**Особенности авторской точки зрения в романе Л.М. Леонова «Вор»**

XX век стал временем поиска новых художественных форм. Пошатнулись позиции автора как всеведущего и всемогущего творца своего вымышленного мира вплоть до его полного самоустранения (концепция «смерти автора» Р. Барта), что породило разнообразные эксперименты с авторской точкой зрения в тексте. Эти литературные поиски не обходят стороной и русскую литературу, хотя культивируемый властью соцреализм и тормозил этот процесс, так как предполагал минимальное экспериментирование, минимальный разрыв между реальностью и художественным произведением.

В 1927 г. Л.М. Леонов публикует роман «Вор», вызвавший противоречивые отзывы критиков. Причём наблюдалось резкое разделение точек зрения на роман от абсолютного неприятия до восхищения. Это был ясный показатель того, что произведение не вмещалось в стандартные для литературы тех лет рамки. Как отмечает В.А. Осинский, «в 20-30-е годы попытки рассматривать построение леоновских сюжетов, композицию его романов, искать логику поступков его героев с рационалистических позиций приводили в лучшем случае к непониманию писателя, ибо психологическая кривая поступков человека, в данном случае поступков литературных героев Леонова, зачастую не поддается рациональному объяснению. К тому же, выбирая полем действия своих романов современность, Леонов выносит решаемые им задачи за конкретные временные рамки»[[1]](#footnote-2).

В 1959 году выходит вторая, существенно переработанная редакция романа. Главное изменение коснулось образов Дмитрия Векшина, Николая Заварихина и Фирсова. По сравнению с первой редакцией они были существенно изменены и по-новому встроены в «ткань» романа.

Необычность композиционного построения, положения авторской точки зрения, логики поступков персонажей сближали этот роман с произведениями ряда зарубежных классиков XX века. Недаром вскоре после выхода второй редакции «Вора» стали появляться статьи, исследующие точки соприкосновения этого романа с произведениями Д. Джойса, Г. Гессе, Т. Манна, У. Фолкнера, О. Хаксли, то есть с теми писателями, которые во многом определили облик литературы своего времени, в том числе и современного романа. Как определил эту сближающую тенденцию Е. Стеквашов, новый роман базируется на принципе свободной формы, «развёрнутой даже до возможности разомкнутой формы»[[2]](#footnote-3). Новый роман предполагал максимальную читательскую активность, уход от довлеющего над ним монологического, всеопределяющего авторского слова. В таком романе на первый план выходит не событийный ряд, а внутренний философский. Эту, как тогда казалось критикам, странность отметила в романе «Вор» М.А. Бенькович: «При всей видимости напряженности в романе ничего не происходит»[[3]](#footnote-4).

Несомненно, для леоновских романов свойственен «элемент авторского вмешательства, прямого и косвенного участия автора в описываемых им событиях, в оценке явлений и характеров, в создании различных версий художественного осмысления действительности»[[4]](#footnote-5). Вполне справедливо мнение Н.В. Сорокиной, которая полагает, что «доминирующим признаком романистики Л.М. Леонова является чрезвычайно активное авторское начало. Применительно к романистике Л.М. Леонова правомерно понятие авторологическая модель. Художник неоднократно подчёркивал приоритетность исследования именно образа автора в произведении. Формальным показателем усиливающегося писательского стремления художественно объёмно воплотить собственный образ с его миромоделирующими художественными приоритетами является постепенное введение автора как персонажа романного действия с последующим укрупнением его роли»[[5]](#footnote-6). Это неоднократно подтверждалось и самим Л. Леоновым. Самым показательным является его высказывание из интервью газете «Вечерняя Москва»: «К чёрту героев, мне автор нужен»[[6]](#footnote-7).

Вопрос о положении авторской точки зрения в романе «Вор» решался и решается многими исследователями. Наиболее точно, по нашему мнению, сформулировал специфику этого положения В.И. Хрулёв. По его мнению, в этом произведении причудливо соединено объективное и субъективное повествование. На эту же особенность указывал и В.А. Ковалёв, констатируя невозможность зачастую провести черту между объективным авторским и субъективно фирсовским повествованием.

Именно образ писателя Фирсова (т.е. персонажа-автора) становится в романе главной пружиной действия при относительном редуцировании «внешних» событий. Как обоснованно полагают многие исследователи, именно он, а не вор Дмитрий Векшин, является главным героем.

Сама структура леоновского произведения также была необычна для советской литературы тех лет – «роман в романе». Схема его развёртывания стремится в бесконечность: автор пишет роман, в котором Фирсов пишет повесть, о том, как Фирсов пишет повесть, о том, как… и т.д. Назначение этого приёма, по словам самого Фирсова, заключалось в защите его творения от «критических наскоков» и «служебной любознательности надзирающих лиц»(101)[[7]](#footnote-8): первоисточник написанного найти невозможно. Но именно этот метод «взмучиванья сюжета» и становится основной помехой при оценке читателем действий персонажей.

