



УДК 821.161.1.09«1917/1991»
ББК 83.3(2=Рус)6-3

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ФЛЕР РОКОВЫХ КРАСАВИЦ В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Т.М. Вахитова

Впервые в прозе Леонида Леонова рассматриваются роковые красавицы, несущие в мир мечты о собственном господстве, ненависти и презрении к мужскому полу. Их красота служит дьявольским соблазном и испытанием героям, а мотив страдания с течением времени почти исчезает. Интертекстуальный контекст выписанных Леоновым образов, включающий элементы классической традиции (Достоевского), модернистской рефлексии и фольклорной доминанты, свидетельствуют об особом характере леоновского персонализма.

Ключевые слова: роковые красавицы, инфернальный характер, интертекстуальность, традиции Достоевского, Блока, русского фольклора, архетипы.

Женские образы очень часто находились в центре внимания авторов многих монографических работ о Леонове. Однако исследователей его творчества всегда привлекали характеры молодых девушек, пытающихся определить свой жизненный путь, разгадать тайны «взрослой жизни», понять принципы человеческого общежития в России и мировой цивилизации (Женя из романа «Скутаревский», Поля Вихрова из «Русского леса», Дуня Лоскутова из «Пирамиды» и др.). Другой тип женских характеров, достаточно полно проанализированных леоноведами, связан с образами молодых женщин с трудной судьбой, которые через страх и унижение выходят к пониманию своего предназначения. Один из исследователей определил эту тему следующим образом: «Тема эта связана с образом женщины, которая убегает от преследующих ее смятенную душу призраков и ищет защиты под крылом любви человека сильного духом, твердо знающего свою дорогу в жизни, цель своих стремлений. Этот сюжетный мотив, как будто побочный, как будто не такой значительный, мастерски используется автором для художественного решения больших

философских проблем» [6, с. 74]. К типу этих героинь относятся Лиза («Дорога на Океан»), Елена Ивановна («Русский лес»), Евгения Ивановна («Evgenia Ivanovna»). Где-то на периферии научного внимания оказались образы любимых Леоновым старух («Темная вода», «Старухи», «Соть», «Нашествие» и многие другие вплоть до дурной тетки Ненилы и многострадальной попадьи из «Пирамиды»).

Тем не менее другой тип женских характеров, прямо противоположный скромным героиням, никогда не исследовался учеными в их эволюции, психологической инвариантности, интертекстуальном обрамлении, живописно-природном облике. Эта линия экзотических, экстравагантных дам-авантюристок, мстительниц, роковых красавиц, женщин-вампов, повелевающих мужчинами, обладающих не только сильной волей, но и умом, страстью, которые создают вокруг себя вихревое поле превращений, неожиданных ощущений, тайны, бурных скандалов со слезами, разочарованиями, метафизическими предчувствиями и голосом бездны.

В русской классической литературе подобные характеры, появившиеся в эпоху романтизма и обретшие живую плоть в жизни XIX века (К. Собаньска, А. Закревская), были выписаны очень мягко А. Пушкиным («Портрет», «Египетские ночи»), И. Тургеневым

(«Вешние воды») и резко, в «истерическом варианте», Ф. Достоевским (Настасья Филипповна из «Идиота» и др.). Необходимо отметить, что русскому классическому роману в его высшем значении всегда был чужд элемент авантюризма, причем связанный именно с женским характером. Русская формула романа всегда придерживалась пушкинской системы изображения женского и мужского начала. Мужчина всегда являлся активным участником исторического процесса, преобразователем, носителем нового взгляда на жизнь, а женщина – хранительницей очага, традиционных национальных ценностей, долга и гармонии. Этот женский образ расщепился у Достоевского на две равноправные фигуры – «святой» и «инфернальной». Писатели Серебряного века, прежде всего символисты, продолжали совершенствовать и углублять внешние и внутренние характеристики этих двух ипостасей женского облика, отдавая приоритет характеру изломанному, чудовищному, но притягательному в своем падении, в разрушающей энергии которого таились неизведанные апокалиптические настроения.

В прозе Леонова, который начинал свою творческую деятельность как поэт-символист [1, с. 51–52], образ странной, по-блоковски «метельной», «вьюжной» героини впервые появляется в новелле «Деревянная королева» (1922). В рассказе молодого Леонова шахматная фигура – ферзь – оживает и превращается в призрачное существо (королеву), окруженное метелью, вьюгой. Герой рассказа, размышляя над шахматными загадками прошлого, неожиданно проникает сам в шахматный мир, где ему открывается тайна одной загадочной партии. Он находится рядом с королевой, присутствие которой на поле и дает ему возможность увидеть решение давно мучавшей его загадки. Она манит героя – Извекова – в туманные, запорошенные снегом дали, обещая несбыточное счастье. На грани сна, яви, призрачности и потери сознания герой получает записку от королевы: «Освободите, хочу всегда с вами быть. Рвусь к вашему сердцу вся из моей деревянной клетки. Один вы у меня родной, – все они, кругом, деревянные...» [4, т. 1, с. 160]¹. Показав эту записку своему приятелю Коломницкому, герой неожиданно узнает, что писала эту записку невеста

