

СЮЖЕТ „ВОЗВРАЩЕНИЯ ОТЦА“ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Татяна Снизирева

Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия

Алексей Подчиненов

Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия

The paper presents the typology of the plot of „return“ in Russian literature of the Soviet era. It also studies its modifications associated with both the individual's position and the type of dialogue leading to the main time of ideologemes.

Key words: the story of „returning“, prodigal son, Socialist Realism, the classical tradition

Сюжет возвращения – один из наиболее устойчивых сюжетов мировой культуры, что определяется его архетипической и мифопоэтической природой. Генетически сюжет восходит к библейской притче о „Возвращении блудного сына“, поддержан известными мифологическими рядами и культурными архетипами, а также „ядерными“ текстами литературы, прежде всего, *Одиссеей* и *Гамлетом*.

В истории отечественной литературы сюжет возвращения актуализируется, по крайней мере, благодаря трем факторам. Во-первых, это осуществляется реалиями общественной жизни, прежде всего, переживанием социумом национальных катастроф, гражданских, отечественных и локальных войн. Во-вторых, темпоральным возрастанием интереса общества к характеру и типу соотношения национального сознания и жизни с общечеловеческими идеалами. В-третьих, внутренней потребностью самой литературы к анализу меры добра и зла, созидания и разрушения, греха и возрождения в душе человека.

Русская литература XIX–XX веков представила несколько совершенных по нравственной значимости и художественному решению авторских вариантов сюжета возвращения, основными из которых являются, с нашей точки зрения, следующие. В XIX веке, ориентированном на христианские ценности, домой возвращается Сын. В

XX веке, в соответствии с трагическими вызовами эпохи, домой возвращается Отец.

Сопутствующие понятия сюжета возвращения в XIX веке: грех, грехопадение, воскрешение, возвращение. Дом здесь – абсолютная константная ценность.

Сопутствующие понятия сюжета возвращения в XX веке: дорога, путь, судьба, жизнь, смерть. Герой всегда возвращается к разрушенному дому, то есть происходит возвращение отца к дому, которого он не сумел ни сберечь, ни защитить. И сам герой, потерявший дом, утрачивает себя, к разрушенному дому возвращается опустошенный человек, превращаясь, таким образом, в блудного сына.

Поскольку в данной статье материалом для размышления будут произведения писателей советского периода, то есть времени, когда господствующая идеология власти во многом определяла как основные пути развития литературы, так и, методом „от противного“, основные пути сопротивления одобренным схемам, есть смысл сразу предложить увиденные нами три варианта модификации сюжета возвращения, прямо или потаенно соотносимые с тем идеологическим пространством, в рамках которого литература той эпохи существовала:

1. Литература, работающая в русле социалистического реализма, предлагает свой сюжет возвращения, в развертывании которого лежит пафос оптимизма, основывающегося на идеологеме всемогущества нового государства и нового человека.

2. Литература, ориентирующаяся на непреходящие традиционные ценности, апеллирует к библейскому источнику и к опыту классической словесности, настаивает на победе вечного сюжета приближения к истине путем возвращения к дому духовности и душевности.

3. Наконец, еще один вариант модификации сюжета возвращения в советскую эпоху, является знаком „распада времен“, показывает, как новая идеология, шире – оправдываемый этой идеологией (не только советской) катастрофизм XX века, смещает систему нравственных координат и делает невозможным и / или ущербным возвращение к собственному дому.

Сюжет возвращения после Гражданской и Отечественной войн лежит в основе таких произведений, „подверстанных“ или уже написанных в русле соцреализма, как *Цемент* Ф. Гладкова, *Кавалер Золотой Звезды* С. Бабаевского, *Счастье* П. Павленко.

Роман *Цемент* (1925) – своеобразная „проба пера“ новой художественной парадигмы. В условиях новых идеологических установок, учитывая специфику времени и эстетических задач, автор работает

