

Министерство образования и науки РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»

На правах рукописи

Алиев Самир Бахлул оглы

**ВТОРИЧНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ В РОМАНЕ
Л.М. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»**

Специальность 10.01.01 - русская литература

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Редькин В.А.

Тверь — 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ФЭНТЕЗИЙНАЯ УСЛОВНОСТЬ	20
1.1. Характеристика фэнтезийной условности.....	20
1.2. Фэнтезийная условность в «Пирамиде» Л.М. Леонова	25
1.3. Принципы создания фэнтезийной условности в романе «Пирамида».....	55
ГЛАВА 2. НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА.....	66
2.1. Характеристика научной фантастики	66
2.2. Научная фантастика в «Пирамиде» Л.М. Леонова.....	74
2.3. Принципы создания научной фантастики в романе «Пирамида»	99
ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСКАЯ УСЛОВНОСТЬ.....	109
3.1. Характеристика философской условности.....	109
3.2. Философская условность в «Пирамиде» Л.М. Леонова.....	116
3.3. Принципы создания философской условности в романе «Пирамида»...	138
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	142
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	146

ВВЕДЕНИЕ

Леонид Максимович Леонов (1899-1994) – автор философского романа «Пирамида» (1994), отличающегося глобальностью поставленных проблем, особой пространственно-временной структурой. Научное изучение этого произведения началось еще с конца 1940-х годов. Инициатором его стал В.А. Ковалев, который был лично знаком с писателем и мог познакомиться с романом в его «лабораторном» виде. Однако господствовавшая в то время бдительная цензура не позволяла в полной мере раскрыть подлинную художественную ценность произведений писателя.

В 1980-х годах вышли работы по творчеству Л.М. Леонова. Это были: монография «Леонид Леонов. Семинарий» В.А. Ковалева (М., 1982), монография «Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы» (М., 1982) Н.А. Грозновой, «Леонид Леонов. Жизнь и творчество» (М., 1984) Т.М. Вахитовой и сборник «Мировое значение творчества Леонида Леонова» (М., 1984), заключавший в себе итоги леоноведения этого периода.

Обобщенные материалы по исследованию творческого наследия Л.М. Леонова за период с 1990 по 2000 годы были опубликованы в сборниках «Леонид Леонов и русская литература XX века» (СПб., 1996. Под ред. В.П. Муромского и Т.М. Вахитовой); «Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке» (СПб., 2000. Ред. Т.М. Вахитовой). В 2004 г. вышла коллективная монография «Леонид Леонов. «Пирамида». Проблема мирооправдания» (Ред. В.П. Муромского и Т.М. Вахитовой). В этот сборник, целиком посвященный итоговому произведению писателя, вошли наиболее значимые статьи как отечественных, так и зарубежных исследователей¹.

В последнее время российские ученые проявляют все больший интерес к новейшей литературе, ищут академические подходы к ее изучению. Роман

¹ Информация о сборниках и монографиях по творчеству Л.М. Леонова взята из электронной версии «Отдела новейшей русской литературы» представленного на сайте Института русской литературы Российской Академии наук. Режим доступа: [<http://www.pushkinskiydom.ru>].

Л.М. Леонова «Пирамида» стал одним из центров притяжения исследовательских сил. Сейчас его активно изучают как философский трактат. Выявляют и подвергают интерпретации философский пафос произведения, вычлениают эсхатологические мотивы, «деструктивные тенденции бытия», освещают традиции русской классической литературы, нашедшие отражение в романе. Это неудивительно, ведь двадцатое столетие породило множество неизвестных прежде писателям и философам проблем и загадок в связи с чем, как отмечает В.А. Редькин, и «усилился философский пафос произведений, появились эсхатологические мотивы»¹.

В связи с этим говорят о проблеме мифологизма и символизма «Пирамиды». Предпринимаются также исследования жанрового своеобразия романа, заключенных в нем религии и нравственности. Все это составляет мейнстрим современного леоноведения, и исследователи в его рамках глубоко продвинулись в понимании глубинной сути итогового произведения писателя. Однако, двигаясь все время в одном направлении, географию исследуемого объекта не расширить и, как следствие, комплексно проблему не решить.

Роман «Пирамида», как это неоднократно отмечалось, наследует многовековым традициям отечественной литературы. В этой связи Г.Н. Ионин справедливо помещает его в один ряд с такими шедеврами отечественной литературы, как «"Лирическая трилогия" А.Блока, "Персидские мотивы" С.Есенина, "Человек" и "Про это" В.Маяковского, "Поэма без героя" А.Ахматовой, "Сестра моя – жизнь" Б.Пастернака, роман "Чевенгур" А.Платонова, "Тихий Дон" М.Шолохова, "Мастер и Маргарита" М.Булгакова. Немало в нем перекличек и с западной литературой (Данте, Шекспир, Гете)»².

Становится очевидно, что роман «Пирамида» – это сложная диссипативная система, которая без всестороннего исследования может быть неверно истолкована. Вот почему важно не упустить из виду такой аспект

¹ Редькин В.А. Русская поэма 1950-1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. Тверь: ТвГУ, 2000. С. 236.

² Ионин Г.Н. Оптимизм мировой классики и роман «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 316.

поэтики произведения, как заключенная в нем вторичная художественная условность, которая до сих пор изучена мало и отрывочно.

В.Крылов и Н.Крылова пишут, что «если о действительности, изображенной М. Булгаковым в “Мастере и Маргарите”, исследователи говорят как о действительности, “которая бредит”, то в “Пирамиде” Л.М. Леонова перед нами действительность, которая в муках пытается провидеть завтрашний день мира и человека, ставит под сомнение вопрос о самой возможности завтрашнего дня современного человечества»¹.

Неудивительно, что жанр «Пирамиды» был определен Л.М. Леоновым как «роман-наваждение». Такое необычное авторское определение можно объяснить, в том числе, активным присутствием в романе иррационального начала (ангелы, бесы, мифические персонажи, путешествия во времени, фантастические видения наяву и т.п.). Но нужно понять, что стоит за этим «наваждением»?

Как пишет О.В. Станкевич², «Пирамида» Л.М. Леонова в своей структуре имеет много жанровых колец, сжимающих ее художественное пространство. Исследователь говорит о том, что это «роман-апокриф», библейский роман. Одновременно это и роман научно-фантастический, с уклоном в утопию и выходом в антиутопию. В нем явно прослеживаются отклики уэллсовских сюжетов и их аналогов: фабула «Машины времени» (1895) является практически копией одного из фантастических видений Дуни, где солнце остывает, а все люди вырождаются в карликов, пришелец из «Чудесного посещения» напоминает появившегося на Земле ангелоида Дымкова и др.

Также О.В. Станкевич сообщает, что «Пирамиду» можно представить и как «магический роман» в духе М.Булгакова³. Этому способствует ярко выраженная атмосфера цирка, черной магии, присутствие представителей потусторонних сил. По мнению О.В. Станкевича, в «Пирамиде» можно

¹ Крылов В.П., Крылов Н.В. Типологические приметы и особенности художественного мышления автора романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 198.

² Станкевич О.В. Художественная вселенная романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 160.

³ Там же, С. 161.

обнаружить и традицию эзотерического романа. Прослеживаются явные параллели с «Разоблаченной космистикой» Е.Блаватской и «Тайным без вымыслов» И.Э.Леви.

Сейчас совершенно определено можно сказать только одно: поиск жанрообразующей формулы «Пирамиды» только начинается.

Стремясь написать «сокровенную эпопею», Л.М. Леонов вводит в «Пирамиду» элементы вторичной художественной условности. В этой связи В.Е. Кайгородова отмечает, что даже «само слово "наваждение" по написанию и звучанию напоминает "навь" – воплощение смерти, могилы, мистических существ, насылавших смерть, самих мертвецов. Это наталкивает на аналогию с "Навьими чарами" Ф. Сологуба, где, как и в "Пирамиде", стерта граница между реальным и потусторонним мирами»¹.