Наиболее полно принцип работы этого приёма был описан В.И. Хрулёвым. С одной стороны, «Фирсов служит доверенным лицом автора, носителем важных воззрений его на историю, культуру, природу творчества»[[8]](#footnote-9). С другой стороны, Фирсов в то же время и персонаж, на которого «распространяется власть автора и его отчуждённость»[[9]](#footnote-10). В то же время автор-повествователь постоянно иронизирует над Фирсовым, ядовито высмеивая его стремление романтически приукрасить персонажа или эпизод. К.С. Курова заметила, что согласие с Фирсовым автор-повествователь выражает не столь демонстративно, но при этом довольно часто. «Герой не случайно наделён суждениями и мыслями, хорошо известными по выступлениям самого Леонова.<…> По мере развёртывания событий отрицательные, негативные замечания о герое встречаются всё реже»[[10]](#footnote-11).

В.И. Хрулёв отмечает, что во всех значимых эпизодах «Вора» используется приём многоверсионности. Сначала читателю предлагается первый вариант развития событий, принадлежащий Фирсову, затем он отклоняется автором-повествователем как ложный или недостаточно достоверный и предлагается новый вариант, более лаконичный. Однако «новый вариант чаще всего художественно неравноценен первому и не в состоянии фактологически заменить его»[[11]](#footnote-12). На эту же особенность указывает В.А. Ковалёв: «В сочинённом Фирсовым эпизоде заключено больше правды, чем в эмпирическом факте»[[12]](#footnote-13).

Всё это в целом, по мнению В.И. Хрулёва, должно было вызвать в читателе «ощущение неопределённости и недоверчивости к суждениям, получаемым из вторых или третьих рук. Тем самым Леонов не позволяет читателю с самого начала составить мнение о героях, а вовлекает его в трудный и противоречивый поиск правды и истины»[[13]](#footnote-14). Но при этом автор всё равно скрыто управляет происходящим, благодаря чему «читатель приходит к определённым философско-эстетическим представлениям»[[14]](#footnote-15).

Л. Леонов постоянно заставляет читателя балансировать как минимум между двумя версиями произошедшего – авторитарной авторской и подчинённой ей фирсовской. На стороне авторской точки зрения, казалось бы, все преимущества. Именно автор-повествователь обладает полнотой власти над своими персонажами (в том числе и над Фирсовым), заставляя их раскрываться с неожиданной для Фирсова стороны. Он обладает полнотой знания: например, Фирсов так и не смог, как ни пытался, узнать, почему Маша Доломанова хотела отомстить Дмитрию Векшину, а автор-повествователь раскрывает причину этой мести ближе к концу романа. Резюмируя эту разницу в возможностях автора-повествователя и его своеобразного двойника, В.И. Хрулёв писал: «Фирсов-художник знает общий эскиз произведения, но зависит от индивидуального поведения героев, побуждающих его внимательно следить за их самостоятельностью, удерживать в руках и общий сюжетный план и неповторимый путь каждого из персонажей. Одновременно Фирсов зависим от автора и вынужден изображать своих героев синхронно тому, как они раскрываются в романе»[[15]](#footnote-16). За счёт этого читатель оказывается включён в интеллектуальную игру, которая и сообщает внешне бессобытийному действию остроту и напряжённость.

Наконец, многие исследователи видят причину обращения к композиции «роман в романе» в том, что тем самым Л. Леонов хотел наглядно познакомить своего читателя с писательским ремеслом «изнутри», провести его по собственной творческой лаборатории.

Соглашаясь со всеми этими суждениями, мы укажем на некоторые моменты, не получившие достаточного исследовательского внимания, но важные, как нам представляется, для понимания романа в целом. Начнём с самого сложного вопроса: насколько объективно авторско-фирсовское повествование? Ведь, действительно, зачастую между их точками зрения трудно или невозможно провести чёткую границу. На это указывает, в частности, В.А. Ковалёв: «<…>иногда голос Фирсова и его лаборатория сливается с голосом и лабораторией автора<…> автор порою<…> как бы “материализует” создания фирсовской творческой фантазии – его персонажи, превращая их в живых людей»[[16]](#footnote-17).

