Подмосковья в Москву: «И машина зарвала пространство — обратной дорогой, зашаршила ветер, время, туманы, деревни, заставляла туманы и время плясать, кричать и бежать...» [II, 477].

Но и этим не ограничивается родство «Повести непогашенной лу-

ны» с текстами Пильняка предшествующих лет. Если в «Третьей столице» («Мать-мачеха») повествователь предоставляет слово и Бунину, и Вс. Иванову, с тем, чтобы сопоставить свою позицию с авторской позицией других, то в «Повести непогашенной луны» используется тот же прием, но только место Бунина и Вс. Иванова занимает Лев Толстой — прежде всего как автор «Детства» и «Отрочества». Показательно, что командарм Гаврилов на протяжении небольшого по объему текста несколько раз заговаривает о Льве Толстом: «Хорошо старик кровь чувствовал!» [II, 482]; «Я еще раз почитаю Толстого. Уж очень хорошо у него про старые перчатки на балу» [II, 474]; «хорошо писал старик, — бытие чувствовал, кровь...» [II, 461].

Дважды возникающее в словах командарма утверждение, что Лев Толстой обостренно ощущал «кровь», конечно, работает на поддержку уже рассмотренного мотива крови, на усиление символического содержания. Но к поддержке символической устремленности эти упоминания про Л. Толстого не сводятся, как не сводятся они к попытке писателя к созданию толстовского присутствия в тексте «Повести непогашенной луны» — подобно тому, как создавалось бунинское присутствие в предыдущих текстах Пильняка. Существеннее другое. Начать с того, что в «Повести непогашенной луны», тяготеющей к нормам романного сознания, «романного мышления», романной «всеохватности», появляется единая фабула, единая тематико-фабульная структура. Еще в двадцатые годы отмечалось: «Цельной единой фабулы в произведениях Пильняка, до книги «Машины и волки» включительно, не было»⁶.

Подчеркивание еще на тематико-фабульном уровне единства, присущего предмету изображения, получало поддержку со стороны единственного субъекта повествования, близкого к «концепированному автору». «Безымянную прозу» (О. Мандельштам) начинает теснить близкий к «концепированному автору» повествователь. В отличие, скажем, от близкого к «концепированному автору» повествователя в романах «Голый год» и «Машины и волки» здесь нет нужды в союзниках-оппонентах — здесь появляется не собиратель чужих мнений и присоединяющий к ним свое, а «всезнающий» автор-повествователь.

Для этого предстояло прежде всего умерить «полет стиля» (П.В. Палиевский), сделать повествование менее взвихренным и — соответственно — более строгим в синтаксическом отношении: «Это был человек, имя которого сказывало о героике всей гражданской войны, о тысячах, десятках и сотнях тысяч людей, стоящих за его плечами, — о сотнях, десятках и сотнях тысяч смертей, страданий, калечеств, холода, голода, гололедец и зноя походов, о громе пушек, свисте

⁶ Горбачев Г. Творческие пути Пильняка // Бор. Пильняк. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 49.

пуль и ночных ветров, — о кострах в ночи... Это был человек, который командовал армиями, тысячами людей... Это был человек, имя которого обросло легендами войны... Это был человек, который имел право и волю посылать людей убивать себе подобных и умирать. Сейчас в салон прошел невысокий широкоплечий человек с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара...» [II, 457].

Аналогичную синтаксическую упорядоченность можно видеть и в Севастопольских рассказах: «Тысячи людских самолюбий успели оскорбиться, тысячи успели удовлетвориться, надуться, тысячи — успокоиться в объятиях смерти. Сколько звездочек надето, сколько снято, сколько Анн и Владимиров, сколько розовых гробов и полотняных покровов! А все те же звуки раздаются с бастионов, все так же — с невольным трепетом и суеверным страхом — смотрят в ясный вечер французы из своего лагеря на черную изрытую землю бастионов Севастополя, на черные движущиеся по ним фигуры наших матросов и считают амбразуры, из которых сердито торчат чугунные пушки; все так же в трубу рассматривает с вышки телеграфа штурманский унтер-офицер пестрые фигуры французов, их батареи, палатки, колонны, движущиеся по Зеленой горе, и дымки, вспыхивающие в траншеях, и все с тем же жаром стремятся с различных сторон света разнородные толпы людей, с еще более разнородными желаниями к этому роковому месту»⁷.