Также исследовательница обращает внимание на тот факт, что в статье 1969 г. «Достоевский и Толстой» Л.М. Леонов «раздельные сектора национальной души» представил «в виде некоего воображаемого берега, – поверх черты нарисуетя реальный, достоверный и даже в бурю устойчивый пейзаж, под чертой же, в омуты творческой лаборатории художника, разместится совсем непохожий, может быть, всего лишь потенциальный, даже в безмятежную погоду бурный, зато всегда неповторимый мир. Вверху будет мощная, полнокровная стихия Толстого, внизу миражная, ускользающая – Достоевского»². В.Е. Кайгородова пишет, что в это же время Л.М. Леонов создавал главы об ангеле, и это наталкивает на мысль, что подобное осмысление и противопоставление творческих методов классиков отечественной литературы является для Л.М. Леонова еще и неким самоанализом.

В этой же статье («Достоевский и Толстой»), скорее всего, не только о романах Ф.М. Достоевского, но и о своем творчестве сказано: «...невидимые,

¹ Кайгородова В.Е. Л.Леонов о классиках и современниках (Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 338.

² *Цит. по:* Кайгородова В.Е. Л.Леонов о классиках и современниках (Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида» / В.Е.Кайгородова // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 336.

инфра и ультра, цвета изобразительного спектра, позволяющие полнее передать мерцающую, ежемгновенно изменчивую сущность современного, на предельную скорость разогнанного человека <...>. Отсюда <...> мнимые, иррациональные, просто невысказанные на дневном свете <...> эпизоды»¹. Именно такие, «мнимые», «иррациональные» эпизоды и становятся объектом пристального внимания в настоящем исследовании.

Существуют, значимые, на наш взгляд, исследования мотива «чуда» в романе «Пирамида». Они принадлежат Л.П. Якимовой (монография «Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида» (2003)), О.В.Станкевичу (статья «Мнимое чудо. К проблеме категориальности в романе Леонида Леонова «Пирамида» (2002)), О.А. Овчаренко (статья «Магический реализм (к проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида») (2004))), О.А. Задориной (статья «Мотив чуда в творчестве Л.Леонова (на материале романа «Пирамида» (2011)), В.С.Федоровой (диссертация «Последний роман серебряного века: диалектика «чуда» и «наваждения» в романе «Пирамида» Л.Леонова (2004)).

Появление подобных работ закономерно, ведь в романе значительное место отведено чудесному и размышлениям о том, что оно собой представляет: неоткрытый еще закон бытия, неотъемлемый атрибут божественного, некую «тайну» мироздания?

Однако, как отмечают исследователи фантастики, в частности Е.Н. Ковтун, в «художественном произведении элемент фантастического может быть представлен не только как волшебные, сверхъестественные ("чудо") и проч. силы, но и как "фантастическое начало" в широком смысле слова, включающее особую сюжетную посылку, особенные условия действия, а иногда – лишь общую авторскую установку на создание заведомо невозможной

¹ *Цит. по:* Кайгородова В.Е. Л.Леонов о классиках и современниках (Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 337.

в реальной жизни ситуации. Роль элемента фантастики в раскрытии авторского замысла также может быть различной»¹.

Мы ставим перед собой задачу не только изучить все проявления необычайного в «Пирамиде», но и выявить систему взаимосвязанных типов и форм вымысла в романе, которая позволила бы, подобно таблице химических элементов Д.И. Менделеева, свести воедино и разложить по своим нишам разрозненные и подчас противоположные мнения и выводы исследователей, основанные на изучении мифологической, христианской, философской, научно-фантастической составляющих романа.

В данном исследовании помимо термина «фантастика» мы используем термин «вторичная художественная условность». Первичная условность свойственна искусству в целом и подчеркивает то, что автор в любом случае воссоздает объекты действительности, пропуская их через призму собственного мировосприятия, и получает тем самым вымысел, основанный на его субъективно-эмоциональном настрое. Т.е. любое художественное произведение – это всегда вымысел. Вторичная же художественная условность означает преднамеренный отказ от следования логике событий и преобразование (или искажение) фактов реального мира. Именно намеренная установка на создание заведомо неправдоподобного и разграничивает первичную и вторичную художественные условности. Согласно «Краткой литературной энциклопедии» вторичная художественная условность это «отличающийся от жизнеподобия образ, способ создания таких образов; принцип художественного изображения – сознательное, демонстративное отступление от жизнеподобия»².

В современном фантастиковедении существует проблема, которую можно обозначить как проблему неконтролируемого расширения границ фантастики. Суть этой проблемы в том, что, если определять фантастику как отклонение от реальной действительности и принимать за фантастическое

¹ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 5.

² Дмитриев В.А. Условность // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 9: А-Я. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 744-745.

любое произведение, в котором присутствует вторичная художественная условность, понятие «фантастика» начинает неудержимо разрастаться и включать в себя такие тексты, которые фантастическими никто никогда не считал.

Понятно, что нельзя определить жанровую принадлежность текста лишь по наличию в нем вторичной художественной условности. Вот почему каждый исследователь фантастики в настоящее время начинает свою работу с выведения с учетом опыта предшественников собственного определения фантастики, в котором пытается определить ее пределы. И, как следствие, существует множество толкований этого термина, каждое из которых имеет свои преимущества и недостатки. Если проследить их эволюцию, становится видно, как в них усиливается акцент на историко-культурную релятивность фантастики, как изначально лаконичные определения становятся все более объемными и содержащими ряд подпунктов.

В череде работ о фантастике одним из самых значимых, на наш взгляд, шагов к решению вопроса о границах фантастики стала монография Т.Д. Чернышевой «Природа фантастики». Чернышева пишет: «Для определения того или иного создания человеческой мысли как фантастического, необходимо учитывать два момента: а) соответствие или, вернее, несоответствие того или иного образа объективной реальности, и б) восприятие его человеческим сознанием в ту или иную эпоху. Поэтому самый безудержный вымысел в мифах мы можем назвать фантастическим только с той оговоркой, что все мифологические события фантастичны только для нас, ибо мы иначе видим окружающий нас мир и нашим представлениям о нем все эти образы и понятия уже не соответствуют»¹.

В.М. Чумаков, сосредоточил свое внимание на мифах и писал, что по отношению к ним «фантастика не осознается в своем собственном качестве, а

¹ Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во ИГУ, 1983. С. 45.

предстает в виде реальной данности»¹. Отсюда следует, что авторы мифов были «бессознательными» фантастами, т.е. описывали события, соответствовавшие, по их мнению, реальной действительности.

В то же время К.Г. Фрумкин описывает разграничение «условной» и «безусловной» фантастики. «Безусловной фантастикой», которую также именуют «чистой» и «фантастикой в узком смысле», К.Г. Фрумкин считает умышленное изображение несуществующих фактов. А «условной» называет «все случаи изображения фактов, которые являются фантастическими (вымышленными) с нашей точки зрения, но которые не были или, по крайней мере, могли не быть таковыми с точки зрения их авторов»².

Такое дробление фантастики на «условную» и «безусловную» – по сути, то же, что и предложенное В.М. Чумаковым деление фантастики на «сознательную» и «бессознательную». Но деления эти, как признают и сами авторы концепций, спорны, потому что мы не всегда можем четко определить установку автора на намеренное создание фантастического произведения. И, соответственно, чем отдалённее от наших дней эпоха, в которой жил автор, тем сложнее это сделать.

Другой системой координат при идентификации произведения как фантастического могло бы служить место в нем фантастики. Среди общего потока произведений литературы следует различать литературу чисто фантастическую, в которой фантастика является основной ценностью и ставится во главу угла, и литературу, в которой фантастика, безусловно, присутствует, но играет в раскрытии авторского замысла второстепенную роль. Без подобного различения невозможно не только изучить фантастический жанр и типы повествования о необычайном в частности, но и отделить произведения фантастические от фантастических в широком смысле слова.