Чтобы ответить на этот вопрос, следует разобраться, с какой целью автор-повествователь постоянно дискредитирует фигуру Фирсова в глазах читателя. Причиной этого является, по нашему мнению, не только интеллектуальная игра. Для этого достаточно было бы иронизировать только над суждениями сочинителя или отрывками из его повести. Но авторская ирония распространяется на всю его фигуру в целом, начиная с внешности. Эта внешность подчёркнуто маскарадная: огромные круглые очки, клетчатое, словно сшитое из купленного на толкучке пледа, демисезонное пальто. Странность этого наряда позволяет повествователю называть Фирсова пугалом. Его мнемонический способ записи превращает красивую, пафосную фразу в смешную и бессмысленную: «Чёрт любовного блаженства стремился обеззвучить гитару» вместо «Чёрт его знает, о чём молил он или какая именно тоска сводила и корчила ему пальцы, когда он то поддразнивал квинту, то будил еле воркотавший басок и таким образом стремился прорваться к блаженству сквозь решётку струн, чтобы выхватить последнюю пригоршню звуков с риском навечно обеззвучить свою гитару…»(172).

Всё это позволяет считать Фирсова вариантом шута, карнавального короля, временно возведённого на трон. В самом деле, в ряде эпизодов он присваивает себе атрибуты демиурга этого мира: он творит своих персонажей из себя («<…>тебя даже и нет пока, раз я тебя пока не написал!»(130); «Всё в тебе моё – кровь и мысли, и эта дорогая шуба, какой никогда не будет у меня, и пугающее ханжей лицо твоё, и всё вокруг тебя – в том числе эти скользящие в голубом морозе птицы, на которых ты глядишь сейчас, – всё это из меня и я сам!»(153)), наделяет их своими мыслями, диктует основные повороты сюжета. В разговоре со Пчховым сочинитель называет себя «ловцом человеков»(133), намекая на свою апостольскую миссию (см. Матф.4:19). Он также называет себя хозяином этого мира, надевая перед Манькой Вьюгой маску демонической личности, князя тьмы: «Мне нечем обольстить тебя, потому что воистину невесомы мои богатства, и только один я на свете знаю, до какой степени царство моё от мира сего.<…> Она безрадостна, моя пустыня, населённая тоскующими призраками, которым не дано осуществиться никогда.<…> Хочешь, будем смотреть вместе, как блуждают они по нескончаемым Дантовым кручам, среди фантастических пейзажей<…>»(282). Но это только поза, притворство, для того чтобы вставить в повесть эпизод с увлечением писателя роковой красавицей.

Его единственная откровенная беседа с Вьюгой напоминает известные ещё со времён средневековья остроумные споры шута с королём:

«– Как странно, Фирсов, – совсем другим тоном, неуверенным и чуть искательным, заговорила Вьюга, опять отходя к окну. – Вот я шучу над тобой, читаю тебя, сержусь… а ведь ничего о тебе, в сущности, не знаю. Сколько лет тебе?

– Не так много, чтобы отказываться от глупостей, но уже достаточно, чтобы втихомолку становиться мудрым.

– А ты давно женат?

– Восемь лет… и сверх того еще какое‑то несчитанное количество»(284).

Итак, это автор-шут, пародирующая противоположность автора-повествователя, временно наделённый основными атрибутами демиурга. В то же время фигура шута позволяет его словами говорить о вещах неприкасаемых, табуированных. Главной такой вещью в романе «Вор» становится сам сакральный процесс творчества.

Здесь его можно рассматривать как творчество в самом широком смысле этого слова. Фирсов пишет повесть, которая по мере вызревания в его голове становится реальностью и даже отделяется от него, начиная жить самостоятельной жизнью в соответствии с заданными писателем законами. Представление о мире как книге, написанной Творцом, окончательно оформилось в Средние века. В соответствии с этой мировоззренческой моделью у мира были начало и конец, был Автор, был чёткий, тщательно спланированный сюжет (как и всякое уже написанное без возможности его исправления). В XX веке к этой модели постмодернисты добавляют фигуру читателя, которая ставит смысловую завершённость мира-книги под вопрос: каждый читатель прочтёт одну и ту же историю по-разному. Мир-книга не написана, а пишется.

Автор-повествователь – Творец мира данного романа, обладающий всей полнотой власти над ним и знания о нём. Фирсов – его пародирующий двойник, наделённый только возможностями демиурга. Но при этом именно Фирсов вступает в диалоги со своими персонажами и даже идеологические споры, хотя большую часть реплик им подсказывает он сам. Именно споры с персонажем, «отслоившимся» от его сознания, сочинитель считает «единственным, недолговечным наслажденьем, которым только и окупается многолетний, иногда каторжный труд писателя»(391). В прологе к роману Фирсов, ещё только предчувствующий зарождение в себе «горсти человеческих судеб», размышляет, глядя на мир вокруг, именно о роли воспринимающего, реципиента, читателя, без которого мир-книга лишается смысла: «Промороженные до звонкой ломкости, скачут листья, сбираясь в шумные вороха… и только человеческим бытием всё связано воедино в прочный и умный узел. Не было бы человека на ступеньке, в задумчивости следящего за ходом вещей, – не облетали бы с деревьев последние листы, не гонял бы их незримым прутиком по голому полю ветер – ибо не надо происходить чему-нибудь в мире, если не для кого!»(9). Именно читатель делает произведение живым: «Всякий читает эту книгу на свой образец, только мертвецы придерживаются более или менее единого взгляда на явления жизни»(269).

