

Л.Н. АНПИЛОВА

Старооскольский технологический институт

## ПОВЕСТЬ Б. ПИЛЬНЯКА «КРАСНОЕ ДЕРЕВО» В ОПТИКЕ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО МИРОВИДЕНИЯ

*Повесть Бориса Пильняка «Красное дерево» рассматривается как программное произведение русского экспрессионизма. Анализируя лейтмотивную структуру повести, своеобразие гротескного «отстранения от действительности», автор формулирует основополагающий принцип экспрессионистской парадигмы художественности: художественное воплощение и эстетическое освоение Хаоса современности с позиций Большого времени (Вечности).*

Повесть Бориса Пильняка «Красное дерево», долгое время недоступная вниманию широкой читательской аудитории, до сегодняшнего дня остается недостаточно осмысленной как в общелитературном контексте эпохи, так и в рамках эволюции творчества писателя. Будучи свидетелем одной из самых сложных эпох в истории своего отечества, Б. Пильняк принимал живое участие в его судьбах, запечатляя Хаос бушующей жизни на страницах своих книг. Ему было дано по-новому подойти к осмыслению современных ему событий, стать одним из зачинателей русской экспрессионистской традиции, что нашло прямое отражение в своеобразии его поэтики.

Повесть лишена разработанного сюжета; сюжетная детерминированность замещена в ней «музыкальной» связью ведущих лейтмотивов<sup>1</sup>. Зарисовывая образ потерявшего свои основы мира, автор рассматривает его через сложную систему зеркал, позволяющую дать развернутую картину, в которой общий план предваряет рассказ о частностях и, наоборот, мелкие детали проясняют суть крупного масштаба. Несюжетная, адетерминистическая связь мотивов в «Красном дереве» стала способом эстетического освоения Хаоса, позволила выявить законы его самоорганизации, определить связующие нити в разломах «кромешного мира» российской действительности. Ведущим лейтмотивом в создании образа Хаоса становится мотив *потерявшегося времени*: на всех уровнях, в многократном стереоскопическом увеличении создается образ тяжелого безвременья, вырастающий из нелепого существования разных временных пластов.

В центре повести — заштатный провинциальный город — «русский Брюгге, российская Камакура». Четко обозначив время действия

---

<sup>1</sup> О первых опытах лейтмотивной организации художественного целого в раннем творчестве Бориса Пильняка см.: Анпилова Л.Н., Лейдерман Н.Л. О симфонизме романа Б. Пильняка «Голый год» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 2. Екатеринбург, 1995. С. 102-119.

(1928 год), автор нарочито сталкивает приметы разных времен в его окрестностях (здесь и черты «любого... доисторического века», и знаки века XIV, развалины пожарища 1920-го года и т.д.) — в замкнутом мире провинциального городка поистине «*времена теряются*»<sup>2</sup>, как говорит одна из героинь повести.

Мотив *потерявшегося времени* развивается в обрисовке дома старика Скудрина. Приметы нового времени мирно уживаются в нем с приметам старины: «в доме стыла допетровская Русь» и «безмолствовало екатерининское красное дерево» [116], духовные песнопения Касталевского соседствуют с «новостями коммунистической революции». Утраченное чувство времени приводит к ситуации абсурда: «За окнами осьмнадцатого века шла советская уездная ночь» [123]. Показательны слова самого старика Скудрина («Старик *потерял время*» [116]): «Я пережил Николая Павловича, Александра Николаевича, Александра Александровича, Николая Александровича, Владимира Ильича, — переживу и Алексея Ивановича!» [114]. Движение времени как будто не существенно, так как не привносит никаких изменений в жизнь обитателей дома, оно словно остановилось: «там, у Скудрина моста, — там ничего не происходит» [138], «Яков Карпович Скудрин — жив, у него нет событий» [139]. Смесь времен создает иллюзию глубокого застоя остановившейся жизни в целом: «В городе стыла дремучая тишина» [112].

И все же есть некая закономерность в этом нелепом на первый взгляд смешении времен. Семантика образа безвременья вскрывается в дискурсе лейтмотивного образа «красного дерева».

Образ «красного дерева» в повести заметно мифологизирован. Вещи в художественном мире Пильняка имеют почти мистическую силу: являясь предметом купли-продажи, они несут на себе отпечаток жизни хозяев, становясь хранителями самого сокровенного<sup>3</sup>. Предметы мебели словно концентрируют жизненную энергию своих хозяев, они впитывают в себя их настроения, переживания, эмоции. В них остается

<sup>2</sup> Пильняк Б.А. Красное дерево // Пильняк Б.А. Расплеснутое время: Романы, повести, рассказы. М., 1990. С. 124. Здесь и далее цитаты из «Красного дерева» приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

<sup>3</sup> К интересным выводам приходит В.Н. Топоров: рассматривая «вещь» в космологической перспективе, он представляет ее как необходимый атрибут архаичных моделей мира и указывает на существенность этого компонента в художественных опытах русской прозы 20-х годов. Опираясь на анализ рассказов Ю. Олеши («Лиомпа», 1928г.), М. Осоргина («Вещи человека», 1927 г.), С. Кржижановского «Катастрофа», 1919-1922 г., «Проигранный игрок», 1921 г.), Топоров обнаруживает «антропоцентрический компонент вещи», когда «вещь обретает дар говорить не только о себе, но и о том, что выше ее и что больше связано с человеческим, нежели с вещным». — Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 7-112.

запечатленной жизнью души, жизнью сердца: «Мастер умирал, а вещи жили столетием в помещичьих усадьбах и особняках, около них любили или на самсонах умирали, в потайные ящики секретеров прятали тайные переписки, новости рассматривали в туалетных зеркальцах свою молодость, старухи — старость» [110].