К.Г. Фрумкин, рассуждая по этому поводу, еще в самом начале своего исследования пишет: «Если элемент необычайного становится в эстетической

¹ Чумаков В.М. Фантастика как литературно-художественное явление. Автореферат дис. ... канд. филолог. наук. М., 1977. С. 7.

² Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 15.

системе центральным, то он окрашивает весь текст в фантастические тона, и тогда обо всем тексте можно говорить как о фантастическом»¹. В этом же тексте, абзацем ниже, он сообщает, что, по мнению, Ю.И. Кагарлицкого о фантастической литературе следует говорить, только если «фантастическому образу или фантастической идее подчиняется все в произведении»².

Исходя из сходного критерия, существует различие «формальной» и «содержательной» фантастики. Один вид фантастики отличается от другого тем, что в одном случае фантастика – главная эстетическая ценность произведения (например, роман «Человек-амфибия» А.Р. Беляева), а в другом (например, роман «Пирамида» Л.М. Леонова) – используется в качестве фона для подачи ключевых идей, имеет второстепенное значение. Таким образом, из более общего понятия («фантастика») мы можем выделить одну из его составных частей – фантастическую литературу как таковую («содержательную фантастику»). А оставшиеся произведения, где фантастическое допущение используется с тем, чтобы полнее раскрыть проблематику, относим к разряду фантастики «формальной». Но, пытаясь использовать такой подход на практике, мы неизбежно приходим к выводу, что он требует доработки.

Действительно, оценивая как установку автора на создание фантастического произведения, так и получившийся у него художественный текст, мы с наибольшей вероятностью сможем либо интерпретировать произведение как фантастическое, либо говорить о том, что фантастика – характеристика отдельных его структур.

На сегодняшний день наиболее продуктивным, на наш взгляд, подходом к решению проблемы определения границ фантастики является именно различие «условной» и «безусловной» фантастики вкупе с делением ее на «формальную»³ и «содержательную». Такой подход, смоделированный путем синтеза различных систем, хорош тем, что с его помощью мы можем прямо

¹ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики . М. : Едиториал УРСС, 2004. С. 1.

² *Цит. по:* Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М. : Едиториал УРСС, 2004. С. 3.

³ Возможно, «формальную» фантастику было бы более удачно именовать «фоновой», но в данном случае мы склонны придерживаться сложившейся в фантастиковедении традиции.

сказать, что безусловная содержательная фантастика – это и есть *фантастика* в чистом виде (автор сознательно создает модель реальности не только противоречащую, но и невозможную в действительности, а вымысел составляет основную эстетическую ценность произведения).

В прочих случаях принято говорить лишь об элементах фантастики в произведении. Другими словами – констатировать наличие в нем *вторичной художественной условности*.

«Пирамиду» Л.Леонова отнесем к условной формальной фантастике и отделим ее, таким образом, от произведений чисто фантастических. Фантастика в ней – вспомогательный, играющий техническую роль, элемент раскрытия авторского замысла.

В случае условной формальной фантастики в рамках одного произведения могут аккумулироваться разные типы повествования о необычайном, как это и произошло в случае «Пирамиды» Л.М. Леонова. Поэтому для того, чтобы их изучать, нужно решить вопрос об их классификации.

М.Назаренко в статье «Опыт классификации фантастических жанров»¹ пишет, что конструирует свою классификацию исходя из определения фантастики, данного А. и Б.Стругацкими: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общелитературные проблемы, но характеризующаяся специфическим литературным приемом – введением элемента необычайного»². На основе столь общего определения М.Назаренко предпринимает попытку классификации фантастики и выделяет следующие виды:

1. Пограничная зона (сюда включаются все те тексты, принадлежность к фантастике которых М.Назаренко установить затрудняется)

¹ Назаренко М. И. Опыт классификации фантастических жанров // Nevmenandr.net : сайт. URL: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php> (дата обращения: 12.09.2013).

² Стругацкий А., Стругацкий Б. Куда ж нам плыть? / А.Стругацкий, Б.Стругацкий. // Сборник публицистики. Волгоград: Людены, 1991. С. 21.

2. «Чистая» фантастика (сюда входят тексты, в которых элемент чудесного нельзя объяснить ни волшебством, ни наукой, он существует в изображаемом мире — и этого довольно).

На этом дальнейшее рассмотрение построенной исследователем системы можно прекратить, т.к. «чистая» фантастика охватит все произведения мировой литературы, содержащие необычайное, и включит в себя все прочие выделенные им виды. Такой результат неизбежен, если не решена проблема с границами фантастики.

Г.Гуревич различал фантастику как «тему» и фантастику как «прием»¹. Сам принцип деления фантастических произведений по темам представляется нам не удачным (какова, например, тема «Кентервильского привидения» О.Уайльда?). По нашему мнению, типологию и, в частности, классификацию следует обосновывать не темой, а спецификой посылки, мотивацией, формами выражения, задачами и функциями фантастики в произведении и другими признаками.

К. Мзареулов в третьей главе учебника «Фантастика: общий курс» приводит весьма детальную внутреннюю классификацию фантастики как жанра². При этом он не говорит о том, на каких основания выделен данный жанр. Соответственно, и систематика его оказывается словно подвешенной в воздухе.

В основе типологии, предложенной Е.Ковтун³, как и в типологии Т.Чернышевой, положено деление фантастики на «формальную» и «содержательную». Е. Ковтун, анализируя целостные модели реальности, создаваемые различными типами повествования о необычайном, выделяет рациональную фантастику и *fantasy*, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность. Данная типология, по нашему

¹ Гуревич Г. Карта страны фантазии. М.,1967. С. 53.

² Мзареулов К. Д. Фантастика: общий курс. Баку: Изд-во «Бакинский Университет», 2006. С. 81-92.

³ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 9.

мнению, включает в себя ключевые жанры чистой фантастики и при необходимости может легко дробиться на более мелкие составляющие. При этом совокупность типов повествования о необычайном определяет сложность структуры вымысла в произведении «формальной» фантастики.

Эту типологию мы и взяли за основу для данного исследования. Тем более что в своей докторской диссертации теоретического плана Е.Н. Ковтун, уже предпринимала попытки комплексной характеристики различных типов художественной условности в «Мастере и Маргарите» (1929-1940) М.А. Булгакова и «Войне с саламандрами» (1936) К. Чапека и «Превращении» (1912) Ф. Кафки. В этой связи сразу оговоримся, во избежание какого-либо недопонимания, что в рамках данного исследования мы не заявляем себя изобретателями комплексного (системного) подхода в отношении отдельных проявлений вторичной художественной условности в рамках одного произведения. Мы, конечно же, привносим свою точку зрения на уже разработанную классификацию типов и форм вторичной художественной условности, но в большинстве случаев опираемся на те правила и принципы, которые уже были созданы ранее. Работа носит практический характер и связана непосредственно с «Пирамидой» Л.М. Леонова, с комплексным изучением заключенной в ней фантастики, чего до нас ни Е.Н. Ковтун, ни кто-либо другой не делали. Уникальна она именно в этом отношении.

Примеры отдельных классификаций можно множить, но вернее будет, обобщая, сказать, что проблема разграничения литературной фантастики на данном этапе развития фантастиковедения не может быть решена окончательно.

В романе Л.М. Леонова «Пирамида» нашли отражение различные типы вымысла присутствующие практически во всех классификациях под разными названиями. Это философская условность, фэнтези и научная фантастика.

Актуальность исследования обосновывается научным интересом к проблеме функционирования фантастической условности в русской прозе XX века, усилением на рубеже веков роли фантастики в современной

художественной литературе и недостаточной изученностью вторичной условности в романе «Пирамида» Л.М. Леонова.

Поставленная перед нами **цель** заключается в том, чтобы выявить и описать систему взаимосвязанных типов и форм вторичной художественной условности в романе «Пирамида».