по-своему новаторски. Обращает на себя внимание тот факт, что Глеб Чумалов, бывший „рабочий слесарного цеха, синемлузник“, а ныне „красноармеец в зеленом шлеме с алой звездой и с орденом Красного Знамени на груди“ возвращается к двум разоренным домам. На пустынный завод, „гроб, а не завод“, где „не корпуса, а тающие льдины“, где „трехсаженные окна в эти часы ослепительно пылали когда-то солнцем в бесчисленных переплетах рам, а сейчас в разбитых стеклах – черная пустота“ (Гладков 1986: 9). И к порогу разоренного семейного гнезда, который из-за перемен, произошедших с его женой Дашей („Я – партия, Глеб“, – бросает она в лицо мужу, отстаивая свою независимость и занятостью уже не домом, но женсоветом), стал „потухшим очагом“ (Гладков 1986: 22). Возвращение отца домой оказывается еще более не состоятельным из-за смерти его единственного ребенка. Но Ф. Гладков строит романную интригу не по линии возвращения семьи и, следовательно, восстановления себя, но по линии восстановления Народного дома – завода, и только при этом условии, по мысли автора, возможно обретение утраченного счастья. Финал романа содержит в себе, по крайней мере, три важнейшие идеологемы, быстро ставшие обязательными для произведений, ориентированных на „литературу власти“. Ощущение „счастья литься массой“: „Зачем говорить, когда все ясно без слов? Ему ничего не надо. Что его жизнь, когда она – пылинка в этом океане человеческих жизней? Зачем говорить, когда язык и голос его не нужны здесь. Нет у него слов и нет жизни, отдельных от этих масс“ (Гладков 1986: 239). Полнота жизни и предназначения в мире связаны с реализацией личности в общем труде: „Мы ставили ставку на кровь и свою кровью зажгли весь земной шар <...> Теперь, закаленные в огне, мы ставим ставку на труд... Наши мозги и руки дрожат... не от натуги, а требуют новой работы...“ (Гладков 1986: 239). Возвращение домой предполагает не возвращение к отчему или семейному дому, но требует не переменного и успешного восстановления народного хозяйства: „Глеб схватил красный флаг и взмахнул им над толпой. И сразу же охнули горы, и вихрем за клубился воздух в металлическом вое. Ревели гудки – один, два, три... – вместе и разноголосом и рвали барабанные перепонки, и словно не гуди это ревели, а горы, скалы, люди, корпуса и трубы заводы“ (Гладков 1986: 239).

Воропаев, главный герой романа П. Павленко *Счастье* (1947), после Отечественной войны возвращается не домой (ему некуда возвращаться), но в поисках пристанища для себя и своего оставшегося без матери ребенка попадает в южный „мертвый город“ „мертвых домов“,

где первоначально пытается найти, или, как говорили в советское время, присмотреть „личную жилплощадь“, где можно прийти в себя после тяжелых ранений, превративших его в инвалида, где можно было бы растить сына и, может быть, обзавестись женой: „Дом до своей гибели был, очевидно, небольшим – из четырех комнат с кухней („То, что мне надо!“) и садиком впереди и позади дома <...> Прутиком на земле Воропаев подсчитал приблизительное количество кирпичей, нужных для воссоздания дома“ (Павленко 1954: 24). Писатель „дарует“ своему герою мгновение традиционной мечты: „Он представил, как привезет сюда сына, белобрысого, худенького северянина, как поставит на полках книги, плесневеющие в ящиках – чорт возьми! – с зимы 1939 года, как они с сыном будут ходить отсюда к морю... Он улыбнулся, представив себя в пижаме, с удочкой в руках. Конечно, не ушедшим от жизни пенсионером намерен он был обосноваться здесь, – да ведь бездомному нужно прежде всего гнездо“ (Павленко 1954: 25). Но Павленко резко прекращает идиллическую картинку комплексом причин, мотивирующих невозможность воплощения „единоличного счастья“. Это и немощь героя: „И ему сразу стало ясно, что инвалид с одной ногой – не хозяин и что ему, Воропаеву, не жить в своем доме“ (Павленко 1954: 25). И неопределенность ситуации, в которой он оказался: „Нечего было и мечтать. А между тем лучшего участка, он понимал, ему нигде не найти, если, конечно, этот свободен“ (Павленко 1954: 24). И самое главное: построения своего отдельного от всех счастья принципиально невозможно. Весь роман разворачивается как текст борьбы за процветание всего края и одновременно как текст отказа от дома. Став крупным партийным деятелем, „Алексей Вениаминович сразу же точно и перестал думать об устройстве своего быта“, „сейчас он не ощущал потребности в собственном доме, потому что весь район стал по существу его домом“. Раньше такого человека назвали бы „перекати-поле“, утвердившаяся окончательно после войны идеологема „общего счастья“ окрашивает безбытность и бездомность героя не только в положительные, но и героические тона: „Он жил всюду. Никто не мог сказать, где он встретит или завершит день. Его ждали сразу во всех местах, и везде он был нужен“ (Павленко 1954: 260). Воропаев становится не только отцом своего сына, но Отцом своего района, в чем недвусмысленно видна параллель с миссией „нужности“ и необходимости всеобщего Отца.