Оба процитированные отрывка отличаются синтаксической упорядоченностью: повторяются однородные синтаксические конструкции. Эта упорядоченность совмещается с лексическими повторами: «это был», «это был» у Пильняка; «тысячи», «тысячи», «сколько», «сколько», «все так же», «все так же», «все с тем же» — у Л.Н. Толстого. Эти повторы должны вроде бы закрепить, выделить лирически активную позицию субъекта речи, придать процитированным отрывкам характер лиро-эпического повествования. Этого, однако, не происходит. Не происходит потому, что в обоих процитированных отрывках первенство остается за «всезнающим» повествователем — тем самым повествователем, который близок, как уже сказано, к «концепированному автору», преисполнен его «всезнанием», возвышается на некую общую позицию наблюдения. Повествователь этого типа знает про полководческую деятельность командарма Гаврилова и вместе с тем с психологической точки зрения тех, кто находится в вагоне, способен увидеть командарма вблизи, проследить его походку, увидеть его лицо. Аналогичным образом у Л. Толстого некая возвышенная над наличной действительностью позиция наблюдения совмещается и с взглядом французских солдат, наблюдающих за русскими позициями, и с психологи-

⁷ Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 14 т. М., 1952. Т. 2. С. 125. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

ческой точкой зрения «штурманского унтер-офицера», который следит за всем тем, что происходит во французском лагере. В поле зрения и «всезнающего» автора-повествователя, и его персонажей попадают эпически значимые детали. Все это в совокупности закрепляет превосходство эпически объективного над лирической субъективностью. Утверждается, таким образом, позиция надличностного и личностного восприятия. Отсюда — в результате — объемность, стереоскопичность художественного видения.

Эта объемность как раз и является результатом совмещения личностного и надличностного: психологической точки зрения, с одной стороны, и надличностного «всезнания», с другой. То есть речь должна идти о соотношении и диалектическом совмещении «генерализации» и «мелочности» (воспользуемся словами Л. Толстого, взятыми из его дневников). Опираясь на содержащуюся в дневниках Л. Толстого антитезу между «генерализацией» и «мелочностью», на его поиск «середины» («...понимаю ее необходимость и желаю найти ее»), Б.М. Эйхенбаум писал в начале 1920-х годов: «Генерализация» служит фоном, оттеняющим душевную жизнь действующих лиц и сообщающим ее изображению особую широту и свежесть. Сочетанием этой «генерализации» с «мелочностью» определяется разворачивание художественных произведений Толстого»⁸.

Именно по этому пути пошел автор «Повести непогашенной луны»: по пути толстовской эстетики и поэтики. Вспомним описание Петербурга в романе «Воскресение», данное глазами Нехлюдова:

«Вообще Петербург, в котором он давно не был, производил на него свое обычное, физически подбадривающее и нравственно-притупляющее впечатление: все так чисто, удобно, благоустроено, главное — люди так нравственно нетребовательны, что жизнь кажется особенно легкой.

Прекрасный, чистый, учтивый извозчик повез его мимо прекрасных, учтивых, чистых городских по прекрасной, чисто политой мостовой, мимо прекрасных, чистых домов...» [XIII, 257].

«Генерализация мелочности» осуществляется благодаря тому, что психологическая точка зрения сливается с позицией близкого к «концепированному автору» повествователя. С одной стороны, здесь взгляд Нехлюдова, который не приемлет императорский Петербург как выражение несправедливо устроенной жизни. Повествователь и герой чувствуют и думают заодно — отсюда повторяющееся «прекрасный, чистый»; с другой стороны, взгляд повествователя тяготеет к «мелочности»: отсюда последовательно нагнетаемая характеристика извозчика, городских, мостовых, домов. Нагнетаемое неодобрение героя и автора-

⁸ *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой // *Эйхенбаум Б.О.* Литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 55, 65.