Для достижения поставленной цели необходимо, прежде всего, решить следующие **задачи**:

1. Охарактеризовать фэнтезийную условность, научную фантастику и философскую условность как типы вторичной художественной условности;
2. Выявить целостные модели реальности, созданные средствами фэнтезийной условности, научной фантастики и философской условности в романе «Пирамида»;
3. Выявить принципы, на которых базируется вторичная художественная условность в романе «Пирамида», и оценить ее специфику;
4. Раскрыть взаимосвязи присутствующих в романе «Пирамида» типов вторичной художественной условности (фэнтезийной условности, научной фантастики и философской условности);

Целью и задачами диссертации обусловлен выбор **методологической базы и принципов исследования**. В данном исследовании мы используем культурно-исторический метод (позволяет рассмотреть художественное произведение как документ эпохи, фиксирующий разные этапы исторической жизни народа), метод литературной герменевтики (позволяет создать верную интерпретацию произведения через последовательное согласование нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения), а также сравнительный метод. Выбор подобной методологии позволяет обосновать структурную целостность и своеобразие элементов вторичной художественной условности в романе «Пирамида». Кроме того, с ее помощью можно проследить становление в контексте русской литературы конца XX – начала XXI вв. ключевых для произведения типов повествования о необычном.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые выявлена и комплексно рассмотрена система взаимосвязанных типов вторичной художественной условности в романе «Пирамида» Л.М. Леонова.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что работа расширяет представление о способах реализации фантастики в романе «Пирамиде» Л.М. Леонова и углубляет понимание теоретических аспектов вторичной художественной условности.

Практическая значимость работы: материалы и выводы могут быть использованы для дальнейшего изучения фантастического направления в современной литературе, а также творчества Л.М. Леонова. Материалы анализа могут быть применены в преподавании русской литературы конца XX – начала XXI вв., разработке спецкурсов и спецсеминаров.

Объектом исследования является роман Л.М. Леонова «Пирамида», **предметом** исследования – элементы вторичной художественной условности, нашедшие в нем свое отражение.

В ходе исследования основное внимание уделено литературе XIX-XX вв., когда были созданы произведения, оказавшие значительное влияние на художественный замысел «Пирамиды».

Материалами исследования. В процессе работы над диссертацией за основу исследования были приняты тексты романов Л. Леонова из собрания сочинений в 10-ти томах¹, а также текст романа «Пирамида» из двухтомника 1994 года². Материалом исследования также послужила публицистика Л.М. Леонова и варианты рукописей «Пирамиды».

Теоретическую базу диссертации составили:

1. Труды, посвященные анализу теоретических проблем и научных концепций в области фантастиковедения Е.Н. Ковтун, В.Т. Березина, Ц.Э. Тодорова, Т.Н. Чернышевой, В.М. Чумакова, Б.М. Михайловского, К.Г.

¹ Леонид Леонов. Собрание сочинений в 10 томах / Л.М. Леонов.. - М. : Художественная литература, 1983.

² Леонов Л. М. Пирамида. Роман-наваждение в 3-х частях : в 2 т. / Л. М. Леонов. - М. : Голос, 1994.

Фрумкина, Ю.И. Кагарлицкого, Е.Г. Тамарченко, М.В. Назаренко, О.А. Чигиринской, А.М. Шалганов, К.Д. Мзареулова, И.Г. Гуревича и др.

2. Результаты исследований отечественных и зарубежных критиков и леоноведов, таких как: З.Б. Богуславская, Л.П. Якимова, В.И. Хазан, В.С. Фёдоров, Д.Томсон, В.И. Хрулев, О.А. Овчаренко, А.О. Лысов, В.М. Мирошникова, А.Старцева, А.И. Павловский, Ю.Оклянский, А.М. Любомудров, В.В. Компанец, Т.М. Вахитова, А.И. Михайлов, Л.Муравинская, А.А. Дырдин, О.В. Станкевич и др.

3. Труды исследователей вторичной художественной условности в системах романного жанра: М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдермана, В.В. Кожина, Е.М. Млетинского и др.

4. Работы, посвященные анализу художественных произведений, в которых реализованы те или иные типы вторичной художественной условности: Ю. В. Манна, Д.П. Николаева, И.П. Смирнова и др.

Апробация материалов исследования осуществлялась в форме публикации статей и выступлений на научных конференциях 2012-2014 гг. По материалам исследования сделаны доклады на следующих научных конференциях: научно-практическая конференция «К 200-летию Отечественной войны 1812 года» (Тверь, 2012.); Международная научно-просветительская конференция «Маятник столетий. Творческий мир Л.Н.Гумилева» (Тверь, 2012); научно-практическая конференция: «Исаковские чтения: древнерусское наследие и современность» (Тверь, 2012); научно-практическая конференция «Христианство и литература нового времени» (Тверь, 2013); ежегодная научная конференция: «VIII Чеховские чтения в Твери» (Тверь, 2013); ежегодная научная конференция студентов, магистрантов и аспирантов ТвГУ (Тверь, 2013); научно-практическая конференция: «Третьи исаковские чтения: древнерусское наследие и современность» (Тверь, 2014);

Результаты исследования отражены в 6 публикациях.

Структура и объем работы. Логика исследования обусловила структуру работы, которая включает введение, три главы, заключение и список

использованной литературы. Во введении объясняется актуальность исследования и его методологические принципы. Первая глава посвящена фэнтезийной условности в романе «Пирамида» и состоит из трех параграфов: первый посвящен генезису и описанию ключевых признаков фэнтезийной условности, необходимых для однозначной идентификации этого типа вторичной художественной условности в тексте. Второй – непосредственно анализу романа «Пирамида» Л.М. Леонова на предмет наличия в нем фэнтезийной условности, описанию ее специфики, поэтики и функций. Третий – анализу принципов создания элементов вторичной художественной условности. Такой же принцип работы сохранен для второй и третьей главы, которые посвящены научной фантастике и философской условности соответственно. В заключении в виде ряда выводов подводятся итоги проделанной работы. Список использованной литературы состоит из 227 наименований.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Ключевыми типами повествования о необычном в романе «Пирамида» являются философская условность, фэнтезийная условность и научная фантастика.

2. В романе «Пирамида» сочетаются и переосмысливаются различные художественные принципы и семантические ассоциации, свойственные разным типам повествования о необычном. В совокупности они образует систему взаимосвязанных типов и форм вторичной художественной условности.

3. Различные принципы создания фантастических образов и картин нашли свое отражение в различных типах вторичной художественной условности романа «Пирамида»:

- ассоциативно-метафорический стиль, сближение фантастических образов и ситуаций с действительностью, использовались для создания эпизодов прямой философской условности;

- научно-фантастическое повествование, связанное с завуалированной оценкой объективных фактов и событий истории, опирается на аналогию;

- ключевым для фэнтезийной условности стал принцип ассоциации;
- авторская установка на создание «мнимых», «иллюзорных» фантастических картин реализуется с помощью широкого применения принципа игры при введении в текст романа элементов фэнтезийной условности и научной фантастики.

ГЛАВА 1. ФЭНТЕЗИЙНАЯ УСЛОВНОСТЬ

1.1. Характеристика фэнтезийной условности¹

В данной работе мы используем термин «фэнтези» из-за отсутствия качественных эквивалентов ему в отечественном фантастиковедении. Под «фэнтези» мы понимаем, «вид фантастической литературы, или литературы о необычном, основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет логической мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению»². Безусловно, такая формулировка не претендует на математическую точность. Этот недостаток обусловлен невысокой степенью научной разработанности данной проблемы.