Предметы мебели становятся и своеобразной квинтэссенцией атмосферы своего времени, того настроения, которым была проникнута жизнь: «Люди умирают, но вещи живут, — и от вещей старины идут *«флюиды» старинности, отошедших эпох»* [137]. Стили искусства краснодеревщиков парадоксальным образом запечатлели «черные ямы» российской истории, стали прямым отражением падений и взлетов российской государственности, чередования эпох расцвета и жесточайшей реакции: «Елизавета — Екатерина — рококо, барокко, — бронза, завитушки... Павел — строг, Павел мальтиец; у Павла солдатские линии, строгий покой... Александр — ампир, классика, Эллада. Николай — вновь Павел, задавленный величием своего брата Александра. Так эпохи легли на красное дерево» [110].

В дискурсе образа «красного дерева» замыкается разорванная временная цепь: «В 1928 году — в Москве, в Ленинграде, по губернским городам — возникли лавки старинностей <...> в 1928 году было много людей, которые собирали — *«флюиды»*. Люди, покупавшие вещи старины после громов революции, у себя в домах, облюбовывая старину, вдыхали — живую жизнь мертвых вещей. И в почете был Павел — мальтиец — прямой и строгий, без бронзы и завитушек» [137] — выходит, настала очередная «яма» истории, которая, как черная дыра, перевернула все жизненные устои.

Безвременье — мир зазеркалья, в котором действуют обратные нормальной человеческой жизни законы, здесь свет духовности поглощен ужасом абсурда, а выход в вечность перекрыт падением в бездну. Это отражается и в изменении семантики всех традиционных для Пильняка константных образов. Здесь ночь — уже не знак потаенной стихийности (как в раннем творчестве), а всепоглощающий мрак, символ непроглядной бездны времени (прямо противоположной Вечности): «Полночь следовала над городом, неподвижная и черная, как история этих мест» [122]; здесь царит уже не «серая мать», а «серая мразь» («Все кругом... провалилось в грязь» [117] и т.д.).

Интересно изменение семантики образа дороги в «Красном дереве»: это уже не выход в *другую* жизнь (как в «Повести непогашенной луны», например), а путь в никуда («Поезд уволокивал время в черные пространства полей» [117]). Более того, дороги России в «Красном дереве» — уже не милые сердцу проселки, а непроходимые болота (сам образ дороги будто сливается с образом серой мути, грязи, обра-

зую новое смысловое единство): «Кругом была непроглядная грязь, тарантас увяз посреди лужи... Кучер изловчился на козлах и ударил коренника в зад сапогом, — лошадь дернулась и упала, подмяв под себя оглоблю, лошадь ушла в тину по хомут. Кучер хлестал лошадей, пока не понял, что коренник встать не может, — тогда он полез в грязь по колено, — он ступил второй ногой, — и он завяз, — он не мог вытащить ног, — ноги вылезли из сапогов, сапоги остались в грязи. Старик потерял равновесие и сел в лужу. И старик — заплакал, — заплакал горькими, истерическими, бессильными слезами злобы и отчаяния...» [137].

В этом отрывке интересно развитие темы тройки, ставшей с легкой руки Н.В. Гоголя символом России. Этой метафорой воспользовался А. Блок, обозначив ею страшную непознанную силу, таящуюся в глубине русской стихии<sup>4</sup>. Пильняк как будто развивает ту же тему, но предложенный им финал непредсказуем: Русь-тройка увязла в болоте, увязла в самой гуще российских дорог. Вырвавшаяся на волю стихия, «русский хаос» увяз в русском же абсурде.

В жизни маленького провинциального городка, как в кривом зеркале, отразились все парадоксы российской действительности. Это насквозь антитетичный, раздираемый противоречиями мир, за дикой гримасой которого уже почти невозможно разглядеть потерянный лик: здесь «безобразно красивы женщины», на лицах «злая доброта», пощечина становится «последней каплей меда» и т.д.. Это мир, в котором может выжить только безумец — одним из главных лейтмотивных образов становится образ юродивого<sup>5</sup> («Нищие, побироши, волочебники, лазари... юродивые — это однозначные имена кренделей быта святой Руси... калики перехожие, убогие Христа ради, юродивые ради

---

<sup>4</sup> В статье «Интеллигенция и революция» в 1906 г. он писал: «Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул. Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. «Русь, куда же несешься ты? Дай ответ». Но ответа нет, только «чудным звоном заливаются колокольчик». Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его все ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», — *летит прямо на нас?* Бросаясь к народу, мы бросаемся под ноги бешеной тройке, на верную гибель. <...> Можно уже представить себе, как бывало в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит от того, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта». — *Блок А.А.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1999. С. 583.

<sup>5</sup> Обращение к теме безумства, воспаленного, болезненного сознания — излюбленная тема экспрессионистов (См. об этом: *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999. С. 47-49). Для Пильняка характерно обращение именно к архетипу юродивого — феномену, имеющему глубочайшие национальные корни.

Христа Руси святой, — эти крендели украшали... быт русского тысячелетья» [108]).

Юродство представлено в повести как неизменный атрибут русской жизни. Это целое «*сословие... убогих всей Руси*» [109], не признающее классовых и возрастных различий: в нем «были и крестьяне, и мещане, и дворяне, и купцы, — дети, старики, здоровенные мужичищи, плодородящие бабищи» [109]. Всеобщность юродства подчеркнута и неизменностью его во времени, недаром появляется новый тип юродивых — охламоны — люди испепеляющего зноя голых годов, «юродивые советской Руси справедливости ради, мольцы за мир и коммунизм» [134].