повествователя сообщает отрывку эмоциональную — лиризованную — приподнятость, между тем как перечисление примет столичного города выводит к общей — эпически ориентированной — характеристике города.

По сути дела, тем же путем идет Б. Пильняк, характеризуя Москву как столицу нового государства — здесь, как и у Л. Толстого, имеет место «генерализация мелочности», причем тоже с участием лирической субъективированности в рамках эпической характеристики:

«...все в этом городе — от ломовиков, трамваев и автобусов, от неприбранных постелей в домах до солдат, марширующих по набережной, до торжественной тишины высокопотолочных бухгалтерских зал и наркоматских кабинетов, — сложная машина города, реками погнавшая людей за станки, за столы, за конторки, в автомобили, на улицы, — машина, за которой незаметны были серенькое небо, изморозь, слякоть, зеленая муть дня» [II, 462].

«Торжественная тишина» настраивает читателя на приподнятое настроение, как и метафорический образ «машины города», городские толпы, уподобленные рекам, — все эти лирические элементы внутри эпического повествования приписаны не герою (как в процитированном только что отрывке из «Воскресения»), а повествователю, который близок к «концепированному автору». Ему же принадлежит и общий взгляд на неприбранные постели, станки, конторки, трамваи, на ломовых извозчиков.

Предложив читателю панорамную зарисовку «машины города» и при этом упомянув, как мы помним, «торжественную тишину высокопотолочных бухгалтерских зал и наркоматских кабинетов», Пильняк затем дает развитие этому образу. Писатель обстоятельно изображает правительственное здание, в котором «торжественная тишина» предстает зоной статики, где «...время покойствовалось и останавливалось» [II, 462]: «В этом доме улеглась бесшумная тишина, глухо звонили телефоны, не шумели счеты, бесшумно ходили люди...» [II, 464]. Это все — общий план, призванный подчеркнуть холодную отчужденность верховной власти. Общий план, конечно, не обходится без эпических подробностей — дает о себе знать принцип «мелочности»; плакаты вместо картин, половики, нашивки охраны. Однако сам принцип детализации основан на назывании предметов, а не на подробном их изображении. Детализация переходит на другой уровень, когда возникает крупный план — изображение начальственного кабинета, в котором работает «негорбящийся человек» — это он определяет работу всего государственного механизма:

«...за окнами бежала улица; в кабинете горел камин; на столе в кабинете — на красном сукне — стояли три телефонных аппарата, чтобы утвердить тишину совместно с потрескивающими в кабинете поленьями, три телефонных аппарата — три городские артерии приводили в кабинет, чтобы из тиши-

ны командовать городом, знать о городе, о всех артериях. В кабинете на письменном столе массивный, из бронзы, стоял письменный прибор и в подставке для перьев воткнута была дюжина красных и синих карандашей. На стене в кабинете, за письменным столом был проложен радиоприемник с двумя парами наушников и ротой во фронт выстроилась система электрических звонков — от звонка в приемную — до звонка «военной тревоги». Против письменного стола стояло кожаное кресло. За письменным столом в кабинете на деревянном стуле сидел негорбящийся человек. Гардины на окнах были полуприкрыты, и под зеленым абажуром на письменном столе горело электричество, — и лица этого негорбящегося человека не было видно в тени» [II, 464-465].

Конечно, и в только что процитированных описаниях дело тоже не обходится без лирической экспрессии, которая дает о себе знать в метафорах «время покойствовало», «улеглась бесшумная тишина». Между тем тон задает не лирическая экспрессия, а эпическая обстоятельность. Лирический тон задает общую атмосферу, а реализует ее в сюжете повествования эпическая обстоятельность. При этом показательно, что если в исходной лирической установке сюжета повествования изобразительность и детализированность полностью отсутствуют, то затем, по мере развития сюжета повествования детали интерьера становятся все более наглядными, все более изобразительными и — соответственно — все более активными. Система «мелочности», развертываясь на глазах читателя, идет в русле заданной «генерализации» — создается общая панорама застывшего, обособленного от текущей жизни мира.