Л. Леонов за счёт игры на частичном несовпадении точек зрения автора-повествователя, Фирсова и его двойников стремится создать именно такой «живой» текст, текст, который максимально активизирует работу читательского ума. Многоверсионность событий, каждое из которых претендует на реальность, в рамках постмодернистского восприятия текста становится инвариантом «сада расходящихся тропок» (Х.Л. Борхес), где ни одна из «тропинок» не является ложной. Все варианты возможного разветвления сюжета истинны. Показательно, что Фирсов строит свою повесть именно на «перекрёстках», встречах персонажей. Ряд из них, например, две встречи Вьюги с Николаем Заварихиным с намёком на возможность ещё одной любовной линии, остаются нереализованными, т.е. сочинитель не повёл своё повествование по этому пути, но указывал на его возможность: «По причине сюжетных изменений в замысле автора эта пара не сходилась больше ни разу; если даже впоследствии и встречались мельком, Заварихин не опознавал её…»(290). Это осознаёт и сама Манька Вьюга: «Я никогда не понимала своей роли в той начальной черновой прикидке на вокзале с ограбленьем Заварихина, но если даже я и понадобилась тебе как символ, как запевка… а потом она вросла в сюжет и, видимо, чем-то полюбилась тебе, эта запасная и, в сущности, никогда не использованная линия, то зачем тебе было вторично сводить нас сегодня в подворотне? Вот он постучится сюда через минуту, и затем неминуемое моё разоблаченье заведёт тебя в такие дебри, откуда тебе уже не выбраться… Поторопись, вычёркивай меня скорей отсюда!»(298).

Таким образом, причудливое переплетение точек зрения автора-повествователя и Фирсова с его двойниками – это схема самого идеального сюжета, сюжета, максимально приближенного к реальности, так как он вбирает в себя все её возможности, реализованные и нереализованные. Кроме того, над автором-повествователем в свою очередь тоже стоит автор, его придумавший, поэтому эта, казалось бы, всё заключающая в себе и всеобъемлющая точка зрения, тоже неполна. Намёк на это есть в самом романе. Проклиная Агея за искалеченную жизнь Маши Доломановой, Фирсов полностью погружается в собственный сюжет и потому, по мнению автора-повествователя, неминуемо становится персонажем собственной истории: «Одновременно стиль повести приобретал неприятную сбивчивость, а воздух в ней как-то вьюжисто мутнел – потому что ясность произведения прежде всего зависит от того, насколько автор поднялся выше своих героев»(104). То есть, автор не должен испытывать эмоции по отношению к своим персонажам, иначе сам станет одним из них и, как и они, будет видеть лишь часть «сада расходящихся тропок».

Однако же сам автор-повествователь так же, как и Фирсов, эмоционально реагирует на все его действия. Это хорошо видно уже за счёт оценочных слов, которые сопровождают отрывки из повести Фирсова: «захлёбывался в повести своей», «болтал ещё более несусветный вздор», «постыдно нескрытое авторское озлобленье»). Таким образом, точка зрения автора-повествователя при внимательном прочтении текста тоже оказывается субъективной именно за счёт присутствия фигуры пародирующего его двойника. А за этой «ширмой» скрывается неуловимая (поскольку не авторитарная) точка зрения автора.