друга Анна. Образ призрачной деревянной королевы соединяется с образом реальной девушки Анны, которую никогда не видел Извеков (странная «говорящая» фамилия героя Извеков – «из века в век»). Но как только его усталое сознание теряет ощущение реальности, вновь появляется призрачная королева: «Она стояла возле, в черном вся – столько раз желанная, выигранная и не достигнутая никогда, метельные глаза остановив на нем. Сердце его потянулось к ней, он рванулся, он схватил ее руку, гладил точеную милую ее ладонь и пальцы. Глядел в глаза, в уме повторяя всю свою блистательную партию наизусть, бормотал ее... имя, – и еще какой-то причудливый любовный вздор, чудесно вплетающийся в пенье флейт над головой» (т. 1, с. 168–169). Однако эта странная призрачная любовь грозит герою смертью, «закостенением», превращением в такую же деревянную фигуру. Только напряжением всех жизненных сил ему удастся вернуться в реальную жизнь (ее Леонов также маркирует символом сна) и обнаружить в своей руке шахматную фигуру королевы. «Он просыпался из сна в наш, этот сон, и снова застревал в гуще житейских мелочей и воспоминаний неутоленной минуты» (там же, с. 164). Образ игры, не карточной, более популярной в литературе XIX века, а шахматной [можно вспомнить и «Защиту Лужина»² (1929) В. Набокова], является заменой реальности, воплощая призрачную, метафизическую, все время ускользающую явь. С одной стороны, шахматная игра – это мифологема творчества, противопоставленного унылому быту (неслучайно Извеков все время слышит звуки флейты), а с другой – это символ власти над сознанием и любовью. Шахматная игра воплощает и идею театрализации жизни, идущую от венецианских карнавалов XV века, являясь метафорой истории. А шахматная королева – это и высшее воплощение идеала, способного сделать сознание более тонким и проницательным, можно сказать, гениальным, но одновременно затягивающим в бездну и смерть. Герой переживает метафизическую трагедию: он достигает невероятного взлета в своих шахматных штудиях и там, на вершине, обнаруживает только смерть. Пожалуй, эта мысль, оформленная разным образом с разными оттенками, будет сопровождать почти все произведения писателя.

Символистский образ женщины-оборотня, несущей гибель и одновременно обещающей неземные радости в другом, запредельном, трансцендентном мире, навсегда останется в прозе Леонова, меняя свои контуры, реалистические воплощения, смысловую нагрузку и репрезентативные возможности. Навсегда в течение всей долгой творческой жизни сохранится и ее внешний символистский (блоковский) облик – черные шелка («...Душишь черными шелками./ Распахнула соболя...») или «Меня дразнил твой темный шелк...» – цикл «Фаина»), обтягивающие фигуру, черные роскошные волосы («Устами томными замучай,/ Косою черной задуши» – цикл «Фаина»), странные «метельные» глаза («Мне – мое открыло сердце / Снежный мрак ее очей!» – цикл «Снега») и недобрая, жгучая красота.

В романе «Барсуки» (1924) впервые у Леонова появляется образ женщины-авантюристки. Несмотря на то что роман был композиционно близок классическому типу русского романа (в нем была подробно изложена предыстория главных героев, повествование разделено на «городскую» и «деревенскую» часть, каждой части романа было дано свое название), но стиль этого романа был модернистским, избыточным метафорами, резким, лишенным классического ритма и сложносочиненных и сложноподчиненных предложений. Такой тип романа у Леонова больше никогда не повторится. Главная героиня – купеческая дочь Настя – весьма отличалась от типа русской барышни. Она с радостью бросалась за своим возлюбленным в рискованные приключения на просторе русской крестьянской стихии. Скучная жизнь в богатом купеческом доме под присмотром старухи, отсутствие матери, детские развлечения наравне с мальчишками на московской улице формировали вольнолюбие, резвость и резкость поведения Насти. Она из тех девушек, которые не боятся ни отцовского окрика, ни мнения окружающих, они способны за себя постоять, владея не только острым словом, но и физической силой и выносливостью. Роман ее с Семеном Рахлеевым, который ей не пара по причинам материального характера, развивается бурно, как определенного рода соперничество, в котором ни один, ни другой не хотят уступить, подчиниться. А все-таки подчиняясь, тотчас

же мечтают вывернуться из этой ситуации и взять верх. Этот «поединок роковой» с переменным успехом продолжается на фоне пылающего огня крестьянской стихии.