Но юродство в повести — отнюдь не средоточие духовности<sup>6</sup>, а выражение тоски по ней, граничащее с дикостью, потому вполне закономерным представляется подчеркнутое травестирование этого мотива. Описывая «специализацию» юродивых, автор замечает: «Одни писали стихи, другие пели петухами, павлинами и снегирями, третьи крыли всех матом во имя господне, четвертые знали только по одной фразе, которая считалась пророческой и давала пророкам имена, — например, — «жизнь человека сказка, гроб — коляска, ехать — не тряско!». — Имелись аматеры собачьего лая, лаем прорицавшие божьи веления» [109] и т.д.

Апологией абсурда становится рассказ о жизни и смерти знаменитого московского юродивого Ивана Яковлевича, в образе которого нет и в помине идеи христианского самоотречения, напротив, подчеркнуто глумливое упоение властью над людьми с одной стороны, абсурдное раболепие и послушание — с другой: «Иван Яковлевич последние годы своей жизни приказывал поклонникам пить воду, в которой он умывался: пили»; «Иван Яковлевич при жизни испражнялся под себя, — «из-под него текло... и сторожам велено было посыпать пол песком. Этот-то песок, подмоченный из-под Ивана Яковлевича, поклонники его собирали и уносили домой, и песочек стал оказывать врачебную силу. Разболелся у ребеночка животик, мать дала ему в кашке пол-ложечки песочку, и ребеночек выздоровел» [109] и т.д.

Юродство в повести лишено духовности, это юродство «наизнанку» — не прорыв в Вечность, а остановленное время, способ выживания в Безвременье, недаром охломонам, юродивым нового времени, дается такая характеристика: это «люди *остановившихся идей*» [122], «люди, *остановившие свое время* эпохой военного коммунизма» [121].

---

<sup>6</sup> Этому архетипу вполне соответствуют образы юродивых в раннем творчестве Б. Пильняка: ясноокий Данилушка, приветствующий революцию, из рассказа «Колымен-город»; Андрей из рассказа «У Николы, что на Белых Колодезях» и др.

Юродство здесь, скорее, маска, позволяющая выжить в безумном мире, так как до конца не ясно, кто они — «сумасшедшие или *жулики*» — эти «побироши, пустосвяты, пророки» [108]. Но совершенно очевидно, что все они — естественное порождение российского абсурда: «Всех их покрывало луковичеобразное голубое покойствие азиатского российского царства, их, горьких, как сыр и лук, ибо луковицы на церквах, конечно, есть символ луковой русской жизни» [109].

Существенную концептуальную нагрузку выполняет и лейтмотивный образ колоколов, столь же традиционный в творчестве Б. Пильняка. С одной стороны, звон падающих колоколов в «Красном дереве» — реальная примета времени («в 1928 году со многих церковей колокола снимали для треста Рудметаллоторг» — констатирует автор [112]); но он приобретает и глубочайшее символическое значение, становясь знаком всеобщего разрушения, смерти («над городом умирали колокола и выли, разрываясь в ключья» [124]). Он звучит как причет, поминальный плач (колокола «пели дремучим плачем, — и этот плач стоял над дремучестями города» [112], «ныл город необыкновенным стоном стаскиваемых с колоколен колоколов» [118]). Умиравшие колокола становятся знаком утраченной духовности, гибели поруганной культуры, отвергнутой Истины, Вечности.

Автор проводит ужасающую параллель между падающими колоколами современности и судьбой колокола, в который звонил поп Огурец, возвестуя об убийстве царевича Дмитрия: тогда «...Борис Годунов казнил колокол, вырвал ему ухо и язык, стегал его на площади плетью вместе с другими драгтыми горожанами — и сослал в Сибирь, в Тобольск. *Ныне колокола над городом умирают*» [139] — мир Хаоса словно уничтожает «свидетелей». Не потому ли так слышен в звуке падающего колокола отчаянный вопль безысходности, ужас последнего предупреждения, в озвучании которого Пильняк добивается максимальной степени экспрессивности, оксюморонной выразительности: «...и глохли в безмолвии, когда начали нить колокола, и орали безмолвием, когда колокола ревели, падая» [124].

Предельная метафоризация пространственно-временных образов (потерявшегося времени, дороги, мути, звона колоколов и др.) создает эффект ужасающе очужденного пространства. Вереница ведущих лейтмотивов в общем контексте повести сливается в единую картину онтологического Хаоса, страшной полосы безвременья. Но немало важно и то, что лейтмотивные образы в большинстве своем травестированы. Даже ужасающий своей безысходностью рев падающих колоколов представлен в заведомо сниженном звучании (поминальный плач возымел совершенно неожиданные последствия: «у многих в городе нервное произошло расстройство из-за ожидания падения коло-

колов и грома падения, как бывает у неопытных стрелков, у которых жмурятся глаза в ожидании выстрела» [118]). Ведущим стилиевым приемом в создании образа Хаоса в повести «Красное дерево» становится гротеск.

## 2.

Традиционно под гротеском понимается нарочитое искажение, чрезмерное преувеличение, гиперболизация отдельных сторон, образов художественного мира. Характеризуя природу гротеска, Я.О. Зунделович писал: «Под гротеском в широком смысле следует понимать такую направленность действий или положений, при которой *утрируется какое-нибудь явление путем перемещения плоскостей*, в которых это явление обычно строится. Получающееся таким образом, воспроизведение известного явления *«остраняет»*... его в сторону или комедийной плоскости или, наоборот, комедийной углубленности»<sup>7</sup>.