Многочисленность существующих дефиниций понятия «фэнтези» обусловлена тем, что взгляды исследователей на типологическую основу этого типа повествования о необычном принципиально разнятся. Некоторые исследователи берут за основу характеристики изображаемых авторами миров, их отличия от характеристик реального мира (К.Строева). В фэнтезийных произведениях существует некое таинство, именуемое «магией». Наличие магии дает основание для интерпретации произведений как фэнтезийных А.Алексееву и Д.Володихину. Традиция фэнтези восходит к мифу и волшебной сказке. Констатируя наличие подобных корней и связанных с ними особенности художественных текстов, как фэнтезийные толкует ряд произведений М.И. Мещерякова. Мы же, проанализировав существующие, и,

¹ Во введении мы сказали о том, что рассмотрели существующие попытки классификации фантастики и в результате остановились на той, что предложена Н.Е.Ковтун. Логично, что раз за основу взята предложенная это исследователем классификация, то и в описании типов вторичной художественной условности мы не изобретаем свои, а следуем разработанным ею методам. В данном параграфе это касается в первую очередь терминов «фэнтезийная посылка», «подлинная реальность» и «врастание в подлинную реальность». На вопрос о том, зачем вообще нужны эти небольшие вводные параграфы (1.1, 2.1, 3.1) описывающие отдельные типы условности, отвечаем следующим образом: они необходимы для понимания логики нашей работы с текстом «Пирамиды».

² Гопман В.Л. Фэнтези / В.Л. Гопман, под ред. А.М. Николукина // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Н.П.К.Интелфак. 2001. С.1162.

нужно отметить, аргументированные позиции, делаем акцент на существовании «допущения иррационального характера» (точка зрения В.Л. Гопмана и Е.Н. Ковтун) и выстроенном на этом критерии анализе. Становится очевидно, что если мы, не избрав единую концепцию, возьмем курс на аккумуляцию для работы с текстом «Пирамиды» максимально широкого спектра работ, посвященных фэнтези, получим в результате полную неувязку, а подчас и откровенный противоречий теоретическую базу. При этом текстуально выраженный объем таких теоретических изысканий может превзойти объем самого диссертационного исследования.

Говоря о фэнтези, следует упомянуть об истоках жанра. Появление фэнтезийной литературы, как таковой относится в первую очередь к первой трети XIX века, когда на смену сказочной фантастике пришла фантастика романтическая. Она основывалась на принципах готического романа (Х.Уолпол, К.Рив, А.Л.Барбальд, М.Шелли).

Среди писателей, которые задействовали в своем творчестве фэнтезийную условность в XIX веке особо отметим таких именитых авторов, как Э.Бульвер-Литтон и О.Уайльд.

В начале XX в. мотивы романтической фэнтези можно найти в творчестве русских символистов (например, А.Белый - «Петербург» и Ф.Сологуб - «Красногубая гостья»).

В конце XX века появилась т.н. «героическая» фэнтези, основывающаяся на мифологических принципах построения картины (Р.Говарда, Г.Р.Хаггарда и др.). Рассвет героической фэнтези можно связать с закатом приключенческой литературы. Бурное развитие науки и техники стерло почти все белые пятна с карты земли, и место действия приключенческой литературы переместилось в вымышленные фэнтезийные миры, где главенствующее значение имеют магия и тайна.

В СССР фэнтезийные произведения, как правило не несли никакой просветительской функции, практически не изучались. Фэнтези в то время считалось одной из побочных ветвей развития научной фантастики. Среди

создателей если не чисто фэнтезийных, то содержащих элементы данного вида условности произведений того периода можем отметить К.Булычева, Ч.Айтматова, Д.Гранина и Л.М. Леонова.

В настоящее время в жанре фэнтези, в т.ч. в поджанре «славянское фэнтези», пишут такие именитые отечественные авторы, как Ник Перумов, Алекс Кош, Елена Бычкова, Алексей Пехов, Виталий Зыков, Мария Семенова, Наталья Турчанинова, Юрий Никитин и др. Из числа зарубежных авторов ярко выделяются А.Сапковский с обретшей невероятную популярность сагой о ведьмаке Геральте и Д.Мартин с циклом «Песнь льда и пламени».

Когда говорят о том, что в фэнтезийной литературе встречаются колдуны, драконы, дьяволы, ангелы, и джины, можно подумать что, произведения подобного рода представляют собой абсолютный произвол фантазии. На самом же деле дело обстоит таким образом, что фэнтезийная посылка в произведении определяет и жестко ограничивает его смысловое поле. Если, к примеру, в произведении появляется дьявол Шатаницкий, то мы непременно ожидаем и прихода посланника небес, решения проблемы выбора жизненных ориентиров, трудных вопросов веры, нравственности, эпизодов искушения, но никак не Змея-Горыныча и Али-бабу с сорока разбойниками. Заданная определенным образом фэнтезийная посылка раз и навсегда определяет логику повествования, нарушение которой недопустимо. В противном случае получим абсурд.

В отличие от рациональной фантастики в фэнтези речь всегда идет о существовании подлинной реальности, мира, где появляется возможность чуда. Чудеса при этом тоже не происходят произвольным образом. Они четко детерминированы законами того «подлинного» мира, частью которого являются.

Фэнтезийная посылка (допущение) всегда интертекстуальна. При первом упоминании непонятно, например, откуда взялась дверь в «магический театр» для безумцев в «Степном волке» Г.Гессе? Автор убеждает читателя в том, что это и есть скрытая от глаз подлинная реальность. Поэтому и не нужно

объяснить, как возможны чудеса в окружающем человека мире повседневности. Повседневный мир – это лишь часть подлинной реальности, в которой магия невозможна. Автор дополняет ее, ставя читателя перед фактом, например, существования посланника небес ангелоида Дымкова. Но Дымков не может существовать сам по себе, за ним штрихами прорисовываются другие ангелы, Бог, дьявол, высшие, недоступные людскому понимаю сферы бытия – появляется возможность чуда. Отметим здесь еще раз, что фэнтезийную посылку можно схематично описать так: ангел Дымков не «висит в воздухе»; за ним угадывается иная, фантастическая реальность, которая живет по своим законам. Все происходящее выстраивается в четкую, детерминированную фэнтезийной посылкой систему.

Та «подлинная» реальность, которая открывается персонажам после введения фантастической посылки, – артефакт, который существовал вечно, но был скрыт от глаз непосвященных. Фэнтезийная посылка заставляет персонажей осознать подлинное положение дел, она выбивает их и читателя из привычной реальности. Вся фантастика может в дальнейшем оказаться лихорадочным бредом, плодом разыгравшегося воображения, но это не меняет сути, ведь, как отмечает Е.Н.Ковтун, до тех пор, пока фэнтезийна посылка не отменена, все происходящее для персонажей и читателей – подлинный, «настоящий» мир¹.

В фэнтези герои могут как сразу погрузиться в «истинную» реальность («Ведьмак» А.Сапковского), так и «врастать» в нее постепенно («Наследство братства сумерек» В.Зыкова). В любом случае вся система персонажей определяется именно тем, какую «истинную» реальность рисует автор. На систему персонажей при этом ложится задача определить отношение главных героев и читателя к этой реальности.

Персонажи могут реагировать на «истинную» реальность двумя способами – они либо отвергают ее, стремясь восстановить привычное

¹ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 114.

положение дел («Рукопись, найденная в бутылке» Э.По), либо вживаются в нее и их существование обретает подлинную глубину («Гарри Поттер» Д.К.Роулинг).

В любом случае их жизнь меняется кардинальным образом, и останутся ли эти изменения навсегда либо рассеются, зависит от того, снимет ли автор фэнтезийную посылку или найдет другой способ разрешения конфликта.

Говоря об особенностях и специфике картины мира, созданной средствами фэнтези, следует отметить, что она призвана воплотить бытие во всей его полноте, сочетая как рациональное начало, так и чудесное. Причем одно от другого неотделимо. Фэнтези создает целостную в своей диалектичности модель реальности с неперменным тезисом о множественности миров. Как пишет Е.Н.Ковтун, «писатель хочет заставить читателя совершить духовное усилие, осознать единство мира во множестве измерений. Поэтому фэнтези, более, нежели какому-либо иному типу повествования о необычайном, свойственно чувство сопричастности, сопереживания героям и их судьбам»¹.

Особенность фэнтезийной условности в том, что она с легкостью вступает во взаимодействие с другими формами вымысла, такими, например, как сатирическая, философская условность или научная фантастика.