Встречаются они после долгой разлуки, когда возвратившийся с фронта Семен становится во главе взбунтовавшихся против советской власти крестьян. Встречаются они «почужому». «За время разлуки что-то сломалось в их отношениях; любое слово, сказанное искренне, показалось бы фальшивым» (т. 2, с. 190). Ненавидевший город Семен, считающий, что именно он виноват во всех деревенских несчастьях, олицетворяет его силу с образом Насти и начинает сомневаться: в ней ли та «высшая точка жизни», о которой он мечтал «со сладким трепетом». И в этом сомнении уже содержался ответ. Женщина как природа, предмет любви уже не интересует Семена, он приписывает ей социально-репрессивные функции, олицетворяет ее поведение с мужским. Неслучайно он заставляет ее переодеться в мужскую одежду и выдает за брата лихого вояки Жибанды. Для купеческой дочери начинаются приключения в мужской среде. Она выдерживает свою новую роль, балансируя на грани юношеско-женского начала. (Нет ли в этом своеобразной пародии на мужское амплуа Надежды Дуровой, завоевавшей себе право на биографию боевого офицера?) Приехав из города, где она потеряла все отцовское наследство, Настя полна злости, возмущения и готова к мести. Ей хотелось «оплодотворить Семена на подвиг ненависти, чтоб взорвался, губя все кругом» (там же, с. 213). И Семен интуитивно чувствует ее злую силу, отодвигая ее со своего пути. В одном из боев, где Настя пулеметом косила мужиков, их разбил советский отряд, и ей пришлось бежать вместе с Жибандой. Они летели подобно какой-то нечистой силе, перепрыгивая в ночи через реки, рытвины, ямы, пока не выбились из сил и не остались ночевать в стоге сена «как муж и жена». Жибанда – «вихрь бесплодный» и полная ненависти Настя, утратившая прелесть барышни из окна с геранями, находят друг друга в своей тяге к уничтожению, разрушению, смерти. Но это ненадолго. Все равно Настя достигает своими чарами Семена, втягивая его как бы в последнюю безумную страсть на излете сил, на

излете восстания, на излете зимы, когда крестьянству уже нельзя воевать, а нужно пахать и сеять. Но, распуская крестьян, понимая обреченность восстания, Семен на минуту подчиняется Насте и решает бежать с ней, однако судьба распорядится иначе. Вместо Семена в условленное место приходит Жибанда. И опять повторяется бешеная скачка от погони. Здесь даже появляется образ метлы, сопровождающий в русском фольклоре образ зловещей Бабы-Яги или другой ведьмы, раскаты грома, непрекращающийся блеск молний, всегда свидетельствующий о нечистой силе. «Уже хлестало их крупным ливнем, и ветер, как огромная метла, заметал с поля и мелкий сор, и тяжелые обрывки травы. Одновременно шел сплошной дождь из молний» (т. 2, с. 315). Когда гроза стихла, усталая Настя спускается с коня на траву и с испугом обнаруживает, глядя себе на живот, признаки будущего материнства. Природа победила «мужские игры» и возвратила авантюристку и мстительницу к своему первоначальному смыслу. Красивая и, по определению Жибанды, «злая» барышня остается в поле, на русском просторе, в недоумении и печали, с «дитем под сердцем».

В повести «Провинциальная история» (1927), написанной в традиции Достоевского, автором-рассказчиком является мелкий обыватель Ахамазиков, сочетающий черты героев «Бедных людей» и «Двойника». Образ «свободной от предрассудков женщины» – Нальки – появляется на периферии повествования. Она сопровождает сына героя повести Пустыннова в его «философическом», «идеологическом» бунте, направленном против отца. Преступление отца – выдача своего приятеля советской власти – порождает и преступление сына (Андрея): растрату казенных денег, пьянство («и в пагубном занятии своем достиг известного совершенства...») – сообщает Ахамазиков), эпатаж обывателей, в том числе и сожительство с Налькой, сбегавшей от благополучного и материально обеспеченного мужа. Андрей и Налька окружены толпой собутыльников и пьяниц, «стрекулистов», как их называет рассказчик. Это пестрое общество специально разыгрывает перед горожанами нечто напоминающее символистский карнавал: «Все они были разукрашены – кто