Близок к этому взгляду на природу гротеска Ю.В. Манн, подчеркивая, что гротескные образы не связаны с определенными конкретными реалиями и воспринимаются самостоятельно. Остранение, по мнению Манна, является основополагающим принципом гротеска: «В гротеске первичная условность любого художественного образа удвоится, — отмечает Ю. Манн. — Перед нами мир не только вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу «от противного» или, точнее, вышедший из колеи»<sup>8</sup>. Именно с острашением он связывает и так называемый гротескный катарсис, поскольку, по мнению Ю.В. Манна, «постижение комического в гротеске связано с тем, что в прихотливых и как бы случайных его построениях нам открывается закономерное. Противоречия между кажущейся случайностью и алогизмом гротескового, с одной стороны, и его глубокой обусловленностью и реальным смыслом, с другой, составляют в нем источник комизма»<sup>9</sup>.

Но своеобразие гротеска Б. Пильняка как раз и заключается в том, что он ничуть не искажает, не «остраняет» явление, зачастую он просто *обращает на него внимание*, констатирует факт. Художественный мир «Красного дерева» настолько переполнен реальными приметами времени, что невольно возникает сомнение: где же искать границу между «остраненной» действительностью и сухой хроникой современно-

<sup>7</sup> Зунделович Я.О. Поэтика гротеска (К вопросу о характере гоголевского творчества) // Русская литература XX века: Направления и течения. Вып.2. Екатеринбург, 1995. С. 137.

<sup>8</sup> Манн Ю. О гротеске в литературе. М.: Сов. писатель, 1966. С. 183.

<sup>9</sup> Там же. С. 124.

сти? А ведь Пильняк смеется и над тем, что многим уже не кажется странным, к чему давно привыкли, что слилось с самой жизнью (какова, например, одна лишь интерпретация образа российских дорог, ставших символом российского Хаоса: «Грязь на дороге лежала непролазно, по дороге разлились озера — именно потому, что здесь шла дорога» [136]). Гротеск у Пильняка вырастает из абсурдности самой жизненной ситуации, и абсурд художественного мира становится всего лишь точной копией абсурда реального. Но это уже не просто «о-странение» действительности, а принципиальное «от-странение» от нее.

Зарисовывая Хаос современности, автор сознательно отдалается, становясь не участником изображаемых событий, а как бы сторонним наблюдателем. Пильняк словно пробует себя в роли древнерусского дурака, человека, свободного от всяческих норм официальной оценки. Ведь кто такой древнерусский дурак? — «Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм»<sup>10</sup>. Д.С. Лихачев характеризует феномен «дурости» как «обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие»<sup>11</sup>.

Д.С. Лихачев показывает также, что «дурость» — это не только некий архетип, свойственный древнерусской культуре, но и своего рода маска, которую примеряли на себя древнерусские авторы, творцы смехового текста. Феномен «дурости», по существу, и есть специфическая форма «от-странения» от действительности, необходимая для того, чтобы наглядней и четче представить существо «кромешного мира»: «Авторы притворяются дураками, «валяют дурака», делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными, *дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе*. Это их «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы», которая состоит в том, чтобы «дурить» и «воздурять» все существующее»<sup>12</sup>. Заметим, что такого рода осуществление «добровольного духовного юродства» становится традиционной и, пожалуй, единственной формой достойного выживания

---

<sup>10</sup> Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение. СПб., 2001. С. 350.

<sup>11</sup> Там же. С. 351.

<sup>12</sup> Там же. С. 343.



ния в Хаосе российской действительности, позволяющей заявить о том, о чем не принято говорить вслух<sup>13</sup>.

Нечто подобное происходит и в повести «Красное дерево»: в чудовищном мире зазеркалья именно автор, творец смехового мира, становится единственным юродивым, который смотрит на мир «другими глазами, т.е. незамутненными и нормальными»<sup>14</sup>. Эта позиция позволяет ему видеть истинный смысл происходящего, когда за догмами классовой борьбы вскрывается неискоренимая на Руси логика пошехонцев. Таков, например, рассказ о пожаре 1920-го года (событие из разряда «комеражей» романа «Голый год»): «...тогда, в двадцатом, здесь сгорела добрая и центральная половина города. Занялся тогда пожар в уподкоме, — надо было бы тушить пожар, — но стали ловить буржуев и сажать их в тюрьму заложниками, — буржуев ловили три дня, ровно столько, сколько горел город, и перестали ловить, когда пожар отгорел без вмешательства пожарных труб и населения» [118].

Канонам сказки о пошехонцах вполне соответствует весь рассказ об официальной жизни города. Только в абсурдном мире провинциального городка оказывается, что пошехонцам нового времени уже не нужно ходить за счастьем, достаточно лишь получить выигрышный билет — профсоюзную книжку: «Самая нужная в городе была — профсоюзная книжка; в лавках были две очереди — профкнижников и не имеющих их; лодки на Волге на прокат были: для профкнижников — гривенник, для иных прочих — сорок копеек в час; билеты в кино для иных — двадцать пять, сорок и шестьдесят копеек, профкнижникам — пять, десять и пятнадцать. Профкнижка, где она была, лежала на первом месте, рядом с хлебной карточкой, причем хлебные карточки, а стало быть, и хлеб, выдавались только имеющим выборный голос, по четыреста грамм в сутки; — не имеющим же голоса и детям их — хлеб не давался» [112].

Картина нелепого и принудительного счастья дополнена умиляющим рассказом о ведении хозяйства: «Хозяйничали медленным разорением дореволюционных богатств, головоотяпством и любовно... Зимой по снегу, сорока пятью лошадьми, половиной уездного населения таскали верст пятьдесят расстояния — новый котел на... кожевен-

---

<sup>13</sup> Как справедливо заметил К.Г. Исупов, «духовное юродство стало в русской культуре формой философской свободы и даже судьбы». Он отмечает «черты внутреннего юродства» в облике таких людей, как Чаадаев, Гоголь, Л. Толстой, В. Соловьев и обращает внимание на существенный всплеск этой традиции в литературе «серебряного века». - *Исупов К.Г.* Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*. Книга 1. ИМЛИ РАН. М., 2000. С. 76.