Частью этого мира вещей, от плакатов на стенах до зеленого абажура настольной лампы, оказывается «негорбящийся человек», лица которого, как мы помним, «...не было видно в тени». Показательно и вот что. Лишены обстоятельной портретной характеристики вошедшие к «негорбящемуся человеку» «люди из тройки, которая вершила» [II, 467]. Аналогичным образом в повести «Хаджи Мурат» Л. Толстой вводит в кабинет Николая I военного министра и его заместителя. В «военной столице», как называл Петербург А. Пушкин, именно они должны были оказаться наиболее близкими императору и олицетворяемой им власти. Конечно, тройка руководителей в «Повести непогашенной луны» и в «Хаджи Мурате» — это могло быть простым совпадением, однако вот что интересно: Пильняк сосредоточивается на том, чтобы выявить безликость тройки руководителей, между тем как Л. Толстой в «Хаджи Мурате» подчеркивает унифицирующее сходство Чернышева и Долгорукова с императором. У Чернышева маленькие сани, как и те, «...в которых катался Николай Павлович...» [II, 76]. У Долгорукова лицо украшено «...такими же бакенбардами, усами и висками, какие носил Николай...» [XIV, 76].

Если при изображении военного министра и его заместителя автор сосредоточивается на том, чтобы через изобразительные детали

подчеркнуть, высветить некую унифицированность первых лиц государства, то при описании Николая I и его кабинета упор делается на то, чтобы создать у читателя ощущение некоей уверенной в себе властной угрожающей неподвижности:

«Кабинет, в котором он (Николай I – В.С.) принимал с докладом министров и высших начальников, была очень высокая комната с четырьмя большими окнами. Большой портрет императора Александра I висел на главной стене. Между окнами стояли два бюро. По стенам стояло несколько стульев, в середине комнаты — огромный письменный стол, перед которым кресло Николая, стулья для принимаемых.

Николай в черном сюртуке, без эполет, с полупогончиками, сидел у стола, откинув свой огромный, туго перетянутый по отросшему животу стан, и неподвижно своим безжизненным взглядом смотрел на входивших. Длинное белое лицо с огромным покатым лбом, выступавшим из-за приглаженных височков, искусно соединенных с париком, закрывавшим лысину, было сегодня особенно холодно и неподвижно. Глаза его, всегда тусклые, смотрели тусклее обыкновенного, сжатые губы из-под загнутых кверху усов, и подпертые высоким воротником, ожиревшие свежесбритые щеки с оставленными правильными колбасками бакенбард, и прижимаемый к воротнику подбородок придавали его лицу выражение недовольства и даже гнева» [XIV, 77-78].

Если у Пильняка описание обстановки кабинета важнее, чем портретная характеристика его хозяина, то у Л. Толстого все наоборот: ведущую роль в сюжете повествования приведенного отрывка играет портретная характеристика императора. Тщательная детализированная портретная характеристика — это та «мелочность», которая направлена к тому, чтобы создать генерализирующее настроение у читателя — вызвать ощущение такой же отчужденности, остановленности бытия, как и в «Повести непогашенной луны». Как видим, не только прямые упоминания Толстого как художника, но и манера письма сближает Пильняка с Л. Толстым. Пильняк и здесь не скрывает своего отношения к предшественнику.

Демонстративное, подчеркнутое отношение Пильняка к художественному опыту Л. Толстого показательное. Оно связано с существенно значимыми изменениями русского эстетического сознания в первом послереволюционном десятилетии. Назревало то, что В. Франк определил как «толстовский аршин». Примерно через год после написания «Повести непогашенной луны» А.К. Воронский провозгласит: «Реализм Толстого нам ближе, он полнокровней, сочнее, от него пышет здоровьем, поэтому его, как принято теперь выражаться, следует принять за основу»⁹. Сравнительная степень «ближе», «полнокровней», «сочней» предполагает некое противостояние. Годом позже стали писать о том, что Пильняк и тяготевшие к нему, шедшие в том же русле

⁹ Воронский А. Заметки о художественном творчестве // Новый мир. 1927. № 8. С. 163.