Еще очевиднее и проще идеологическая власть над текстом в ортодоксальном романе соцреализма, многими воспринимаемого в качестве самопародийного и связанного с эпохой позднего сталиниз-

ма, романе С. Бабаевского *Кавалер Золотой Звезды* (1947– 1948). Текст открывается, как и *Цемент*, и *Счастье* сценой возвращения младшего лейтенанта Сергея Тутаринова и его друга старшины Семёна Гончаренко в родную станицу Кавалера Золотой звезды на Кубани. На недоуменный вопрос таинственной Смуглянки, встреченной ими по дороге домой: „Что же это вы так опоздали? Война давно кончилась, а вы только домой собрались...“, – Сергей замечает: „А ехать домой никогда не поздно“ (Бабаевский 1952: 10). И действительно, оказалось, что не поздно, поскольку герою не надо ничего восстанавливать, можно только совершенствовать то огромное хозяйство, которое он покинул на четыре года. Войны как бы не было, станица живет спокойной патриархальной жизнью, наполненной таинственной идиллией: „Сергей никогда еще не видел свою станицу в таком красивом ночном убранстве. Сады, тонувшие в сумеречном свете, были то совсем темные, как шатры, то пепельно-серые в розовых пятнах, то белые, под цвет парашютного шелка. Он любовался знакомой площадью и не узнал ее: всю правую сторону заливал такой яркий свет, что отчетливо видны не только окна домов с занавесками и головками цветов за стеклом, но даже щеколды на закрытых дверях, бусы красного перца, развешанные вдоль стены. Самые обычные предметы кажутся загадочными...“ (Бабаевский 1952: 25). Герой любит ее, но принять не может, о чем решительно заявляет своему отцу: „Станицу, батя, надо обновлять. Что-то она у вас заплоскала за годы войны. Почему у вас нет ни кино, ни Дома культуры, ни библиотеки, а уж об электричестве я и не говорю? Вот и родилась у меня такая мысль: надо составить пятилетний план Усть-Невинской...“ (Бабаевский 1952: 41). Успешная реализация мысли о повышении культурного уровня родной станицы и ее модернизации составляет и суть романа, и смысл сюжета возвращения героя домой, буквально озарившим, не за пять лет, как планировал, но за год светом свой край: „Слабо блеснули ножницы – Сергей перерезал ленточку. Ирина включила рубильник, и в ту же секунду ослепительное зарево раздвинуло темноту и вокруг домика стало светло, как днем. Заиграл оркестр, прокатились возгласы, крики „урр-а-а-а!“ , взлетели к небу шапки, раскинулись платки. Ирина включила еще один рубильник, свет рванулся в станицу, и тут собравшиеся увидели Усть-Невинскую в таком красивом и ярком наряде, в каком ее никогда еще не видели. Над Усть-Невинской полыхали огни, искрясь и вспыхивая, озаряли бархатную зелень садов, освещали площадь, улицы и переулки; лампочки горели и на столбах и ярко светились в окнах хат“ (Бабаевский 1952: 562).

Входя в пространство господствующей идеологии, сюжет возвращения неомифологизируется, меняя при этом свое смысловое ядро: не воскрешение человека и приближение к истинному дому, но вписывание в качестве сопутствующей линии в систему главных советских идеологем. Убеждение в возможности творить чудеса преобразования дома-страны, воспевание героического коллективного труда, уверенность, что истинное счастье может носить только общественный характер. Только при соблюдении героем этих правил он удостоивается и личной семейной радости. У Глеба Чумалова появляется надежда на возвращение любви Даши: „Ну, пострадаем, Глеб, помучаемся. Что же делать, если так сложилось? Придет время, и мы построим себе новую жизнь... Перегорит все, утрясется, а мы поразмыслим, как быть и как завязать новые узлы... Ведь мы же не расстанемся, Глеб. Мы же будем на виду друг у друга... вместе же будем...“ (Гладков 1986: 237). Александра Ивановна Горева, женщина-врач, о которой не может забыть и о которой мечтает Воропаев, приезжает к нему в созданный его волей и энергией „рай“: „Ну, а ты как тут... в своем раю? Он ничего не ответил ей. Его речью был взгляд. Он глядел в нее, как в себя, и ей было страшно, что же увидит он там. И вдруг глаза его медленно, робко осветились такой непритворной радостью, что она поняла – все хорошо“ (Павленко 1954: 289). Сергей Тутаринов, соответственно, женится на таинственной Смуглянке, встреченной им и сразу полубившейся в момент возвращения на Кубань.

Поэтика финала таких произведений, как *Тихий Дон* и *Возвращение* дает представление об авторских решениях, резко противоположных официальным.

Для большинства читателей финалом романа-эпопеи „Тихий Дон“ стал образ „черного солнца“, вставшего над головой Григория Мелехова после гибели Аксиньи: „Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено. В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца“ (Шолохов 1953б: 441). Трактовалось данное образное решение по-разному. Официальная советская критика увидела в нем еще одно и уже окончательное проявление шолоховского осуждения и наказания своего заблудшего героя, так и „не понявшего прогрессивный ход истории“ и не примкнувшего к нему. Альтернативное литературоведение, как зарубежное, так и отечественное, прочитывало роман

и как историю гибели казачества в годы гражданской войны (Э. Симмонс), и как трагедию личности, несущей в себе идею универсальной истины и поэтому не могущей встать на сторону ни одной из частных правд (Е. Тамарченко), и как роман о великой любви, во все времена обреченной на смерть (Г. Хьетсо). В русле этих пониманий основной идеи „Тихого Дона“ образ „черного солнца“ как финального образа романа интерпретируется в качестве авторского усиления трагизма существования сильной и страстной личности в мире.