<sup>14</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 47.

ный завод, — притащили и бросили — за неподходящестью списав стоимость его в счет прибылей и убытков... Улучшали рабочий быт жилстроительством: купили двухэтажный деревянный дом, перевезли его на завод и — распилили на дрова, напилили пять кубов, ибо дом оказался гнил, — годных бревен оказалось тринадцать штук; к этим тринадцати прибавили девять тысяч рублей — и дом построили: как раз к тому времени, когда завод закрылся ввиду его хотя и неубыточности... но и бездоходности» [113].

Взгляду дурака открывается весь абсурд нового быта, в котором еще более уродливыми представлены отношения *туземцев* и отцов города: «Начальство в городе жило скученно, остерегаясь в природной своей подозрительности прочего населения, заменяло общественность склочками и переизбирало каждый год само себя с одного уездного руководящего поста на другой в зависимости от группировок склочающих личностей по принципу тришкина кафтана». Весь рассказ об официальной жизни города превращается в вереницу вечных анекдотов из жизни российской провинции: «В кино же однажды уполномоченный внутриторга, не то Сац, не то Кац, в совершенно трезвом состоянии, толкнул случайно по неловкости жену председателя исполкома, та молвила ему, полна презрения: — «Я — Куварзина», — уполномоченный Сац, будучи не осведомлен в силе сей фамилии, извинился удивленно, — и был впоследствии похерен из уезда» [113]. Столь же примечательно и завершение этой темы в повести: «Ввиду замкнутости своих интересов и жизни, протекающей тайно от остального населения, никакого интереса для повести начальство не представляет» [113]. — Что греха таить, многое из этого совсем не кажется странным. Но Пильняк смеется и над тем, что уже перестает быть смешным: бред нового пошехонства в действительности оказался слишком близок к трагедии.

Картина мира в изображении Б. Пильняка вполне реалистична, даже документальна. Эта хроника настолько тесно связана с реальными процессами времени, что смех, рожденный из недоумения, граничит с ужасом. Так, в рассказе возницы, по существу, раскрыта трагедия жизни человека, искореженной в месиве революции: «Он скучно рассказал про свою жизнь, — о том, что тридцать лет он работал... по мясному делу и бросил его за ненужностью с революцией. Когда возница был окончательно пьян, он стал удивляться власти: — «ведь вот жа, поди ж ты, прости господи, — я тридцать лет по мясному делу, а комиссар пришел и в три недели все сделал, а через три недели моего брата сместил по мучному делу, а брат мой по этому делу тоже тридцать лет специализировался!» — *и нельзя было понять, действительно ли изумляется возница, или издевается!*» [136] — эта интонация не

то издевки, не то недоумения вполне может быть отнесена и к авторской интонации. Хотя, казалось бы, как, усмехаясь, можно говорить о страшном?

Но вот как в гротескном варианте изложена у Пильняка история печально известной коллективизации: «Мужики в те годы недоумевали по поводу нижеследующей, непонятной им проблематической дилеммы <...> Пятьдесят процентов мужиков вставали в три часа утра и ложились спать в одиннадцать вечера, и работали у них все, от мала до велика, не покладая рук; <...> продналоги и прочие повинности они платили государству аккуратно, власти боялись; и считались они: врагами революции, ни более, ни менее того. Другие же проценты мужиков имели по избе, подбитой ветром, по тощей корове и по паршивой овце... весной им от государства давалась семсуда, половину семсуды они проедали, ибо своего хлеба не было, — другую половину рассеивали — колос к колосу, как голос к голосу; осенью у них поэтому ничего не родилось... — государство снимало с них продналог и семсуду, — и они считались: друзьями революции. Мужики из «врагов» по поводу «друзей» утверждали, что процентов пять «друзей» — пьяницы (и тут, конечно, трудно установить, — нищета ли от пьянства, пьянство ли от нищеты), — процентов пять — не везет (авось не только выручает), — а шестьдесят процентов — бездельники, говоруны, философы, лентяи, недотепы. «Врагов» по деревням всемерно жали, чтобы превратить их в «друзей», а тем самым лишить их возможности платить продналог, избы их превращались в состояние, подбитое ветром» [138]. — «Потешаясь» над одним из нелепых штрихов в жизни нового пошехонства, автор касается одной из самых ужасных страниц в истории российского государства: ведь в этом «невинном» рассказе, по существу, изложена трагедия тысяч и тысяч человек, горе и боль народа, в нем — первые отблески кровавого месива 30-х годов. Абсурд русского Брюгге, российского Хаоса, поистине может свести с ума. Пильняк иллюстрирует это конкретным примером, рассказывая историю «кулака», «врага отечества» Василия Васильевича, добросовестного хозяина, честного труженика, который «сошел с ума, не имея сил вырваться из кулачского состояния» [139].

Природа комического у Пильняка восходит к традициям гоголевского гротеска, к его «смеху сквозь слезы», вернее, как справедливо заметил Д.С. Мережковский, «страху сквозь слезы»<sup>15</sup>. В этом смысле

---

<sup>15</sup> В статье «Гоголь и черт» он пишет: «После «Мертвых душ» получается такое же впечатление, как после «Ревизора»: «что-то чудовишно мрачное», «все это как-то необъяснимо страшно»... Не грусть, не слезы, а именно страх сквозь слезы <...> И здесь... надвигается «египетская тьма», «слепая ночь среди бела дня», «ошеломляющий туман», чертово марево, в котором ничего не видно, только «свинные рыла» вместо человеческих

Бориса Пильняка можно назвать одним из немногих художников, запечатлевших истинное лицо «российского Хаоса», исследовавших «загадочную русскую душу», сумевшую совместить в себе великие порывы духа с ужасом необъяснимой жестокости.