Следующая проблема, связанная с проявлениями авторской точки зрения в данном романе, – это проблема построения сюжета фирсовской повести и сюжета романа «Вор» в целом. У любого произведения есть такой элемент как завязка. В повести Фирсова завязка конфликта – это убийство белого офицера, с которого и начался духовный разлад, а затем и распад Дмитрия Векшина. Этот эпизод нарочито затемнён, поскольку пропущен через сознание сразу двух персонажей – Саньки Бабкина и Фирсова. У обоих были мотивы скрыть часть правды: Санька выгораживал своего «хозяина», а Фирсов хотел придать своему герою романтический колорит. Однако несостоятельность фирсовской версии сам он через придуманного им критика объяснил так: «В самом деле, непривлекательный поступок Смурова и послужил автору предлогом пришить ему покаянно-нравственные размышления по поводу лишенья жизни одного белого поручика, хотя по части ума, необходимого для поставленной задачи, как выпукло показано в повести, помянутый Смуров не шибко силён. Обречённый на столь гиблое дело падший парень так плохо, неискренне и, главное, скудно терзается содеянным, что приблизительно со средины книжки замечается прямое охлаждение, а порою даже несправедливая неприязнь автора к своему злосчастному ворюге; последний то и дело гнётся-шатается под грузом своей привязной килы и под конец едва не попадает в церковные тенета одного там затаившегося под маской слесаря благушинского паука. Не менее натужные стоны слышатся и от матушки порубанного офицера, старушки полузагробного профиля, когда и её начинают присобачивать к скользкой истории в качестве советской эринии, что ли. К слову, ей тоже так и не удаётся добиться от железного шнифера сколько-нибудь удовлетворительных, в смысле самоукоризны, результатов… Не менее жалостно наблюдать и самого сочинителя, как из главы в главу таскает он на себе живой, громоздкий эшафот – бывшего анархиста Машлыкина, необходимого ему в дальнейшем для Донькиной экзекуции. По замыслу автора, помянутый подопытный кролик и должен в повести – сперва непослушанием, а затем истреблением себя – подтвердить святость одного почтеннейшего табу – «не убий!», что он и совершает в конце концов, но тоже как-то из рук вон некачественно»(592).

Действительно, терзания Митьки после убийства поручика выглядят надуманными. Он, уже зарубивший множество белых, мстит этому безымянному пареньку за то, что он застрелил Сулима, Митькиного боевого коня: «Любя весь мир любовью плуга, режущего покорную мякоть земли, Векшин только Сулима дарил любовью нежной, почти женственной. Когда в одной рукопашной схватке пуля между глаз сразила коня, Векшин так вёл себя в тот вечер, словно убили половину его самого. Был очень молод Митя Векшин: не утешили его ни удача, ни вино, ни весёлая дружба соратников»(49). Его месть за верного товарища вряд ли могла привести к подобному душевному слому, даже если это было убийство безоружного человека. Но Фирсов искусственно навязывает своему герою «комплекс Раскольникова», заставляя говорить почти что его словами: «<…>кто же я на самом деле, тварь или не тварь… и если тварь, то в каком, собственно, из этих двух смыслов. Может, и нет вины на мне никакой, раз я тварь в высшем роде… и к чему тогда всё моё беспокойство?»(350). Он же включает в повесть разговор Векшина с Арташезом, похожий на разговор Раскольникова с Порфирием Петровичем. По замыслу Фирсова, Дмитрий Векшин должен прийти от преступления к просветлению, и Пчхов предлагает ему покаяться в конце романа. На эти очевидные параллели с «Преступлением и наказанием» указывали многие исследователи, в частности, В.А. Ковалёв[[17]](#footnote-18).

Фирсов пытается проявить себя здесь именно как авторитарный Творец. Он навязывает своему персонажу искусственный комплекс вины, однако персонаж очень скоро выходит из заданных рамок. И автор-повествователь всё чаще отмечает, что Векшин перестаёт нравиться сочинителю. Признаёт это и сам Фирсов: «Какое же там было увлеченье!.. просто требовалась достаточно прочная болванка для примерки некоторых моих в шитве пока находящихся раздумий о культуре, о человеческой начинке, мало ли о чём. Надо сказать, жиган мой не шибко оправдал себя в этом качестве…»(452). А фирсовский вариант развязки выглядит абсолютно надуманным: Митьку ждёт духовное возрождение в сибирских лесах, в честном труде на лесоповале. Авторитарный взгляд на жизнь и творчество невозможен, поскольку порождает только нежизнеспособное, в чём Фирсов и признаётся сам себе в написанной на свою повесть и включённой в неё критической статье. Созданное творцом – не «болванка» для демонстрации авторских идей, а живое создание, обладающее собственной волей.

Сюжет романа в целом можно было бы назвать «история одной творческой неудачи». Именно постепенное осознание Фирсовым этой неудачи, того, что власть над персонажами выскальзывает из рук, и становится основой «внешнего» сюжета романа. Его «раздвоенное чувство», испытываемое во время поминок по Тане Векшиной или визита Маньки Вьюги в эпилоге (с одной стороны, усталость и разочарование, с другой – «странное и тоскливое сожаленье» об освободившихся и уходящих от творца персонажах), является показателем его нового понимания процесса творчества. Его огорчение было связано прежде всего с тем, что ни один из персонажей не подходил к «желательным образам современности… впрочем, Фирсов охотно поделился бы заработком с любым смельчаком, способным представить доказательства, что он-то, смельчак, и есть достойный поэмы персонаж эпохи»(576). Реальность не укладывается в жёсткие типологические рамки, а законы, по которым развивается созданное творцом, гораздо сложнее, чем это представляют критики.