Однако, и это чрезвычайно важно, финальной сценой романа становятся не гибель и похороны Аксиньи, но возвращение Григория на родной хутор. „Свирепый реализм“, как одна из главных черт таланта и мировидения Шолохова, не дают писателю возможности дать хоть какую-то надежду на возможность благополучного поворота в судьбе героя. Он обречен. Обречен, поскольку возвращается домой, не дождавшись „первомайской амнистии“, чем лишает себя малейшего шанса уцелеть. Он обречен и внутренне, поскольку прожил, избыл свою жизнь и, казалось, потерял все: „Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу“ (Шолохов 1953б: 441). Возвращение домой – последнее усилие души героя, вызванное особой генетической памятью долга и нормы:

„Григорий подошел к спуску, – задыхаясь, хрипло окликнул сына:

– Мишенька!... Сынок!..

Мишатка испуганно взглянул на него и опустил глаза. Он узнал в этом бородатом и страшном на вид человеке отца...

Все ласковые и нежные слова, которые по ночам шептал Григорий, вспоминая там, в дуброве, своих детей, сейчас вылетели у него из памяти. Опустившись на колени, целуя розовые холодные ручонки сына, он сдавленным голосом твердил только одно слово:

– Сынок... сынок...

Потом Григорий взял на руки сына. Сухими, иступленно горящими глазами жадно всматриваясь в его лицо спросил:

– Как же вы тут? <...>

Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром“ (Шолохов 1953б: 444–445).

Финальные строки романа заставляют вспомнить его начало: тот же мелеховский двор, стоящий на самом краю хутора, хозяин-мужчина, потерявший все самое дорогое в мире, кровь, смерть и только что появившийся сын: „Прокофий, с трясущейся головой и оstanовившимся взглядом, кутал в овчинную шубу попискивающий комочек – преждевременно родившегося ребенка“ (Шолохов 1953а: 8). Жесткое композиционное кольцо, обрамляющее огромный мир романа, поднимает его на иной – вне политики, идеологии, социальных катастроф – библейский уровень: отец, держащий сына на пороге родного дома – залог вечного продолжения жизни, продолжения через утраты, страдания, гибель.

Ситуация возвращения – типичная для литературы о революции и гражданской войне, но, пожалуй, только Шолохов, беспощадно сказав о трагедии разрушенного дома/жизни, одновременно, с присущей ему художественной мощью, подтвердил непоколебимость и независимость от времени вечных основ жизни.

Та же проблема прочности/зыбкости отцовства, как залога возможности/невозможности сохранения нормы после перенесенных катастроф, стала основной в рассказе А. Платонова „Возвращение“ 1946 года. Вынося в сильную позицию текста – заглавие – слово „возвращение“ (первоначально рассказ носил иное название, где главным была фамилия и звание героя), писатель „покрывает“ им весь текст, наполняя все новыми и новыми смыслами. „Возвращение“ в рассказе является и фабулой, и сюжетом, и концептом. Лексема „возвращение“ и ее вариативный ряд – основные в словесном пространстве текста: „и Иванов вернулся на попутной машине обратно в часть“, „верность <...> в отношении вещей и своего дома, куда эта женщина, вероятно, возвращалась“, „Она тоже возвращалась домой и думала, как она будет жить теперь новой гражданской жизнью“, „Он тоже на войне был и домой вернулся“ (Платонов 1979: 598, 599) и т. д. Сюжетное сходство между историей о возвращении капитана Иванова и возвращением Одиссея на родную Итаку отмечают многие исследователи-платоноведы. В частности, А. Ливингстоун так комментирует специфику сходства этих произведений: „Это, конечно, другое время, другой масштаб, другой статус, но самой идеей возвращения, центральной для него, рассказ напоминает *Одиссею* Гомера – с ее путешествием героя на родину и постепенным „открытием“ героя своим родным и знакомым, т.е. – психологическим возвращением“ (Ливингстоун 2000: 113).

Конечно, метафорически, все странствия платоновских героев и их возвращения „напоминают странствия Одиссея с конечной точкой – родным домом, Итакой как символом счастья“ (Полтавцева 2000: 64).