маскарадным бантиком, кто бумажным цветком, а некоторые расписаны сажеей и мелом под чертей, но с дурацким неправдоподобием; у одного, неказистого, но самого молодого, торчали сквозь шляпу деревянные рожки, а позади непотребного балахона болтался мочальный хвост...» (т. 1, с. 409). Мотив нечистой силы, окружающий злобным и диким вихрем любовную пару, проецируется и на самих героев, особенно на Нальку. Маляр, приютивший в своем доме этих «темных людей», таким образом характеризует даму Андрея: «...а вот бабешка у него сущий дьявол» (там же, с. 401). Сам Ахамазиков впервые видит Нальку в бане через окно. В русской фольклорной традиции (особенно в быличках) баня является особым местом, где живет мелкая нечистая сила – банники. Банник обычно появляется в виде мужика или старика, маленького голого человека, который заманивает людей в баню и наказывает (сдирает кожу, давит) за мытье в неурочный час, за появление в бане поздно ночью и т. д. [7, с. 310]. Ахамазиков видит обнаженную Нальку именно ночью, в сплошной черноте. Она освещена лампой только со спины: «Спина была молода, нежна и безыменна, как молодая звезда. По ней замедленно текла вода, розовая и сверкающая. Круглые мышцы переливались под кожей, ведя свою таинственную игру. Чудо приходило в вошанскую пустыню, и я дикарски распластывался перед ним на земле» (т. 1, с. 414). Леонов черты банника, традиционно приписываемые устным народным творчеством мужчине, переносит на женский характер и соединяет с символистской традицией женщины-звезды. Однако в этом соединении невозможно не заметить и авторской иронии, которая проявляется через излишний восторг повествователя: «Это была женщина, которую я не знал и уже любил» (там же, с. 413).

Налька вводит рассказчика в искушение, заставляя его украсть деньги (эпизод, напоминающий знаменитую сцену из «Идиота», в которой Настасья Филипповна предлагает Гане Иволгину вытащить деньги из огня), а для «замутнения сознания» ввергает в колдовской обряд: «Не помню, каким колдовским образом очутился на мне тесный глиняный горшок, но я плясал с горшком на голове... То-

потом моих ног заглушался высокий неживой хохот стрекулистов. Цветные колеса катились сквозь мое сознание, и в каждом стояло по Налькину лицу» (т. 1, с. 430). Налька приказывает влюбленному Ахамазику не только украсть деньги, но и потешить «публику» своими сумасшедшими плясками. Разные грани этого характера, связанные с именами Достоевского, Блока, все-таки снова связываются и с архитектурной основой – образами мелкой нечистой силы из русского фольклора, в том числе и колдуньи, ведьмы. Психологические мотивировки характера Нальки у Леонова отсутствуют. Она неожиданно появляется в повествовании и также неожиданно исчезает. Но в этом образе есть и тот необходимый элемент, который объединяет эту роковую красавицу с другими героями, страдающими от своих личных несчастий. Эффект умолчания, который использует Леонов при характеристике образа Нальки, заставляет и рассказчика, и читателя искать причину ее странного поведения, причину ее несчастий, что, несомненно, усиливает репрезентативные функции этого произведения.

В первом варианте романа «Вор» (1927) подобный характер приобретает иные краски, эта женская фигура выписана более тщательно, ее судьба прослежена более основательно, существуют и психологические, и социально-политические мотивировки ее непредсказуемого поведения. Однако тайна все-таки сохраняется почти до конца романа, не давая возможности читателю узнать всю правду об отношениях Маши Долмановой и Мити Векшина. Она сознательно табуируется и автором-рассказчиком, и писателем-персонажем Фирсовым.

В 1930-е годы тип inferнальной женщины уходит из романов Леонова. Этот тип заменяет тип сильной эмансипированной женщины-инженера, которая сама строит свою судьбу и выбирает себе спутника жизни (Сюзанна из романа «Соть»). Противостоит ей образ слабой, мягкой женщины, которая прячется за мужские плечи и пытается существовать в своем условном мире (жена Скутаревского – роман «Скутаревский», Лиза из «Дороги на Океан»).

Три последние романа писателя: «Русский лес» (1953), «Вор» (2-я ред., 1959), «Пирами-

да» (1994), составляя особый триптих в его творчестве, по-разному представляли среди персонажей знакомый еще с 1920-х годов образ таинственной демонической женщины.