¹ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 116.

1.2. Фэнтезийная условность в романе Л.М. Леонова «Пирамида»

В текст романа «Пирамида» с первых страниц вводится фэнтезийная посылка о существовании в СССР профессора Шатаницкого, являющегося резидентом дьявола на Руси. Она определяет развитие сюжета. С ее помощью привычная читателю реальность ставится под сомнение. А вскоре, с появлением англоида Дымкова, – и вовсе рушится. Возникает «подлинная», бесконечно сложная модель бытия с «верхней» и «нижней» бездной и чудесами. Автор преподносит ее как артефакт – нечто, всегда существовавшее, но до поры остававшееся в тени. Для персонажей, кроме Дуни и Никанора, такое изменение привычной картины мира носит скачкообразный характер. А для Дуни с Никанором, которые постепенно «врастали» в «подлинную» реальность (через общение с ангелом во снах и профессором Шатаницким наяву) оно происходит постепенно.

Фэнтезийную посылку «Пирамиды» Л.М. Леонов долго обдумывал. Он говорил: «Все рассказанное в романе неправда: чудеса, мистика... Обращаюсь к умам, чтобы помогли разгадать, что произошло в доме священника. Хотел это решать на шахматной игре разведчиков (но ведь там надо было вторгаться в политику), потом – на летчиках... Летчики – это новый человеческих барьер (на этом материале погорел Б.Ясенский: он интересовался их жизнью, и его стали подозревать...)»¹.

Вот как писатель на этапе черновиков видел появление Дымкова: «Когда Никанор возвращается, рядом с Дуней ангел в демисезонном пальто. Через Дуню материализуется образ ангела – он мастеровой, наивный... Он был послан, чтобы раз в тысячелетие пройти вверх и вниз противостояние с Сатанинским»².

Таким образом, фэнтезийная посылка романа завязана на том, что раз в тысячелетие на землю отправляют ангела, чтобы разведать земное бытие и

¹ Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М.: Голос, 1999. С. 42.

² Там же, С. 51

померяться силами с дьяволом. Такая посылка схожа с появлением на земле булгаковского Воланда, который тоже имел обыкновение через определенные периоды времени прибывать в мир людей и инспектировать его.

В фэнтезийной канве романа «Пирамида» Л.М. Леонов активно использует христианские образы и фразеологию. Подобное обращение к христианской традиции осуществлено во многих фантастических произведениях (цикл «Трое из леса» Ю.Никитина, «Холодные берега» (2000) С.Лукьяненко, цикл «Люди как боги» С.Снегова, «Пандем» (2008) М. и С. Дьяченко и проч.), и детально описано такими исследователями фантастики, как Ф.Х. Фармер, В. Рыбаков, К.Г. Фрумкин, С.Лезов, Е.М. Неёлов и др.

В частности, Е.М. Неёлов пишет: «В фантастической литературе возникает парадоксальная ситуация, отсутствующая в литературе нефантастической: христианская традиция на уровне непосредственного содержания оказывается в фантастике «во враждебной среде» и поэтому вынуждена трансформироваться. Перед писателем, изображающим реальную действительность в формах этой самой действительности, данной проблемы не существует, перед фантастами же (в непосредственном содержании произведения) она встает весьма остро. И здесь возможны варианты»¹.

Варианты эти сводятся к тому, что:

1. «Христианская традиция в произведении существует лишь на уровне содержания жанрового, никак не проявляясь на уровне непосредственного содержания»². Исследователь не дает развернутого комментария этого варианта, делая оговорку о том, что к таким произведениями можно отнести научную фантастику советского периода. Соотнося эту трактовку со схожими высказываниями В.Рыбаков и К.Г. Фрумкина делаем вывод о том, что под «жанровым содержанием» имеется в виду проблематика произведения. При этом христианские образы, мотивы и лексика не находят в тексте прямого

¹ Е.М. Неёлов. Христианская традиция в русской фантастической литературе XX – начале XXI века // Евангельский текст в русской литературе XVII–XX веков. Вып. 6. СПб., 2011. С. 375.

² Там же.

выражения, но могут быть вынесены в заглавие (напр. «Трудно быть богом» (1964) А. и Б. Стругацких).

2. Второй вариант предполагает использование христианских образов и мотивов. При этом они видоизменяются и десакрализируются. Е.М. Неёлов пишет, что этот вариант «предусматривает использование писателем-фантастом христианской фразеологии, различных христианских мотивов и образов, вошедших в культурную традицию, ставших общеизвестными, потерявших в культурном коде строгий христианский смысл, имеющих скорее светское, чем религиозное значение»¹.

3. В третьем случае писатель четко придерживается христианских канонов. Они ни под каким предлогом не искажаются. Происходит это чаще всего в произведениях, в которых герой попадает из одного временного периода в другой. Например, наш современник может переместиться во времени в период средневековья (М.Ахманова «Ворон» (2007)). Логично, что при изображении мировоззрения и нравов средневекового человека, в жизни которого религия играет центральную роль, писатель, в целях создания и поддержания иллюзии достоверности, просто не может позволить себе намеренно исказить общеизвестные религиозные каноны того или иного верования.

Е.М. Неёлов пишет также «Однако чаще всего писатели-фантасты, обращаясь к христианской традиции, создают (особенно в жанре фэнтези) свои собственные вариации этой традиции. Это может быть своеобразная смесь христианских и языческих представлений, как в романах Ю. Никитина (цикл «Трое из Леса»), это может быть изображение фантастического мира, в котором существует религия, лишь отдаленно напоминающая христианство, это может быть авторская трансформация христианских представлений»².

В связи с этим отмечаем, что трансформация или использование христианской терминологии в качестве инструмента скорейшего обозначения

¹ Там же.

² Там же.

понятий (например добро – ангел, зло – демон) давно вошло в не только в фэнтезийную, но и в общефантастическую литературную традицию. Осуществив подобные теоретические изыскания, обратимся непосредственно к итоговому роману Л.М. Леонова.

Очевидно, что в тексте «Пирамиды» реализован второй вариант. Несмотря на присутствие слов «ангел» и «дьявол», новый образ мироздания, рисуемый автором, не является христианским. Л.М. Леонов писал об этом: «Условно-библейский колорит следует воспринимать в плане философской поэтики (для кратчайшего обозначения понятий)»¹. В пользу этого говорят и те факты, что христианство, например, рассматривает всякое чудо (проявление внеприродных сил) как действие либо Божией, либо дьявольской воли. Но в картине мира, представленной в «Пирамиде», положение дел несколько иное. Изображенные в романе магические действия происходят путем извлечения вещей из пустоты. Например, обладающий магическим даром Дымков запускает руку в некую пустоту, схожую с фэнтезийным астралом, напрягает воображение, представляя, что он хочет там найти, и вынимает то, что ему нужно. Ни о какой Божией воле здесь речи не идет.

О.В. Станкевич в статье «Художественная вселенная романа “Пирамида”» пишет: «В итоговом произведении Л.М. Леонова проблема мироустройства является одной из центральных. Существует несколько разных, обособленных моделей, которые предлагаются читателю. В первом случае Дымков рисует палочкой на земле серию равнобедренных треугольников, во втором – Никанор обращается к китайскому символу Дао, в третьем – Вадим – к пирамиде, в четвертом – Шатаницкий к кольцу миров. Обращает на себя внимание тот факт, что ни одна из концепций не противоречит другой. Во всех случаях предполагается некая организующая сила (Бог) и множественность миров»².

¹ Леонов Л. М. Пирамида. Роман-наваждение в 3-х частях : в 2 т. / Л. М. Леонов. М. : Голос, 1994. Т.2. С. 664.

² Станкевич О.В. Художественная вселенная романа «Пирамида» // Роман Л.М. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 158.