И все же в смехе Пильняка нет безысходности: нелепость и абсурд, осмеянные им, рождают то, что М.М. Бахтин назвал «*катарсис пошлости*»<sup>16</sup>. Вскрывая природу жизнеутверждающей силы гротеска у Гоголя, М.М. Бахтин заметил: «Гротеск у Гоголя есть... *не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм*, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир «само собой разумеющегося» ради неожиданности и непредвиденной правды.... В нем заключена народная обновляющая, жизнеутверждающая идея»<sup>17</sup>. И далее: «Явление, принадлежащее *малому времени*, может быть чисто отрицательным, только ненавистным, но в *большом времени* оно амбивалентно и всегда любо, как *причастное бытие*. Из той плоскости, где их можно только уничтожить, только ненавидеть или только принимать, где их уже нет, все эти плюшкины, собакевичи и проч. перешли в плоскость, где они остаются вечно, где они показаны со всей причастностью вечно становящемуся, но не умирающему бытию»<sup>18</sup>.

Смысл понятий «большое время» и «малое время» были раскрыты Бахтиным в черновом наброске «К вопросам самопознания и самооценки», в котором он связывает их с другим фундаментальным понятием: «*Понятие и образ человека. Познание и изображение личности*». Можно, не боясь преувеличения, сказать, что в этом наброске Бахтин формулирует ту концепцию личности, которая определяет основу его релятивистской эстетики. Бахтин отмечает, насколько существенно в создании образа мира («*модели последнего целого*») то, с каких позиций исходит автор, разграничивая понятия «большой опыт» и «малый опыт»:

---

лиц. И всего ужаснее, что эти уставившееся на нас «дряхлые страшилища с печальными лицами», «дети просвещения, русские уроды», по слову Гоголя, «взяты из нашей же земли», из русской действительности... они — мы — отраженные в каком-то дьявольском и все-таки правдивом зеркале». — *Мережковский Д.С.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 238-239.

<sup>16</sup> Бахтин ввел это понятие в статье «Рабле и Гоголь»: «Смеющийся сатирик не бывает веселым. В пределе он хмур и мрачен. У Гоголя смех побеждает все. В частности, он создает своего рода *катарсис пошлости*» (Указ. соч. С. 536). — Напомним, что М.М. Бахтин принципиально разграничивал понятия гротеск и сатира: смех сатирика Бахтин связывал с зависимостью от сиюминутных, «актуальных» проблем времени, подчеркивая, что только гротеску — дитищу народной смеховой культуры — доступно осмеяние становящейся жизни.

<sup>17</sup> Там же. С. 535.

<sup>18</sup> Там же. С. 536.

«Модель последнего целого, модель мира, лежащая в основе каждого образа. Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий (а радикально — тысячелетий)... Система тысячелетиями слагавшихся фольклорных символов, изображавших модель последнего целого. В них — большой опыт человечества. В символах официальной культуры лишь малый опыт специфической части человечества (притом данного момента, заинтересованной в стабильности его). Для этих малых моделей, созданных на основе малого и частичного опыта, характерна специфическая прагматичность, утилитарность <...> простота и механичность схемы, односмысленность и односторонность оценки, одноплановость и логичность (прямолинейная логичность). Они менее всего заинтересованы в истине всеобъемлющего целого (эта истина целого непрактична и бескорытна, она безразлична к временным судьбам частного). Большой опыт заинтересован в смене больших эпох (большом становлении) и в неподвижности вечности, малый же опыт — в изменениях в пределах эпохи (в малом становлении) и во временной относительной стабильности... В большом опыте мир не совпадает с самим собою (не есть то, что он есть), не закрыт и не завершен. <...> Надо уметь уловить подлинный голос бытия, целого бытия, бытия больше, чем человеческого, а не частной части, голоса целого, а не одного из партийных участников его.<...> Малый опыт, практически осмысленный, стремится все омертвить и овеществить, большой опыт — все оживить (во всем увидеть незавершенность и свободу, чудо и откровение). В малом опыте — один познающий (все остальные — объект познания), один свободный субъект (все остальные — мертвые вещи), один живой и незакрытый (все остальное — мертво и закрыто), один говорит (все остальное безответно молчит). В большом опыте все живо, все говорит, этот опыт глубоко и существенно диалогичен»<sup>19</sup>.

Это принципиальное разграничение большого и малого опыта позволяют, на наш взгляд, определить и основу экспрессионистского мировидения, поскольку определяющим принципом экспрессионистской парадигмы художественности становится именно взгляд на мир с позиций Большого времени. Основная стратегия экспрессионизма — определение места человека в бесконечном, строящемся, противоречивом Мироздании: *не отвергая опыта повседневности, пристально взглядываясь в окружающий мир, видеть в нем явления непознанного, ускользающие черты разумной Вечности*. Главное в экспрессионизме — стремление познать бесконечный мир, незавершенный, созидаемый, творимый. Это уже не просто Я на Земле в поисках смысла своей земной жизни, но Я — в Вечности<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С. 78.