В «Русском лесе» образ обольстительницы связан с охранным отделением. Полковник Чандвецкий, чтобы завербовать в свои осведомители Сашу Грацианского, знакомит его с очаровательной проституткой, выдавая ее за свою жену. Юный Грацианский, чтобы унижить жандарма, начинает ухаживать за его «женой», воображая самые романтические приключения в своей жизни. Поскольку действие этих событий разворачивается в 1911 году, то всей этой псевдоромантической истории придаются черты декадентской карнавализации. Сама Дама Эмма напоминает блоковскую Незнакомку: «Было что-то бесконечно-влекущее и торжественное в ее сложной, чуть набок склоненной прическе, в тяжелой серьге, вызывавшей жалость к маленькому розовому уху, словно выточенному из вечерней зари, – в таинственном шелесте шелка, сближавшем ее с Незнакомкой из знаменитого в ту пору стихотворения, растворенного в самом воздухе тогдашнего Петербурга» (т. 9, с. 658). Сам Саша Грацианский был похож на «сказочного королевича» (там же, с. 654), а все для этого случая приглашенные охранкой «гости» составляли «сонное царство». Потом они оживают и превращаются в фантастически-гротесковых персонажей: «баснословно-тучный старик с набором складок у подбородка, как на голенище», «хлыщеватый человечек... в тике», «скандальный журналист и пройдоха...», «породистой лошадиной внешности господин», «рыхлый мужчина в косоворотке и с кольцом из настоящего кандалного железа», «перезрелая красавица с ниткой жемчуга цвета охотничьей картечи» и т. д. Почти во всех романах и повестях Леонова появляется некое сообщество гротесково-карнавального обличья, в центре которого и находится образ inferнальной женщины, затягивающей в свои сети главного героя. Это сообщество имеет отсвет символистского характера (Саша с Дамой Эммой посещают знаменитый «Приют комедиантов») с некоторыми приметами полусветского общества, вакханалии мелкой нечистой силы и ярко выраженными маргинальными типами, изобра-

женными и Достоевским (компания Рогожина, например), и М. Горьким («На дне»). Дама Эмма отражает обе ипостаси блоковской героини: таинственность и загадочность, красоту и обольстительность и те черты, которые принадлежат «пьяному чудовищу».

В романе «Русский лес» образ Незнакомки возникает и в пародийном варианте. Он появляется в сцене разгула крупного лесопромышленника, купца Кнышева, в тех же меблированных комнатах «Дарьял», где встречался Грацианский с Эммой и где раньше (в 1899 году) служил дядя Матвея Вихрова. Поэтому приехавший в Петербург мальчик Ваня Вихров видит эту даму без романтического флера, практичным взглядом крестьянина. «Поодаль, у зеркала, пудрилась какая-то – долговязая, без кровинки в щеках, но с бездонными промоинами под нарисованными бровями, одетая в черное, щемящей красоты платье и – шляпищу с ниспадающими перьями. Ивану почудилось, что все это на ней нарочно накладное... причем только стальной косы на длинном древке недоставало ей для полного сходства...» с «преисподней богиней» (т. 9, с. 143). В этой столичной даме легкого поведения просвечивают и черты блоковской еще не написанной к тому времени «незнакомки», и черты фольклорного образа смерти с косою, и «гремящей костью» ведьмы, с которыми можно забавляться лишь в могиле. Черты ведьмы незаметно вводятся Леоновым в характеристику разных женских персонажей, но незаметно, лишь сопоставлением ритуальных деталей. Так, например, он пишет о матери А. Грацианского: «Хозяйка исчезла с редкостной в таком возрасте быстротой, лишь хвост ее капота, подобно ритуальной метле, мелькнул в конце коридора...» (там же, с. 467).

Во второй редакции романа «Вор» (1959) образ inferнальной героини обрисован более подробно. Леонов сообщает о детстве Маши Доломановой, которая была дочерью мастера из депо, а на лето уезжала к родственнице как раз в те заповедные места, где на воле, на берегу реки Кудемы, она встречает свою первую любовь – Митю Векшина. Автор подробно описывает прогулки детей по летнему лесу, где мальчик раскрывал перед своей спутницей все находящиеся в его распоряжении

тайные сокровища. «Но самым заветным, кровь цепенящим удовольствием было – незаметно прокрасться по мрачному, ольхой заросшему оврагу к одной полянке с горами мертвых костей и с криком проскочить ее во весь мах, прежде чем успеет проживавшая там ведьма Козюбра за голые пятки прихватить ребят» (т. 3, с. 76). Даже в самом начале этого детского чувства образ ведьмы Козюбры сопровождает эту пару, как бы предвещая потери, утраты, нечто омертвевшее и пугающее. И жизнь обернулась к Маше своим темным ликом. Через несколько лет, когда Митя «занимался революционной деятельностью», Машу в том же заповедном лесу весной изнасиловал бандит и вор Агей. И Маша уходит с ним, превращаясь из молодой и гордой девушки в королеву воровского дна: нервную, опаленную местью и злом. Только в конце романа читатель узнает, что причиной подобного решения был Митя, ибо он назначил ей свидание в лесу и не пришел по причине большой занятости подпольной работой («Ступил... на сердце и прошел дальше по текущим делам»). Он даже забыл об этом свидании и не чувствует никакой вины за собой, не понимая, почему Маша так люто его ненавидит и живет со страшным человеком, которым брезгует сама смерть. «Сыграла втемную и недобрала очка!» – говорит о ней Митя. Трагедия Маши Доломановой превращает гордую и красивую девушку в Маньку-Вьюгу, inferнальное существо, обуреваемое местью, ненавистью к мужчинам, стремлением обольстить своей красотой и унижить мужское и человеческое достоинство окружающих ее людей. И страшный убийца Агей, и вор Донька, сочиняющий ей красивые вирши, и писатель Фирсов, который одновременно с автором пишет роман о воровском дне и Митьке Векшине, и сам Векшин – бывший красный командир, ставший вором, – все они находятся в вихревом поле ее злого и коварного мщения. Именно этот образ наиболее близок образу Настасьи Филипповны Достоевского, ибо в истоках этого характера лежит мотив растления невинной девушки. Однако и здесь прослеживается влияние Блока. Еще не зная, какое место в его повести займет эта героиня, Фирсов акцентирует и «блоковские» черты ее облика: «Она, еще