Очевидно, что описанная данным образом картина мира ни в коем случае не копирует христианскую космогонию. Помимо этого, в романе есть отсылки к некоей третьей силе, которой подвластен и Бог и рожденная им Вселенная. Поэтому мы делаем вывод о том, что христианская символика – лишь фон, придающий созданный Леоновым картине мира традиционный колорит, культурный и исторический.

Картина мира в романе - сплав разнородных учений (герметизм, манихейство, зороастризм, христианство, буддизм, средневековая демонология, античное язычество) характерен для фэнтезийной литературы. В основе этой литературы также лежит принцип дуалистичности борющихся друг с другом начал (противопоставление «верхней» и «нижней» бездн, борьба добра и зла).

Леоновская бинарная оппозиция также наследует традициям мифов, где каждый из персонажей является носителем либо созидающей, либо деструктивной энергетики. Такой подход к изображению бытия позволил отразить в нем соотнесенность и взаимодействие противоположных сил.

Мир, в котором обитают люди, является закрытым – это значит, что уйти из него люди по своему желанию не могут. Однако один из персонажей романа – Дуня Лоскутова, обладает талантом покидать свою человеческую оболочку и, при помощи астральной проекции, совершать путешествия по другим мирам с проводником – ангелоидом Дымковым. Подобные путешествия между мирами – неотъемлемая часть произведения жанра фэнтези (Н.Перумов, А.Пехов, К.Льюис, Д.Р.Р. Толкин).

Итак, представленная в романе «Пирамида» картина мира – пестрое полотно разнородных философских и религиозных учений. В нем заключен сплав мистики, магии, знания и веры. Леоновская космогония имеет отчетливо дуалистический характер. Зло (дьявол) в романе получает достаточно сил, чтобы воздействовать на промысел сил света (Бог). Также в романе существует множество открытых для перехода с помощью порталов миров; налицо присутствие фэнтезийной посылки в виде обладающего магическими силами Шатаницкого и посланца из поднебесья – ангелоида Дымкова. В совокупности

эти факторы дают основания классифицировать картину мира, созданную в «Пирамиде» как фэнтэзийную. Поскольку именно через таких персонажей, как Дымков и Шатаницкий в «Пирамиде» напрямую реализуется фэнтэзийная традиция, связанная с магией и чудесами, то имеет смысл обратить особое внимание на значение этих персонажей в сюжетной композиции романа.

Выясняя роль, которую в романе «Пирамида» играет образ дьявола, «корифея всех наук» Шатаницкого, важно понять литературные истоки этого персонажа. Вполне возможно, что Шатаницкий из романа «Пирамида» Л.М. Леонова, как это описывал В.Федоров¹, генетически и духовно восходит к образу Шатова из романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Говорящие фамилии могут указывать на умственную и нравственную неустойчивость персонажей. «Бесы» Ф.М. Достоевского и «Пирамида» Л.М. Леонова близки и в идейном плане. Л.М. Леонов говорил: «В романе всё происходит после того, как произошел полный разгром ценностей, которого боялся Достоевский. В романе есть фраза: “Мы с ним ходили, собирали осколки, узнавая, чем это было раньше”. Если слабее об этом напишу, чем у Достоевского, то объясняется это падением нации, той дымкой...»².

Описанная на страницах романа постоянная изменчивость облика Шатаницкого идет от фольклорно-мифологического канона: для облика нечистой силы характерны расплывчатость, изменчивость, способность к перевоплощению. Но изображенный Л.М. Леоновым «корифей всех наук» имеет и свои отличительные особенности, обусловленные той сюжетной ролью, которую он выполняет, мировоззрением и эпохой в которой творил автор. Шатаницкий слеплен из комплекса мифологических, фольклорных и литературных мотивов, связанных князем тьмы и его окружением.

¹ Федоров В.С. Религиозно-философский аспект романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 132.

² «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...». (Из бесед Л.М. Леонова с Н.А.Грозновой). Публикация Т.М.Вахитовой // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 11.

Знакомство с загадочным профессором по фамилии Шатаницкий начинается с первых страниц романа. Имя профессора нигде не упоминается, но сказано, что он корифей всех наук, предводитель советского атеизма. Говорящая фамилия, ассоциации с «шатанием» и «шайтаном» подводят читателя к узнаванию в профессоре сатанинской сущности.

В тексте произведения Шатаницкий появляется раньше Дымкова. Его появление – фэнтезийная посылка, предопределяющая проблематику романа, появление в нем прочих персонажей одной ассоциативной волны. Именно Шатаницкий, стремясь нанести упреждающий удар, первым сообщает Никанору Шамину, как и читателю, о неизбежном появлении Дымкова. При этом он сразу стремится оклеветать Дымкова, осложнить его миссию: «Мои дозорные сообщили, что на днях к нам оттуда инкогнито прибывает загадочная личность, некто Дымков, который под видом чудака, странствующего по смежным галактикам, скупает, выменивает на бусы, монетки и ленточки, коллекционирует мечтания тамошних жителей и, по-видимому, кое-что более ценное заодно, оставляя на память о себе какой-нибудь сюрприз убойного действия. Он направлен не в обличии купца или миссионера, как раньше засылали к аборигенам, а под видом ангела, что при угрозе неизбежной у нас поимки позволяет ему укрыться среди верующего простонародья и даже не исключается – где-нибудь на кладбище у духовного лица <...> Допускаю, что он устроит вам ночную прогулку над Москвой, так что остерегайтесь этого пройдохи, Шамин» (I, 24-25).

Один фантастический персонаж обусловил появление другого, задал русло ручью философских исканий романа, который в дальнейшем превращается в полноводную реку.

При работе над своими повестями Н.В. Гоголь, например, руководствовался принципом, согласно которому все важные для понимания произведения персонажи должны быть детально описаны, должна быть объяснена их мотивация. Классик прямо призывал читателя ненадолго

отвлечься от развертываемого повествования, дабы обратить внимание на биографию персонажа, изучить его привычки и образ мыслей.

Л.М. Леонов действует несколько иначе. Он создает специальные ниши в ответвлениях сюжетной композиции, где и размещаются характеристики персонажей.

Для описания Шатаницкого такой нишей служит визит к нему Никанора Шамина. Профессор Шатаницкий является научным руководителем Шамина, всё о нем знает в силу своей демонической прозорливости и может увидеться с ним в любой момент, обладая магическими силами. Однако ему зачем-то понадобилось приглашать Шамина к себе домой. Понятно, что такой визит нужен не Шатаницкому. Он необходим, в первую очередь, самому автору, которому не обойтись в дальнейшем повествовании без констатации дьявольской природы корифея и пропагандируемой им идеологии.

При этом дьявольская натура описывается контурами и штрихами без прямых разоблачений. Читаем в эпизоде визита Никанора к Шатаницкому: «... при входе налево лифт в углу. Не успел он вступить в него, как тесная кабина сама собой, рывками пометавшись в стороны, чтобы запутать ориентировку жертвы, сперва напропалую ринулась куда-то в глубь земного шара, пока предупреждающий зной не стал ощущаться в ногах...»(I, 125). Упоминание о предупреждающем зное вызывает в сознании читателя канонический образ жара преисподней. Далее Л.М. Леонов пишет: «...за дверью стоял улыбающийся корифей в домашней венгерке с брандербурами, черной шапочке ученых на голове и в шлепанцах. С десятков самых причудливых масок проструилось в его лице, прежде чем Никанор опознал в нем своего учителя, приглашавшего войти в прихожую – с жестом на вешалку»(I, 125).

Изменчивость облика дьявола, который разным людям в один и тот же момент видится совершенно по-разному, меняет свою внешность, словно перебирает маски, здесь играет ключевую роль. Данная особенность, приписываемая фольклором нечистой силе, будет неоднократно подчеркнута автором, как при описании самого корифея, так и его свиты.