Неудача с развитием основного конфликта не единственная в повести у Фирсова. Ещё один явный с его точки зрения промах связан с образом сестры Векшина, Таней, выступающей в цирке под псевдонимом Гелла Вельтон. Сочинитель включает в свою повесть невозможный с позиции реалистического повествования ход: персонаж узнаёт о своей скорой смерти от самого автора. Этот откровенный разговор между творцом и творением происходит в подчёркнуто карнавальной обстановке. Фирсов и Таня случайно сталкиваются на улице, и сочинитель единственный раз за весь роман начинает откровенно играть шута. Выражается это в преувеличенно вычурных, игровых обращениях к Тане (например, «Слава аллаху, мисс, который высылает вас навстречу моим мыслям!»). Именно в такой форме ей преподносится извещение о её грядущей смерти.

Знание своей судьбы, даже мотивированное Фирсовым («Мне вы нужны только затем, чтобы вконец осиротить героя»), ставит Таню на особое место среди прочих персонажей. Это знание даёт ей свободу от своего творца и возможность вступить с ним в диалог на равных («Ничего, мне теперь можно, я ведь ухожу») и даже с оттенком превосходства: «Крылья болят мои!.. но давайте сменим наш легкомысленный тон разговора, мы не ровня, Фирсов. Видите ли, я вот хожу и умираю, а вы всего только пишете интересную повесть о том, как умираю я…»(266). Фирсов сразу понимает, что подобный разговор разрушит его произведение, поэтому делает неудачную попытку вернуться в привычные рамки реалистической литературы, где подобный диалог невозможен.

Положение Тани, второстепенного персонажа, по словам Фирсова, на самом деле уникально. Её смерть нужна вовсе не для того, чтобы «осиротить» Дмитрия Векшина. Брат не интересуется её душевной болью, так же как и болью других людей, и Танина смерть ничего не меняет в его душе. Таня Векшина, вроде бы оттеснённая на второй план, играет одну из ведущих ролей и в романе автора-повествователя, и в повести Фирсова. Её можно назвать пробуждённым сновидцем. Танина «болезнь» (потеря смелости при выполнении опасного циркового номера штрабат) появляется именно как реакция на осознание иллюзорности мира вокруг, как понимание того, что она всего лишь фантом, а мир вокруг – декорация. В интерпретации Фирсова это выглядит так: «Что-то выключилось из Таниной памяти, так что, прежде чем вхлестнуться в утраченный ритм номера, требовалось освоить, как это она, неумелая девчонка с железнодорожного разъезда, очутилась на зыбкой железной жердинке, под крышей непонятного здания, почти голая, в одном трико. Не потому ли всего страшнее сны, когда мы не можем восстановить порвавшиеся связи?»(261). Реальность для Тани превращается в страшный сон, из которого она пытается спастись в самой обычной, серой жизни в безвестности (именно поэтому она торопится выйти замуж за Николая Заварихина, хотя не любит его и даже побаивается), то есть пытается «заснуть» ещё глубже. Показательно, что глава, в которой рассказывается о её гибели, начинается с описания Таниного пробуждения. А прощальная речь Пугля, произнесённая на кладбище, также содержит отсылку к метафорам, связанным со сном: «Сами крепки сон у шеловек, когда он умирайт…»(571).

Однако это особое положение даёт ей способность видеть недоступное другим персонажам: «Где-то у вас же читала я, будто перед гибелью наступает иногда странная прозорливость. Начинаешь видеть самый краешек бытия… видно, и я так же!»(267). Оно же даёт ей право на откровенную беседу со своим творцом о смысле жизни.

Образ Тани Векшиной, несомненно, наделён чертами Христа. Недаром её сценический псевдоним Гелла Вельтон, как отмечает Е. Стеквашов[[18]](#footnote-19), восходит к немецкому «die helle Welt» («светлый мир»). Само содержание беседы с Фирсовым, когда она спрашивает у своего творца, почему ей нужно умереть и сколько осталось жить, схоже с молитвой Иисуса в Гефсиманском саду. Это замечается и самим Фирсовым, который просит Таню не смотреть на него «этаким гефсиманским взглядом». Показательно, что он, способный по желанию вычёркивать целые сцены, удалять из повествования неинтересных ему персонажей, не может отсрочить или отменить Танину смерть.

С другой стороны, Таня получает и некоторые черты скандинавского бога Одина. Для Л. Леонова не характерно обращение к этой мифологической традиции, поэтому подобная параллель возникла, как мы считаем, случайно, но при этом органично вписалась в роман. О́дин – не только бог войны, но и бог-шаман, хранитель сакрального знания. Чтобы получить это знание, он приносит в жертву себя (вешается на Иггдрасиле, пронзённый собственным копьём, и висит так девять дней, после чего получает знание рун) и свой собственный глаз (отдаёт его великану Мимиру за право испить из источника мудрости).