Но в данном случае по мере разворачивания текста физическое возвращение гвардия капитана Алексея Алексеевича Иванова с войны домой оборачивается для него душевным и сердечным невозвращением: „Но что-то мешало Иванову чувствовать радость своего возвращения всем сердцем, – вероятно, он слишком отвык от домашней жизни и не мог понять даже самых близких, родных людей“ (Платонов 1979: 601). В рассказе все настойчивее звучит мотив подмены, смещений коренных понятий жизни, „своего“ и „чужого“, что задано уже в его зачине и поддерживается до самого финала. Именно на боязни возвращения и возможности „невозвращения“ строится конфликт рассказа: „Маше непривычно, странно и даже боязно было ехать домой к родственникам, от которых она отвыкла“, „Она боялась сразу остаться одна в городе, где она родилась и жила, но который стал для нее почти чужбиной“, Иванов „вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и бедности“, „странен и еще не совсем понятен был Иванову родной дом“, Иванов „смотрел на каланчу города, бывшему ему родным“ (Платонов 1979: 599, 604, 615).

Четыре года войны не отдалили от тех, кто воевал, память довоенной мирной жизни (на войне воспоминания о ней сохраняли и охраняли сердце), но, по Платонову, предопределили главное испытание: взаимное неузнавание отца и дома. Еще не вернувшись домой, Иванов чувствует себя „осиротевшим без армии“ и мирную домашнюю жизнь по-военному называет „гражданской“. Но если Иванову „странен“ и „непонятен“ по возвращению был его родной дом, то и дому был „странен“ и „непонятен“ гвардии капитан. Прежде всего, дом не признает в нем отца: „Ты отец что ль? – спросил Петрушка, когда Иванов его обнял и поцеловал, приподнявши к себе“ (Платонов 1979: 602). Еще определеннее: „Маленькая Настя вышла из дому и, посмотрев на отца, которого она не помнила, начала отталкивать его от матери, упершись в его ногу, а потом заплакала. Петрушка стоял молча возле отца с матерью, с отцовским мешком за плечами, обождав немного, он сказал:

– Хватит вам, а то Настька плачет, она не понимает.

Отец отошел от матери и взял к себе на руку Настю, плакавшую от страха.

– Настька! – окликнул ее Петруша. – Опомнись, – кому я говорю! Это отец наш, он нам родня!..“ (Платонов 1979: 603).

Место отца фактически уже занято. Для Иванова – это Семен Евсеевич, который, потеряв всю семью, относился к его детям „как родной отец, и даже внимательнее иного отца“ (Платонов 1979: 603). Платонову важно, что произошло замещение именно отца, а не мужа, что неоднократно подчеркивается в рассказе. Главным „соперником“ Иванова, который не сразу понимает это, стал его сын – Петруша, Петр Алексеевич, который четыре года исполнял обязанности отца (характерна „бытовая“ деталь – сын носит перешитый отцовский пиджак) и обязанности матери, с утра до ночи работающей на заводе. Это замещение сколь сильно, столь и противоестественно, поскольку переворачивает всю традиционную иерархию семьи, буквально „выталкивая“ отца из дома, в котором он вынужден говорить с сыном-хозяином „жалобным голосом, как маленький“, вынужден признать его первенство над собой: „Иванов глядел на своего сына, слушал его слова и чувствовал свою робость перед ним“ (Платонов 1979: 605).

Но А. Платонов не мог в ситуации общенациональной травмы войны не вернуть отца домой. Он, что особо характерно для его зрелого творчества, переводит бытовой сюжет в бытийный план: „Бытовой уровень конфликта осложняется метафизическим, бытовая фабула начинает восприниматься лишь как материал для постановки грандиозных проблем, рассказ выходит за границы семейно-бытового жанра и приобретает жанровые качества, сближающие его с притчей. Рассказ превращается в повествование о процессах бытия, которые формируют жизнь людей“ (Фоменко 2003: 61). Художественное время рассказа – семь дней, за которые капитан Иванов превращается в отца, пройдя путь от одиночества, эгоизма, непонимания, катастрофы к воскресению: „Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших, обессиленных детей, и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь, и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием. Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем.

Он еще раз поглядел со ступенек вагона в хвост поезда на удаленных детей. Он уже знал теперь, что это были его дети, Петрушка и Настя. Они, должно быть, видели его, когда вагон проходил по пере-

езду, и Петрушка звал его домой к матери, а он смотрел на них невнимательно, думал о другом и не узнавал своих детей.

Сейчас Петрушка и Настя бежали далеко позади поезда по песчаной дорожке возле рельсов; Петрушка по-прежнему держал маленькую Настю и волочил ее за собою, когда она не поспевала бежать ногами.

Иванов кинул вещевой мешок из вагона на землю, а потом спустился на нижнюю ступень вагона и сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вослед его дети“ (Платонов 1979: 620).

Той же надеждой на установление нормы звучит финал поэмы А. Твардовского „Дом у дороги“ (1942–1946):

Пришел солдат с войны домой
Своей дорогой длинной.

Чего, чего не повидал,
Казалось, все знакомо.
Но вот пришел, на взгорке стал –
И ни двора, ни дома.
И косу вытерши травой
На остановке краткой,
Он точно голос слушал свой,
Когда звенел лопаткой.