безликая, всего лишь веяньем незнакомых духов, трепетом шелка, щемящим сигналом судьбы впервые обозначилась в его записной книжке» (т. 3, с. 179).

В ее образе, как и других героинях подобного рода, просвечивает и фольклорная основа. Эта героиня, как и многие ее предшественницы, имеет свойство перевоплощения – оборотничество. В первой сцене романа, связанной с появлением на московском вокзале крестьянского сына Николки Заварихина, на перроне в метельном мареве неожиданно возникает образ прелестной незнакомки: «Пушистый платок сбился на плечи, снег порошил темные, до глянца гладкие волосы, меховая шубка распахнулась от предельного отчаянья» (там же, с. 12). Незнакомка посылает Николку за якобы украденным чемоданом, и Николка, оставив у ног дамы все свое деревенское богатство, мчится в метель, уже в пути понимая, что все это призрак, мираж, буйство бесовских сил. Возвращаясь, он не обнаруживает ни своих вещей, ни прелестной незнакомки. Испытывая ненависть к городу, который оставил его нищим, Николка тем не менее сохранил навсегда в памяти облик этой «метельной» женщины: «...она отпечаталась в нем до гроба, и примечательно, что с той поры всех своих женщин, когда обнимал их, он наделял чертами той, с полувзгляда полонявшей навечно...» (там же, с. 13). Эту сцену в романе «Вор» можно рассмотреть с точки зрения быличек о ведьме. Реалистическое повествование о прибытии поезда на перрон вокзала нарушается неожиданным, возникшим «вдруг» потрясением от соприкосновения с чудесной и сверхъестественной силой, воплощенной в образе плачущей красавицы. Именно она посылает его в метель, где он плутает в поисках призрака, а когда он возвращается, то на перроне никого и ничего не обнаруживает. Эта незнакомка у читателя связывается с образом Маньки-Вьюги, хотя Леонов и не сообщает об их родстве. Манька-Вьюга появляется в своем «жутком великолепии» перед ошеломленным Митей на квартире у Агея. Она «была в неизменном для всех случаев жизни чуть старомодном, но словно впервые надетом черного шелка платье, тесном и без ворота, как для эшафота» (там же, с. 108). Уточнение Леонова – «как для эшафота» –

вызывает у читателя ассоциации с Марией-Антуанеттой, гибелью, смертью. Разговор с Митей, после несостоявшегося и рокового для Маши свидания, она ведет с таким напором, «с ножовым блеском во взоре», пугая непонятными для Мити словами, обольщая его прошлыми воспоминаниями о нежной детской и юношеской любви, что, обороняясь, Векшин «с дрожью в голосе» отвечает: «Бешеная, таких в погреб на цепь запирают...» (т. 3, с. 112). Можно попутно заметить, что в русском фольклоре погреб и подпол являлись особым местом, где устраивались западни для мелкой нечистой силы. Манька-Вьюга, подобно русской ведьме, не только запугивает и обольщает, она «присушивает», губит человека, доводит до не проходящей смертной тоски, болезни. И в конце романа Митька находится именно в таком состоянии. Проходит испытание Машиной красотой и сочинитель Фирсов. Его обуревают неистовая страсть к героине своей книги, и ее коварный поцелуй на паперти церкви близ Артемьева трактира заставляет писателя назвать ее ведьмой. Как известно, у славян «комплекс магических приемов опознавания ведьмы связан с представлениями о том, что ведьму притягивают церковная служба... само церковное здание, иконы, церковная утварь» [8, т. 1, с. 300]. В заключение хаотичного, на грани безумия, монолога о творчестве, о тех призраках, которые живут у него в душе, Фирсов в порыве великодушия предлагает героине вступить в его придуманный мир, подчеркивая: «...поторопитесь, ведьма, пока не сгнуло: уже седые пряди на висках, и скоро петух запоет на соседнем дворе! ...Словом, захоти, и я поведу тебя сквозь туманную, тревожную, как серое пламя, колеблющуюся толпу... и ты одна станешь решать жребий каждого. <...> И потом, когда перегорят тонкие вольфрамовые нити и погаснет лампа, ты сможешь выйти иногда из своей могилы – погреться теплом людского участия или удивленья...» (т. 3, с. 282).