авангардисты, а также те, кто находился в зависимости от русского модернизма (прежде всего — символизма) не смогли создать «...новой прозаической культуры, обладающей непроницаемостью и достаточной силой сопротивления»¹⁰. Показательно, что А. Лежнев, откликаясь в 1927 году на только что вышедший роман А. Фадеева «Разгром», написанный, как и «Повесть непогашенной луны», с демонстративной оглядкой на Л. Толстого-прозаика, противопоставляет роман Фадеева авангардистской прозе Артема Веселого: «...хотя Артем Веселый и ярче, и богаче Фадеева, мы верим Фадееву больше, потому что, показывая человека «изнутри», во всей сложности (а часто противоречивости), он ближе к правде, убедительнее, человечнее»¹¹. Вывод прям, недвусмысленен, однозначен: «За Артемом Веселым некому и некуда идти»¹².

Обратим внимание на то, — что суровый вывод о бесперспективности художественных поисков, предпринятых писателем, сделан по отношению к автору, которого критик поддерживал на всем протяжении 1920-х годов. Тогда же, в конце 1920-х годов применительно к эстетической позиции Пильняка было сказано с однозначной прямотой — книги писателя названы ветхими: «Ветхие книги Пильняка снова могут напомнить: актуальность, предметность, нейтрализованный лиризм, энергичное построение — вот нормы советской прозы. Пильняковский путь — вот самое предостерегающее из литературных заблуждений»¹³. С меньшей резкостью, но не менее определенно солидаризировался с А. Лежневым В. Гофман: «Проза должна стать чреватой мыслями и з н у т р и, для этого ей нужно стать просторной и непроницаемой, т.е. обладающей большим стилем»¹⁴. Предварительным условием создания «большого стиля» исследователь считает «...философичность, без авторского насилия проступающую из повествовательно-описательной ткани произведения, освобожденной от «декламации» и стилиевой «трескотни». Прозе нужно вернуть ощущение человека и вещи»¹⁵.

То, что в 1920-е годы называли «большим стилем», было, по сути, стремлением вернуть прежние права автору-демиургу, который не ищет союзников (как это имело место в авангарде), а берет на себя обязанности и изображения, и истолкования. И истолкования. У такого автора есть один полномочный представитель — он практически сливается с автором, является автором-повествователем. Речь, таким об-

¹⁰ Гофман Викт. Место Пильняка // Бор. Пильняк. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 31.

¹¹ Лежнев А. О «Разгрома» Фадеева // Новый мир. 1927. № 8. С. 170.

¹² Там же.

¹³ Берковский Н // Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 115.

¹⁴ Гофман Викт. Цитир. раб. С. 44.

¹⁵ Там же. С. 43-44.

разом, должна была идти о наличии «...такой точки наблюдения, которая позволяет объять необъятное, увидеть картины с какого-то особого, над событиями находящегося плацдарма...»¹⁶. Поиски «большого стиля приводили к тому, чтобы выработать «авторитетные стилевые формы»¹⁷.

В. Гофман в уже цитированной статье, выдвигая идею «большого стиля», считал нужным обратить внимание на то, что «попытки в этом направлении делаются»¹⁸. «Повесть непогашенной луны» как раз и была одной из таких попыток, вместе с «Донскими рассказами» М. Шолохова и фадеевским «Разгромом». Следует обратить внимание на то, что и роман Фадеева, и книга Шолохова, и повесть Пильняка появились р а н ь ш е, чем появились критические статьи, о которых у нас только что шла речь. Художественная практика опережала теорию. Критика, по сути дела, предсказывала назад. «Толстовский аршин» вступил в дело, опираясь на мощную дореволюционную традицию русского эстетического сознания, поддержанную эстетическим сознанием первого послереволюционного десятилетия. Это подтачивало позиции русского авангарда еще до того, как на него обрушились идеологические проработки и прямые государственные репрессии.

© Скобелев В., 2002.

¹⁶ Беляя Г.А. Закономерности стилевого развития советской литературы 20-х годов. М., 1977. С. 152, 185.

¹⁷ См.: Беляя Г.А. Цитир. раб.

¹⁸ Гофман Викт. Цитир. раб. С. 44.