И голос тот как будто вдаль
Взывал с тоской и страстью.
И нес с собой его печаль,
И боль, и веру в счастье.

Коси, коса,
Пока роса,
Роса долой –
И мы домой (Твардовский 1977: 384).

В концептуально точно написанной работе „Мотив дом у дороги в русской литературе XIX–XX веков“ Е. Н. Проскурина, исследуя трансформацию соотношения мотивов „дом“ и „дорога“, произошедшую в отечественной словесности за два столетия (материалом стали такие произведения, как *Станционный смотритель* А. С. Пушкина, „Обломов“ И. А. Гончарова, *Вишневый сад* А. П. Чехов, *Темные аллеи* И. А. Бунина, „Дом у дороги“ А. Т. Твардовского, *Дом на набереж-*

ной Ю. В. Трифонова), справедливо считает, что применительно к поэме Твардовского сложно говорить о победе дороги над домом: „ни раздел семьи, ни плен, ни, наконец, разграбление и сожжение дома не властны уничтожить его как центр притяжения жизни: мыслью об оставленном доме живет на фронте хозяин, и эта мысль о том, что „сквозь смерть прийти туда живым“, помогает ему преодолеть тяготы войны; с думами о возвращении домой как с единственной надеждой проживает горькое время в плену его жена Анна. Таким образом, в поэме Твардовского дороге, при самых благоприятных для нее обстоятельствах, не удастся окончательно разрушить дом Сивцовых, ибо здесь он больше, чем жильё, состоящее из стен, окон, дверей. Даже уничтоженный видимым образом, он все-таки существует, он есть, поскольку слишком осязателен его зов, слишком жива и сильна память о нем“ (Проскурина 2002: 159).

Однако заметим, что неоднократно описанная связь сюжета поэмы „Дом у дороги“ – пленение семьи солдата, гибель дома, возвращение воина к тому родному месту, где сейчас „Ни окошка нет, ни хаты, / Ни хозяйки, хоть женатый, / Ни сынка, а был, ребята, – / Рисовал дома с трубой...“, с сюжетом одной из самых трагических глав „Василия Теркина“ – „Про солдата-сироту“ – выявляет сложность авторской позиции, вновь определяемой масштабом национальной трагедии.

В поэме, которую порой вписывали в традицию фольклорного лубка (сам Твардовский признавался: „Как только читаю: Теркин бывалый, неунывающий солдат-балагур, – так и бросаю читать“), надежды на возрождение разрушенного дома нет:

Но, бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, и плакал он.

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой, – сирота.

Плакал, может быть, о сыне,
О жене, о чем ином,
О себе, что знал: отныне
Плакать некому о нем (Твардовский 1977: 310–311).

В поэме-песне-плаче „Дом у дороги“ („падчерицы“, „недоопубликованной“ поэмы – определения Твардовского, имевшего в виду отношение к ней официальной критики) поэт оставляет надежду на возрождение, но семью в дом он не возвращает, оставляя финал открытым, соединяя в нем страсть надежды с тоскою, а веру в счастье с печалью и болью.

Характерно, что именно Шолоховым и Платоновым созданы произведения, в которых показана невозвратимость утрат и невозможность возвращения домой в результате тех сдвигов этической нормы, которые принес XX век.

На наш взгляд, все еще недостаточно четко „считывается“ жестко-трагическое авторское решение М. Шолоховым сюжета возвращения в классическом рассказе „эпопейного типа“ (Н. Лейдерман) „Судьба человека“ (1956). В нем безусловна духовная победа человека-народа перед лицом смертельных опасностей в ситуации всех испытаний „человеческого в человеке“. Но столь же безусловно понимание невозвратимости душевных опустошающих потерь. Уже в зачине повествования Шолохов дает две контрастные яркие детали, свидетельствующие о невозможности воскрешения личности, не смогшей защитить свой дом. Открытость детства и детского: „Глядя мне прямо в глаза светлыми, как небушко, глазами, чуть-чуть улыбаясь, мальчик смело протянул мне розовую холодную ручонку“ (Шолохов 1978: 629), – здесь же буквально перечеркивается психологическим портретом человека, душевно почти умершего: „Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе.... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника“ (Шолохов 1978: 630). Ванюшка видит в Андрее Соколове своего отца, он „вспоминает“ его, но сам герой отчетливо осознает всю глубину трагедии этой высокой, но все же подмены. М. Шолохов „не дает“ своему герою дома не потому, что он его не заслужил, но потому, что утратил, видимо, навсегда: „Тоска мне не дает на одном месте долго засиживаться. Вот уже когда Ванюшка мой подрастет и придется определять его в школу, тогда, может, и я угомонюсь, осяду на одном месте. А сейчас пока шагаем с ним по русской земле“ (Шолохов 1978: 652).