Другими словами, Фирсов раскрывает облик героини с неожиданной стороны, выявляя в ее душе признаки классического в фольклоре образа ведьмы – седые пряди, умение решать по-своему каждую человеческую судьбу, возможность выходить из могилы, пугать и удивлять людей. Однако все эти тра-

диционные приметы появляются лишь тогда, когда Фирсов приглашает героиню в свой творческий мир, отмеченный инфернальными составляющими. И здесь по-особому соединяются фольклорные традиции и символистские. Известно, что А. Блок соединял творчество с дьявольским наваждением.

В романе-наваждении «Пирамида» (1994), который, как известно, создавался на протяжении пятидесяти лет, образ инферальной красавицы обретает зловещий и пугающий оттенок. Юлия Бамбалски включается писателем в очень широкий контекст исторической и историко-культурной традиции. Избалованная дочь циркового укротителя зверей соотносится с целым комплексом мотивов, в котором представлены имена знаменитых красавиц и соблазнительниц – Балкис (Царица Савская), Аспазия (гетера времен Сократа), Клеопатра (царица Египта), Аида (оперный персонаж Д. Верди), Марина Мнишек (красивая авантюристка времен правления Бориса Годунова) и т. д. Она мечтает не только достичь превосходства в области кинематографии через знакомого ей режиссера Сорокина, ей нужен дар «чудотворения», который она пытается получить от ангела Дымкова, посланного на землю для «инспекции». Она хочет достичь вершины всемирного владычества. Пытаясь соблазнить Дымкова, который не силен в земной науке «страсти нежной», она хочет «стать матерью последнего героя, который по завоеванию глобального господства выйдет на простор провиденциального контроля над Вселенной» [5, т. 1, с. 635–636]. Ей хочется родить антихриста, чтобы повелевать всей Вселенной. Несмотря на «царственную внешность», ее красота вызывает страх и ужас. Поповской дочке Дуне кажется, что она родилась «из ночных страхов»: «Женщина была хороша недоброй, все время в озабоченном поиске чего-то, отовсюду приметной красотой» [там же, с. 490–491]. Впервые появляясь на перроне вокзала (эпизод повторяет ситуацию из «Вора»), Юлия пугает «скитско-поморского обличья» мужичка, который «проводил ее перепуганным взором, тем самым отдавая дань породившему ее аду» [там же, с. 250–251]. Ее дьявольская природа постоянно подчеркивается Леоновым, хотя внешне она сохраняет облик героинь такого

же плана из предыдущих произведений. Ангел Дымков первый раз замечает ее на детском празднике: «Молодая женщина в чем-то тугом, шелестящем и черном до полу пела про храброго зайку...» [5, т. 1, с. 190]. Ангел подмечает несоответствие песенки и «надменной без толку пропадающей красоты исполнительницы» и произносит: «Несчастливая... и сама не знает, какая она несчастная!» [там же, с. 191]. Эти слова ангела перекликаются с размышлениями князя Мышкина о Настасье Филипповне: «Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? ...И вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» [2, т. 6, с. 38]. Юлии удается «приручить» ангела и заставить выполнять все ее капризы: построить ей подземный музей, где хранились подправленные ангелом шедевры мировой культуры, подарить машину с невероятной скоростью, шикарное поместье в глухомани, внутренность которого не соответствовала его странному внешнему виду. Сорокин, которому она демонстрирует все свои новые «забавы», с иронией соединяет эти «игрушки» с ритуальными предметами простой русской ведьмы. Он иронично интересуется: «Пани Юлия успела кончить за это время краткосрочные курсы ведьмовства?» [5, т. 1, с. 66]. Именно он называет ее скоростную машину «элегантной метлой». А сама красавица за рулем этого чудесного средства передвижения выглядит как восставшая из могилы ведьма: «Зеленоватые блики из прорезей пульта лежали на ее губах и щеках, светились в крупных пуговицах пальто, в камне несоразмерного ее руке, почти мужского перстня» [там же, с. 659]. Обладая всеми мыслимыми сокровищами, эта дама так и не сумела добиться главного – обольстить ангела, который, обладая неземной сущностью, так и не понял, чего от него хотела эта сумасбродная женщина. Более того, случайно очутившись в ее поместье, когда она пыталась на этот любовный подвиг вдохновить Сорокина, ангел одним движением руки убрал все оружие и выкинул обнаженных любовников прямо в дикий лес. Произошло «изгнание из рая». Сорокин относится к этому с юмором, а Юлия напоминает злобную фурию, опять же ведьму, захлебывающуюся злостью и втягивающую в свой вихрь все окружающее. Лео-

нов в конце концов возвращает возмнившую о мировом господстве женщину снова в лоно природы. Женщина, как существо природное, остается вне схватки демонических сил с силами Божественного провидения.