На частичную слепоту Тани автор намекает в самом начале романа, когда её чемоданы крадёт не узнавший её брат: в этой сцене на одном её глазу чёрная повязка. Но затем эта деталь более не появляется до эпизода со скандалом на праздновании дня рождения Зинаиды Балуевой. Именно тогда и выясняется, что уже давно из-за несчастного случая правый глаз Тани ослеп. По мнению автора-повествователя, именно частичная потеря зрения стала источником её постепенно возрастающего страха перед штрабатом. Однако его версия не противоречит фирсовской. В обеих трактовках подчёркивается осознание персонажем «пограничности» своего положения в реальности, частичный выход за её рамки, ви́дение недоступного обычным людям. Но признание в этом физическом недостатке становится для Тани Векшиной роковым: Николай Заварихин чувствует охлаждение к невесте, которая в его глазах из звезды цирка Геллы Вельтон превратилась в испуганную, беспомощную девушку.

Из всего огромного циркового репертуара Фирсов выбирает для Тани именно штрабат: «Шёлковая веревка пружинным ударом в шейные мышцы останавливала запущенное ласточкой тело всего в двух метрах от арены, после чего исполнителю ничего не стоило вывернуться из наклонного, головою вниз, положения, описать полукруг и сорвать с шеи еще раз посрамлённую удавку…»(261). По сути, этот номер – контролируемое повешение. И выполняя его, Таня погибает.

По замыслу Фирсова, смерть сестры должна перевернуть душу Дмитрия Векшина, повести́ его к «просветлению». Но жертва Тани (Христа) оказывается напрасной. Сценой её похорон и завершается произведение Фирсова. Именно тогда он понимает, что повесть не удалась, и уже не чувствует былой связи со своими персонажами.

Неудача Фирсова, таким образом, берёт начало из двух источников. Во-первых, это непонимание законов творческого процесса, логику которого нельзя загонять в известные шаблоны (Векшин не стал вариантом Раскольникова). Во-вторых, фамильярный контакт с героями, который вскрывает иллюзорность происходящего в произведении, и позволяет персонажу бросить в лицо творцу обоснованный упрёк в жестокости. В жестокости по отношению к своим персонажам признаётся сам сочинитель: «Художники всегда циники… никакой задушевной бесценности не пощадят! Чуточку сгодится – немедленно туда, всё туда же, в ненасытную пучину»(285). В подобный откровенный диалог с Фирсовым вступают всего два персонажа – Таня Векшина и Манька Вьюга. Первой подобную «привилегию» предоставляет её особое знание об иллюзорности, некоторой театральности происходящего. Вторая использует это знание как элемент своей игры, как ещё одну черту к образу демонической, роковой женщины. Но это же знание не позволяет им сыграть свои роли, которые для них в повести Фирсова чётко обозначены: для Тани – роль своеобразного катализатора в духовном просветлении брата, для Вьюги – роль женщины-мстительницы, разрушающей жизнь Векшина из-за давней, совершённой по отношению к ней жестокости. Смерть Тани, как уже говорилось, не меняет Векшина, а тайна ненависти Вьюги остаётся для него таковой до самого конца романа. И вовсе не её козни становятся толчком к постепенному образованию в нём душевного надлома.

Мир Фирсов воспринимает именно как театр, в котором «всегда действует безупречный актёр»: «Он читает свою роль с листа, ни разу в ней не отступится, не оговорится, да сам же и расплатится жизнью в конце за сомнительное удовольствие её исполнить. Вот отчего так трагически-значительно получается у этого актёра… Отсюда и нам, художникам, урок: делать свои книги и полотна о жизни в полный беспощадный накал, без страха и с нежностью на границе безумия, как любят самую желанную на свете, причём – последнюю»(269). Однако его «пьеса» (повесть о воре), по мнению сочинителя, провалилась, хотя персонажи безупречно отыграли свои роли. Здесь Л. Леонов выходит к истокам авангардного театра, в котором автор может принимать участие в действии наравне с персонажами, а персонажи осознают сценическую условность происходящего (Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и др.).