Поэтика финала рассказа „Судьба человека“ являет собой двойную авторскую интенцию: надежда, сопряженная с горечью: „Мальчик подбежал к отцу, пристроился справа и, держась за полу отцовского ватника, засеменял рядом с широко шагавшим мужчиной.

Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина.

С тяжелой грустью смотрел я им вслед... Может быть, все и обошлось бы благополучно при нашем расставанье, но Ванюшка, отойдя несколько шагов и заплетая куцыми ножками, повернулся на ходу о мне лицом, помахал розовой ручонкой. И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. Тут самое главное – уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное – не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скуная мужская слеза...“ (Шолохов 1978: 653).

Финал рассказа, во многом открывающего новую литературную эпоху, концентрирует все, обретенное отечественной литературой XX века в осмыслении сюжета (эпизода) возвращения отца к покинутому им и разрушенному без него дому: сиротство, одиночество, трагическая вина, которые усиливаются и – одновременно – снимаются появляющимися в качестве непреложного нравственного императива образами бегущих к отцу, идущих рядом с ним, прислоняющихся к его плечу детей, с их „голубыми, как небушко, глазами“, „розовыми холодными ручками“, заплетающимися беспомощными ножками, обессилевших от всего пережитого детей, которые падают и поднимаются, машут рукой к себе, „как будто призывая кого-то, чтобы тот возвратился к нему“ (А. Платонов).

В „Возвращении“, послевоенном рассказе, А. Платонов идет по пути драматизации сюжета, но в годы войны семантическое ядро „возвращения“ – трагедийно, о чем свидетельствуют такие рассказы, как „Сампо“ (1943) и „Мать“ („Взыскание погибших“) (1943). В них возвращение отца и матери (сразу отметим, что сюжет „возвращение матери“ почти невозможен для русской литературы, поскольку мать – символ утробы, тепла, домашнего очага, связанный с законом естества: развития жизни и продолжения рода) – это не только трагическое возвращение в пустоту, поскольку родного дома нет, вместо него черное пепелище и голая земля. Это, по сути, невозвращение, поскольку нет ни только дома, но и детей, вдохнувших когда-то в него жизнь. Автор оказывается в очень сложной этической ситуации: художественно осмысляя реалии войны, он не может завершить текст безысходной нотой, и в этом публицистическая правда позиции Платонова, ощущавшего

невозможность писать трагедию в разгар войны. Отсюда – оставляющие надежду финалы рассказов. Кирей („Сампо“) пытается отстроить разрушенную деревню Добрая Пожва, которая „погорела и умерла“. К умершей на могиле своих детей матери („Взыскание погибших“) приходит красноармеец, чувствует боль утраты: „Чьей бы ты матерью не была, а я без тебя тоже остался сиротой“ (Платонов 1985: 109) и одновременно укрепляется в мысли о том, что „жить ему теперь стало тем более необходимо“, дабы обеспечит победу „той высшей жизни, которую нам безмолвно завещали мертвые“ (Платонов 1985: 109). Более того, писатель идет на прямые призывные строки, выполненные в риторике военного времени: „Мертвым некому довериться, кроме живых, – и нам надо так жить теперь, чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель“ (Платонов 1985: 109). Явная конфликтность сюжета и финала парадоксальным образом обнажает и заостряет именно платоновский ракурс видения: ни Кирей, ни Мария Васильевна не могут выдержать испытания, уготованное им судьбой. Не находя ответа на вопрос: „Отчего наше добро не осилило ихнее зло?.. Оно же было могучее – добро и сила нашей жизни!“ (Платонов 1985: 73), не найдя „в Доброй Пожве ни одного жителя, и его жена и четверо детей тоже пропали со света“, герой „Сампо“ теряет душу и сердце: „Человек стал грустным. Его осветило вечернее солнце, уже слабое на севере в эту пору позднего лета. На пеньке сидел утомленный, постаревший человек в изношенной серой шинели; лицо его стало теперь худым и обросло бородою серого, выветрившегося цвета, тело состояло более всего из костей, а свободного мяса давно уже не было, и глаза его доброго льняного цвета спокойно глядели на опустевшую землю, не выражая сейчас ничего, кроме равнодушия. Тело краснофлотца Кирея усохло в боях, отошало в тревоге и в походах, а сердце его, увидев смерть Доброй Пожвы, наполнилось горем до той меры, когда оно больше уже не принимает мученья, потому что человек не успевает одолевать его своим сердцем. И тогда весь человек делается словно равнодушным, он только дышит и молчит, и горе живет в нем неподвижно, сдавив его душу, ставшую жесткой от своего последнего терпения, – но горе тогда уже бессильно превозмочь человека на смерть“ (Платонов 1985: 70–71). Ключевое слово в этом фрагменте – „равнодушие“, чувство, по Платонову, синонимичное духовной смерти, обрекающей людей, подобно народу джан, на автоматическое существование, забвение и потерю памяти о близких людях.