Анализируя эти inferнальные характеры, можно сделать следующие выводы. Леонов всегда связывает женскую красоту с демоническим началом. Другие героини писателя всегда милостивы и хороши быстро уходящей русской прелестью. Многим из них Леонов подарил как высший оттенок их милостивости пушистые ресницы, которыми обладала его жена – Татьяна Михайловна.

В использовании традиции Леонов полигенетичен, ориентируясь и на опыт классической русской литературы – прежде всего почитаемого им Достоевского, и на опыт литературы Серебряного века – прежде всего на любимого им с юности Блока, и на фольклорную традицию. Причем в разные периоды творчества эти составляющие меняют свое значение и роль. Однако архетипическая основа усиливается в конце творчества. Как отмечает К. Юнг, «любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, “задевает” нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праробами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким образом высвобождает в нас все те спасительные силы, что помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь» [9, с. 230].

Вместе с тем размышления Леонова о красоте в XX веке (связанной прежде всего с женщиной) выглядят уж слишком пессимистичными. Красота – предательство, красота – ненависть, красота – мщение, красота – исчадие ада. Может показаться, что Леонов оспаривает известный тезис Достоевского: «Мир красотой спасется» [2, т. 6, с. 222]. Однако и у Достоевского были сомнения на этот счет. Русский православный философ, живший в эмиграции, В.В. Зеньковский, исследуя проблемы красоты в творчестве Достоевского, подчеркивал, что искание красоты в земной

жизни связано и с «безудержем» пола, которое может привести человека к бездне и быть источником падения (что отражено в исповеди Ставрогина). Человек беспомощен перед красотой из-за ее загадочности. Она не может являться источником спасения, ибо «поле битвы между дьяволом и Богом – сердце человека». А красота ослепляет человека, лишает его моральной силы и свободы выбора. «Не красота спасет мир, – утверждает Зеньковский, – но красоту в мире нужно спасать – вот страшный трагический вывод, к которому подходит, но которого не смеет осознать Достоевский. Красота в мире является предметом “борьбы” между злым началом и Богом. Есть красота вне мира – вечная изначальная красота в Боге, но красота в мире попала в плен к злу...» [3, с. 325]. Не об этом ли хотел сказать Леонов?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Далее при ссылке на это издание в круглых скобках будут указаны номер тома и страницы.

² Фамилия Лужина также наводит на своеобразную расшифровку – шесть в лужу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахитова, Т. М. «И змеятся мысли темною спиралью, громоздясь в столетья у моих дверей...»: ранние стихи Л. Леонова (1915–1918) / Т. М. Вахитова // Новый журнал. – 1997. – № 1. – С. 51–59.
2. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 6 / Ф. М. Достоевский; гл. ред. Г. М. Фридендер. – Л.: Наука, 1991. – 697 с.
3. Зеньковский, В. В. Проблема красоты в миросозерцании Достоевского / В. В. Зеньковский // Русские эмигранты о Достоевском. – СПб.: Андреев и сыновья, 1994. – 431 с.
4. Леонов, Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. / Л. М. Леонов; вступ. ст. и примеч. О. Михайлова. – М.: Худ. лит., 1981–1984. – Т. 1. – 1981. – 502 с.; Т. 2. – 1982. – 328 с.; Т. 3. – 1982. – 614 с.; Т. 9. – 1984. – 736 с.
5. Леонов, Л. М. Пирамида: Роман-наваждение в трех частях: в 2 т. / Л. М. Леонов; под ред. О. Овчаренко. – М.: Голос, 1994. – Т. 1. – 1994. – 736 с.
6. Лукин, Ю. Леночка, Поля и Evgenia Ivanovna / Ю. Лукин // Вопросы литературы. – 1971. – № 4. – С. 73–80.

7. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / отв. ред. Р. П. Матвеева. – Новосибирск : СО Наука, 1987. – 401 с.

8. Славянские древности : этнолингв. слов. : в 2 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Наука, 1995.

9. Юнг, К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 214–231.

AN INTERTEXTUAL VEIL OF FATAL BEAUTIES IN THE LEONID LEONOV'S PROSE

T.M. Vakhitova

For the first time the fatal beauties bearing in the world of dream of own domination, hatred and contempt for a male are considered in the Leonid Leonov's prose. Their beauty serves as devil temptation and test to heroes, and the motive of suffering almost disappears eventually. The intertextual context of the Leonov's images, including elements of classical tradition (Dostoevsky), modernist reflexion and a folklore dominant, testify about special character Leonov's personalism.

Key words: *fatal beauties, plutonian character, intertextuality, tradition of Dostoevsky and Blok, Russian folklore, archetypes.*