<sup>20</sup> «Знаками Вечности» пронизана вся литература экспрессионизма: это и постоянное «вмешательство» Вечности в «Бурную жизнь Лайзека Ройтшванца» И. Эренбурга, это и попытки прорваться сквозь плену непознанного в поздних рассказах А. Грина («Мат в три хода», «Сила непостижимого» и др.), это и суд Вечности в «Конармии» И. Бабеля и «Мастере и Маргарите» М. Булгакова и т.д. — Об актуализации «хронотопа Вечности» в русской литературе XX века см: *Лейдерман Н.Л.* Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. Екатеринбург, 1996; *Лейдерман Н.Л.* «Пространство вечности» в динамике хронотопа русской литературы XX века // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 2. Екатеринбург, 1995. С. 3-19.

Отечественная литературная критика XX века, отмечая рождение и становление нового метода, не раз обращала внимание на эту приверженность к философским обобщениям и поискам. Е. Замятин определил это таким образом: «Сегодня, когда точная наука взорвала саму реальность материи, — у реализма нет корней, он — удел старых и молодых старцев. В точной науке — анализ все более сменяется синтезом, задачи микроскопические... задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти маяки стоят перед новой литературой: от анализа к синтезу, от физики — к философии, от анализа — к синтезу»<sup>21</sup>. Статьи Е. Замятина о синтетизме можно по праву считать программными манифестами русского экспрессионизма, в которых была заявлена главная стратегия метода, обозначены основные особенности поэтики, призванной постигать суть взвихренного, ускользающего бытия, в том числе, и с помощью гротеска<sup>22</sup>.

Гротеск в экспрессионизме становится излюбленной формой художественного воплощения Хаоса. Заметим, что гротескные образы, подчеркивающие всеобщую зыбкость, неустойчивость, царящие в мироздании, явились и способом своеобразного «узаконивания» всех антиномий и противоречий становящегося бытия. На эту принципиальную черту гротеска обратил внимание В.Э. Мейерхольд, один из создателей русского экспрессионистского театра: «Гротеск не знает *только* низкого или *только* высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий»<sup>23</sup>. Гротеск, по определению В.Э. Мейерхольда, — «диссонанс, возведенный в гармонически-прекрасное», способный обнаружить «жизнерадостное и в комическом, и в трагическом; демоническое в глубочайшей иронии; трагическое в житейском» и т.д.<sup>24</sup>.

Взгляд на мир с позиций большого времени в гротескном освоении мира позволяет если не снять, то, по меньшей мере «сгладить» проблему ужасного: то, что предстает ужасным с позиций сегодняшнего дня, в экспрессионизме представлено как следствие незавершенности творения. Мейерхольд определяет эту интенцию гротеска как

<sup>21</sup> Замятин Е.И. Новая русская проза // Замятин Е.И. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 365.

<sup>22</sup> «Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отошел от мира. Это — тезис и антитезис, синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров... И разве не естественно, что в философии неореализма одновременно — влюбленность в жизнь и взрывание жизни страшнейшим из динамитов: улыбкой?» - Замятин Е.И. О синтетизме. Указ. соч. С. 382.

<sup>23</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1981-1917. М., 1968. С. 225.

<sup>24</sup> Там же. С. 229.

«преодоление быта в бытие»: «В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого»<sup>25</sup>. В этом, на наш взгляд, заключается принципиальная разница между реалистическим и экспрессионистским гротеском: если определяющим пафосом реалистического гротеска становится горечь смеющегося сатирика, бичующего пороки современности, то в основе экспрессионистского гротеска заложена жизнеутверждающая сила карнавального смеха, осваивающего мир как вечно становящееся, неумирающее бытие.

Эта посылка еще раз убеждает в том, что та максимальная степень «отстранения» автора, которую мы наблюдаем в «Красном дереве» («позиция древнерусского дурака») — и есть взгляд на мир с позиций *большого времени*, когда бессмысленными и нелепыми кажутся условности официальной жизни города, когда бредом пошехонства оборачивается классовая борьба и т.д. Гротеск у Пильняка становится единственно возможным решением, позволяющим показать всю полноту ужаса происходящего и в то же время *эстетически о-своить* этот безумный мир. Это карнавальный, очищающий смех, потому что только с позиций Вечности и принципиальной *незавершенности* творения можно принять ужас современности.

### 3.

Своеобразие гротескного о-своения Хаоса эпохи в повести «Красное дерево» демонстрирует общее неоднозначное отношение к Хаосу в искусстве экспрессионизма. С одной стороны, Хаос означает разрушающее несовершенство мироздания, несущее смерть и гибель (что ничуть не противоречит традиционному пониманию Хаоса); но с другой стороны — это несовершенство продолжающегося творения, знаменующее именно возможность творчества. В этом случае оказывается, что Хаос не обязательно только противостоит красоте, но представляет именно тот материал, из которого она и строится; а само состояние хаотической взвешенности, неопределенности как раз и определяет способность к дальнейшему развитию<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1981-1917. М., 1968. С. 226.

<sup>26</sup> В этом смысле замечательно признание М. Волошина: «Счастье вовсе не должно являться высшей целью человека на земле... Несчастье является основным побудителем к каждому поступательному движению. Счастье, благосостояние, удовлетворенность приостанавливают всякое развитие, в физическом мире и в духовном — это

Принимая Хаос «не как этически-должное, но как причинно-необходимое»<sup>27</sup>, писатели-экспрессионисты ни в коем случае не оправдывают существование зла, горя и страданий в мире. В их отношении к становящейся действительности, несомненно, обозначена роковая зависимость человека от внешних обстоятельств, определяющих, komponующих его жизнь; и это во многом усиливает драматизм личного человеческого существования. Но обусловленность объективным окружением поверхностна, поскольку она задает лишь общий фон, но никак не формирует внутреннюю наполненность жизни. Как ни парадоксально, но подобная позиция лишь подчеркивает возрастающие требования к человеку, поскольку только ему доступна великая сила не просто противостояния Хаосу, но преобразования его.