О рассказе „Взыскание погибших“, предваряемого эпитафией „Из бездны взываю. Слова мертвых“ и своим названием прямо отсы-

лающим к особо почитаемой на Руси чудотворной иконе, к которой приходят тогда, когда человеком овладевает полное отчаяние и когда уже нет никакой надежды на спасение близких, писать сложно. Ограничимся двумя замечаниями. Возможно, рассказ не столь совершенен художественно, как „Возвращение“, но мысль его абсолютна для XX века: женщина, ушедшая из дома, всегда вернется на пепелище. Марией Васильевной, как и Киреем, овладевает полное равнодушие: „Она шла по полям, тоскующая, простоволосая, со смутным, точно ослепшим, лицом. И ей было все равно, что сейчас есть на свете и что совершается в нем, и ничто в мире не могло ее ни потревожить, ни обрадовать, потому что ее горе было вечным и печаль неутолимой – мать утратила мертвыми всех своих детей. Она была теперь столь слаба и равнодушна ко всему свету, что шла по дороге подобно усохшей былинке, несомой ветром, и все, что она встретила, тоже осталось равнодушным к ней. И ей стало еще более трудно, потому что она почувствовала, что ей никто не нужен, и она за то равно никому не нужна“ (Платонов 1985: 103). Но, в отличие от героя „Сампо“, равнодушие героини рассказа „Взыскание погибших“ не путь к автоматическому существованию, но последнее состояние перед уходом. Возвращение матери – это, по Платонову, возвращение к смерти. Смерти дома, детей и своей собственной, поскольку ее „сердце ушло“ вместе с уходом ее главного материнского оправдания: „Она снова припала к могильной мягкой земле, чтобы ближе быть к своим умолкшим сыновьям. И молчание их было осуждением всему миру-злодею, убившему их, и горем для матери, помнящей запах их детского тела и цвет их живых глаз...“ (Платонов 1985: 108).

Нынешняя литературная ситуация, проецируя политико-государственные и общественные дискурсы, выглядит чрезвычайно странно. Государственная политика в целях конструирования общенациональной идеи и идеалов возвращается то к российской, то к советской символике и ритуалам. Общественное, в том числе бытовое, сознание охвачено той же ностальгией и в поисках нормы обращается к царскому или советскому раю. Литературу же (кроме некоторых детективных проектов, а также текстов маргинального типа или русского варианта кэмп) идея возвращения к „утраченному времени“ и попытки восстановить „распавшуюся связь времен“ не интересует. Хотя можно выделить один частный и специфический вариант сюжета возвращения – мнемотический: память о детстве и мысленное возвращение к своим истокам по-прежнему является основой большого пласта отечественной литературы. Но это виртуальное возвращение

автора или alter ego автора в современной литературе не часто становится общезначимым и узнаваемым, что связано с распространением разных вариантов эго-текста в эпоху постмодерна.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабаевский 1952:** Бабаевский, С. *Кавалер Золотой Звезды*. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952.
- Гладков 1986:** Гладков Ф. *Цемент*. М.: Современник, 1986.
- Ливингстоун 2000:** Ливингстоун, А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова „Возвращение“. // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 2. СПб.: Наука. 2000, 102–114.
- Павленко 1954:** Павленко, П. *Счастье*. М.: Гос. изд-во Худож. лит-ры, 1954.
- Платонов 1979:** Платонов, А. П. *В прекрасном и яростном мире*. Повести. Рассказы. Л.: Лениздат. 1979.
- Платонов 1985:** Платонов, А. П. *Собрание сочинений* в 3 т. Т.3. М.: Советская Россия, 1985.
- Полтавцева 2000:** Полтавцева, Н. Г. Текст и интертекст в детских рассказах А. Платонова 50-х годов. // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 2. СПб.: Наука, 2000, 56–66.
- Проскурина 2002:** Проскурина, Е.Н. Мотив дом у дороги в русской литературе XIX–XX веков. // *Сюжеты и мотивы русской литературы*. Вып. 5. СО РАН – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2002, 152–162.
- Твардовский 1977:** Твардовский, А. Т. *Собрание сочинений* в 6 т. Т. 2. М.: Худож. лит-ра, 1977.
- Фоменко 2003:** Фоменко, Л. О природе конфликта в рассказах Платонова второй половины 1930-х гг. // „*Страна философов*“ Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН. 2003, 56–62.
- Шолохов 1953а:** Шолохов М. А. *Тихий Дон*. Кн.1. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1953.
- Шолохов 1953б:** Шолохов, М. А. *Тихий Дон*. Кн.4. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1953.
- Шолохов 1978:** Шолохов, М. А. *Поднятая целина. Судьба человека*. М.: Худож. лит-ра, 1978.