В последней беседе с Таней Фирсов раскрывает своему персонажу ещё одну тайну творца. Их разговор затрагивает проблему, которую можно обозначить пилатовским вопросом «что есть истина?»: «Так и возникают враждующие литературные школы, встречные течения, всесокрушающие циклоны от могущественного завихрения идей, идущих в атаку или отступающих, – страстные поединки, даже костры под еретиками, сгорающими ныне без дыма и запаха. Примечательно, что порой на эти дискуссии и потасовки у человечества уходит сил гораздо больше, чем на самое творчество, пожалуй. Истина всегда была людям дороже счастья… к сожаленью, за последние две тысячи лет они пока ещё не выяснили в точности, в чём она заключается. Да я и сам не могу решить, что же это – героизм, стремление к единству, нетерпимость зоологического вида или нечто за пределами нынешнего знания?..»(269). Если мир – это книга бога, которую каждый читает «на свой образец», то даже неудачная повесть Фирсова становится одним из её обличий: «<…>истина потому и вечная, что она одна, да только имён и лиц у ней множество… и в каждом веке – свои!»(350). Идеальное произведение – это творение, предполагающее свободу прочтения и понимания, освобождённое от авторского диктата. И в этом смысле повесть Фирсова не является неудачной. А согласно одной его случайной оговорке, именно таковой она и была задумана: «Сколько я могу судить по житухе своего двойника, судьба этой повести будет поистине печальна, мисс!»(266).

Роман «Вор» явно отражает творческие поиски романистов и драматургов XX века. Отказ от авторитарного отношения автора к создаваемой им реальности, умножение его образа и включение в сюжет наравне с персонажами создаёт не столько произведение об эпохе нэпа, сколько показывает возможные последствия диалога между творцом и творением в самом широком понимании. К этой теме Л. Леонов снова вернётся в романе «Пирамида», персонажи которого желают подобного, на равных, диалога с Богом как залога грядущего преображения мира, возвращения «божественности человека и человечности Божества»[[19]](#footnote-20).

1. Осинский В.А. Идейно-творческая эволюция Л. Леонова от «Вора» к «Пирамиде»: дис… кан. филол. наук. – М., 2004. – С. 17. [↑](#footnote-ref-2)
2. Стеквашов Е. «Вор» Л. Леонова и «Степной волк» Г. Гессе // Мировое значение творчества Леонида Леонова [сб.]. – М.: Современник, 1981. – С. 339. [↑](#footnote-ref-3)
3. Бенькович М.А. О двух аспектах изучения композиции Л. Леонова «Вор»: тезисы докладов и сообщений на респ. межвуз. конф. литераторов по актуальным вопросам современного литературоведения. – Кишинев, 1963. – С. 30. [↑](#footnote-ref-4)
4. Сорокина Н.В. Романистика Л.М. Леонова: структурно-типологическая парадигма: автореф. дис… док. филол. наук. – Тамбов, 2006. – С. 8. [↑](#footnote-ref-5)
5. Она же. – С. 9. [↑](#footnote-ref-6)
6. Нечаева А. Автограф 70 лет спустя // Вечерняя Москва. – 1994. – 12 мая. [↑](#footnote-ref-7)
7. Здесь и далее текст цитируется по изданию с указанием в скобках номера страницы: Леонов Л.М. Собр. соч.: в 10 т. – Т. 3: Вор: роман. – М.: Худ. лит., 1982. [↑](#footnote-ref-8)
8. Хрулёв В.И. Поэтика послевоенной прозы Л. Леонова. – Уфа: изд-во Башкир. ун-та, 1987. – С. 29. [↑](#footnote-ref-9)
9. Он же. – С. 29. [↑](#footnote-ref-10)
10. Курова К.С. Сочинитель Фирсов и его герой в романе «Вор» // Русская литература. – 1970. – №4. – С. 166. [↑](#footnote-ref-11)
11. Хрулёв В.И. Поэтика послевоенной прозы Л. Леонова. – Уфа: изд-во Башкир. ун-та, 1987. – С. 30. [↑](#footnote-ref-12)
12. Ковалёв В.А. Этюды о Леониде Леонове. – М.: Современник, 1978. – С. 225. [↑](#footnote-ref-13)
13. Хрулёв В.И. Поэтика послевоенной прозы Л. Леонова. – Уфа: изд-во Башкир. ун-та, 1987. – С. 29. [↑](#footnote-ref-14)
14. Он же. – С. 27. [↑](#footnote-ref-15)
15. Хрулёв В.И. Поэтика послевоенной прозы Л. Леонова. – Уфа: изд-во Башкир. ун-та, 1987. – С. 38. [↑](#footnote-ref-16)
16. Ковалёв В.А. Этюды о Леониде Леонове. – М.: Современник, 1978. – С. 224. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ковалёв В.А. Этюды о Леониде Леонове. – М.: Современник, 1978. – 326 с. [↑](#footnote-ref-18)
18. Стеквашов Е. «Вор» Л. Леонова и «Степной волк» Г. Гессе // Мировое значение творчества Леонида Леонова [сб.]. – М.: Современник, 1981. – С.333-341. [↑](#footnote-ref-19)
19. Леонов Л.М. Пирамида: роман: в 2 т. М.: Голос, 1994. – Т. 1. – С. 44. [↑](#footnote-ref-20)