И тогда обнаруживается, что мировая «гармония и... порядок лежат не вне нас, а в нас самих»<sup>28</sup>. Ведь в конечном итоге каждому из нас предоставляется возможность сказать «о самом главном», и только от нас зависит «расширить свой мир до пределов вселенной или низвести его до комочка грязи»<sup>29</sup>. Этим и обусловлена тенденция к мифологизации повседневности, быта в искусстве экспрессионизма, когда космогоническое значение приобретает жизнь отдельного человека, ибо на долю каждого выпадает великая ответственность за сотворение (или сохранение) одухотворенного островка красоты и гармонии. Будь то «мир за кремовыми шторами» или подаренное любовью чудо рождения новой жизни.

Именно такое мифологическое наполнение в повести «Красное дерево» приобретает образ Матери, русской женщины, возвышающийся над ужасом обезумевшего мира. Образ Матери обрисован как нетленная духовная святыня и на протяжении всей повести находится в одном семантическом ряду с образом Богородицы.

Это и Римма Карповна, в паспорте которой «навсегда осталось... как было бы написано и в паспорте богородицы Марии... — «девица» — «имеет двоих детей»» [136]. Это и Мария Климовна Скудрина, которая была «тем типом женщин, что хранятся в России по весям вместе со старинными иконами богородиц» [116]. Само описание встречи матери и сына более похоже на священное таинство («мать была торжественна, как на причастии» [135]), когда ускользают, становятся ненужными бытовые подробности, теряют значения имена и

---

смерть, начало распада». - Волошин М.А. Заметки 1917 года // Волошин М.А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 299.

<sup>27</sup> Иванов-Разумник. Еще о смысле жизни // Иванов-Разумник. Творчество и критика. Т. 2. СПб., 1911. С. 25.

<sup>28</sup> Там же. С. 18.

<sup>29</sup> Там же. С. 24.



отчества. Пильняк умело манипулирует вниманием читателя, замещая частные штрихи и детали онтологическими универсалиями: «*Мать обняла сына, мать* прижала свою сухонькую грудь к груди *сына, мать* перебирала своими костяными пальцами волосы *сына, мать* прижала голову свою к шее *сына. Мать* даже не плакала. Она была очень серьезна» — «мать — мать! — единственнейшее, чудеснейшее, прекраснейшее, — его мать, подвижница, каторжница и родная всей своей жизнью» [135].

Материнство в повести становится смыслом и оправданием всей жизни, ведь только здесь виден неугасимый свет души, любви, Вечности, способный противостоять Хаосу. Это становится особенно очевидным в сопоставлении судеб двух сестер Скудриных. Жизнь старшей, Капитолины Карповны, «была полна достоинства мещанской морали. Вся жизнь ее прошла на ладони всегородских глаз и всегородских правил» [130] — «ни одного преступления перед городом и против городских моралей» [136]. В жизни Риммы Карповны, напротив, все было замешено на унижении и позоре. Ее любовь к негодяю и пьянице принесла лишь боль и страдание: от нее отреклась семья, ее клеймила городская молва, «доказательством позора» стали ее дети. И все же любовь способна совершить чудо: прошли годы, и «горе ее стало ее счастьем, ее достоинством, ее жизнь была полна, заполнена, — она... была счастлива» [136]. А жизнь Капитолины Карповны оказалась пустой и никому ненужной: она «жила счастьем своей сестры, не имея своей жизни» [136].

Именно с образом Матери связывает Пильняк возможность выхода в *другую жизнь*: «Ничего не надо бояться, надо делать — все делаемое, даже горькое, бывает счастьем, — а ничего — ничем и остается» [136] — таков единственный, указанный автором, путь обретения гармонии и счастья в мире Хаоса. Выход — жить по человеческим законам, опираясь на непреходящие духовные ценности.

Ориентация на общечеловеческие ценности, несомненно, является одним из неизменных принципов искусства. Но в экспрессионизме эта тенденция приобретает особое наполнение. Здесь мы сталкиваемся не просто с противопоставлением общечеловеческого идеала миру Хаоса, но именно с возможностью творческого вмешательства Личности, ориентированной на общечеловеческое, в становление строящегося Мироздания, с возможностью преобразования Вечности силой души Человека. И тогда духовные ценности становятся не только целью, но и инструментом преобразования мира. В конечном итоге, это уже не просто Я в сотворенном мире, но и со-творение мира мною.

Повесть Бориса Пильняка «Красное дерево» по праву может считаться одним из программных произведений русского экспрессионизма. Лейтмотивная организация художественного целого, метафоризация пространственно-временных образов создают картину ужасающего Хаоса, в котором, тем не менее, заложена великая жизнеутверждающая идея. Оценка с позиций Большого времени, с позиций Вечности, преломление *быта* в чистилище гротескных образов позволили эстетически о-своить Хаос современности.

В художественном мире повести жизнь и смерть оказываются неразрывно слиты, разрушающий абсурд соседствует с высочайшей духовностью. Амбивалентность художественного мира повести стала своеобразным отражением амбивалентности образа русской культуры в целом: падения и взлеты, истина и заблуждение, отчаяние и надежда, ничтожество и величие — вот те неизменные трагические парадоксы российской действительности, из которых и складывается великая история народа.

Хаос в повести «Красное дерево» представлен как онтологически неизбежная часть мироздания, именно *из* которой рождается Космос. С особой очевидностью это представлено в аллегорической истории русского фарфора, завершающей повесть. Цепь поисков формулы фарфора — вереница обманов, мошенничества, воровства, без которых не свершилось бы чуда: «Русский фарфор — есть чудеснейшее искусство, украшающее Земной шар» [140].