Чтобы у читателя не осталось сомнения в том, что Никанора могли обмануть чувства, жар ему только показался, двоение вызвано нарушением зрения и проч., Л.М. Леонов продолжает детализировать образ Шатаницкого, описывая его в обращении со своей свитой: «...на диване в углу громоздилось в лиловато-лоснящемся балахоне до пят вовсе фантастическое существо, кто-то из ближайших сотрудников корифея, приглашенный сюда на расправу. На него-то и устремился хозяин. <...> Мощными пассажами вминая провинившееся исчадие ада в глубь дивана, он вдруг, не прикасаясь и без повреждения мебели проткнул его сквозь стенку наружу, и Никанор правильно расценил устроенный для него балаган, хотя бы потому, что падение с тысячеэтажной высоты и в зимнюю стужу не сулило Минотаврy простуды и увечья»(I, 137).

После такой детализации Шатаницкий начинает прочно ассоциироваться с дьяволом и описывать его дальше не имеет смысла, ибо автор добился, чтобы в уме читателя возник иероглиф – чрезвычайно ёмкий общеизвестный образ, имеющий тысячелетний смысл и не требующий в силу своей общеизвестности существенной детализации.

Подсветив иероглиф «дьявол» несколькими ключевыми штрихами, Леонов подкрашивает его соответствующим замыслу произведения цветом. Вот почему в пространном монологе Шатаницкого вскрываются апокрифы, в частности, книга Еноха, описывающая причину размолвки начал в нежелании существ из огня признать главенство существ из глины. По Л.М. Леонову дьявол искренне желает примириться с Творцом, однако сделать это ему мешает гордость. Он хочет доказать создателю, что существа из глины недостойны его любви, что совершилась ошибка. Для этого ему нужно организовать самоуничтожение человечества. Этой глобальной задаче ввиду командировки Дымкова на землю сопутствует другая, принципиальная – сделать ангела в укор небесам очередным невозвращенцем. Попутно Шатаницкий всячески путает Шамина, наполняя его голову ересями о том, что бог и ангелы слишком большие, поэтому даже при желании не успеют ничем

помочь людям, и те предоставлены сами себе и Шатаницкому, который единственный всегда здесь, рядом, готов помочь.

Описав в специально созданной для этого сюжетной нише Шатаницкого, Л.М. Леонов воздерживается от активного использования этого персонажа в дальнейшем, оставляя на его долю плетение закулисных интриг.

В разворачивании сюжета «Пирамиды» принимают участие несколько пружин, образующих ее двигатель. Скрытая пружина – Шатаницкий. Она видна на протяжении всего романа лишь два раза в специально отведенные для этого сюжетные оконца. Первое «оконце» – визит Никанора Шамина в дом Шатаницкого. Второе – визит Шатаницкого в дом к о.Матвею. Между этими событиями Шатаницкий упоминается лишь один раз. Он невидимкой присутствует на ужине в ресторане (I, 506), где Дуня встречалась с режиссером Сорокиным, а Дымков – с Юлией. Из предыдущего повествования ясно, что встречу эту он сам «из-за ширмы» и подготовил. Шатаницкий вселяется в Сорокина и его голосом рассуждает о «вестибулярной кристаллинке» (I, 507), пытается уговорить Дуню раскрыть свою тайну, дабы навредить небесам, заменить веру знанием, «вручая свой секрет самому важному из искусств, представленному здесь доверенным лицом Мосфильма...». Кроме того в этом эпизоде еще раз подчеркивается инфернальная сущность Шатаницкого, проводятся параллели с эпизодами одержимости людей демонами.

Встреча Шатаницкого с о.Матвеем является одним из центральных эпизодов романа. Бывший священник настолько увяз в пучинах теодицеи и ереси, что пожелал «выслушать и другую сторону». Из дневниковых записей писателя видим, что в первоначальных планах весь роман задумывался именно ради эпизода встречи ангела с дьяволом в доме священника. Впоследствии этот замысел претерпел изменения: в частности, с о. Матвеем встречается только дьявол.

Подготовка к этой встрече сопровождается разного рода чертовщиной, которая призвана подчеркнуть особую значимость предстоящей беседы. С самого утра дом о. Матвея взяли в оцепление слуги сатаны: «Необыкновенные

происшествия дня начались с появления в кладбищенской черте ряда неблагоприятных в смысле сомнительной реальности, как бы прогуливающих фигур... <...> ...первое большое удивление выпало на долю Финогеича... он выбрался покурить на любимое местечко в палисаднике и вдруг заметил нечто, никак не соответствующее со здравым смыслом, задумчиво надвигавшееся на него по тропке от входных ворот, словно на роликах катили. Оно было полуторного роста, в необъятной кавказской бурке и столь же причудливом меховом сооружении на голове, причем обладало откровенно быкообразным сложением и угрожающе лиловатым цветом лица, признаком адского здоровья. <...> Полминутой позже вышедшая на крыльцо Прасковья Андреевна увидела уже описанное чудовище, которое <...> тотчас скинулось приветливой, как бы заблудившейся барышней под летним зонтиком, по забывчивости, видно, сохранив тот же ужасный колорит лица, после чего враз приняло наружность зажиточного, тоже в оригинальном стиле, господина из прежних, который с газообразной плавностью, при почти неподвижных ногах, бродит там по обсохшим кладбищенским дорожкам...»(II, 588).

Данные фантастические преобразования можно трактовать и в пародийном ключе, в аспекте контраста облика сатаны и его свиты. В окружении Шатаницкого минимальную детализацию получил лишь злополучный Минотавр, персонаж скорее мифологической, нежели христианской демонологии. Ни о каком единении различных сил ада, которое символизирует, например, пятерка Волонд, Азazelло, Бегемот, Коровьев и Гелла в «Мастере и Маргарите», не может быть и речи. Л.М. Леонов хоть и глубоко проработал тему падшего ангела, но не нуждался в новом наборе скрытых отсылок к ветхозаветным, христианским и каббалистическим значениям. Минотавр выполняет в романе функцию моделирования реальности за чертой фэнтезийной посылки. Мы уже писали о том, что посылка не может быть подвешена в воздухе. За ней обязательно должна угадываться соответствующая реальность. Эту реальность Л.М. Леонов прорисовывает одним ярким мазком – образ Минотавра, и чередой мелких штрихов – шумные

обитатели его дома во время визита Шамина, четыре «милиционера» во время встречи с о. Матвеем. Без подобного фона иероглиф «сатана» оказался бы выбит за пределы гармоничной структуры текста и существовал бы на уровне его философской интерпретации.

Безусловно, такой прием не умалил бы идейную ёмкость письма, однако стрелка жанрового определения романа резко качнулась бы в сторону сугубо философской прозы, что еще более усложнило бы восприятие романа. Л.М. Леонов же, не отступая от принципов фэнтезийной условности в изображении фантастических персонажей, добился их абсолютного синтеза с реалистической канвой произведения, создав неразрывное художественное пространство, в котором множество знаков складываются в один грандиозный иероглиф – «Пирамида».

Следует обратить внимание на тот факт, что в произошедшем следом диалоге Шатаницкого с о.Матвеем, сатана двоится, когда на него смотрят: «...священник же опустил взор, чтобы пресечь ломоту в висках от непрестанного, с некоторых пор, профессорского двоения...»(II, 590).

Шатаницкий именно двоится, а не троится, как, например, Воланд у М.А.Булгакова, для которого число «три» имело сакральное значение, а для исследователей – является ключом к пониманию шифра романа. У Л.М. Леонова же число «два» (и связанная с ним фэнтезийная бинарность) имеет ключевое значение для понимания смысла произведения.

Сквозь второе «оконце» Л.М. Леонов раскрывает логику и замысел дьявола, персонажа являющегося опорным для понимания происходящих в мире перемен.

Автор не раз намекает на то, что баланс нарушен силами добра и зла. При попустительстве небес Шатаницкий набирает всё большую силу. Здесь могут быть завуалировано показаны рассуждения об атеизме как об основе воспитания грядущего поколения людей. Л.М. Леонов предвидит бездну впереди, вкладывает свои мысли в уста Шатаницкого, который не в силах произнести слово «Бог», и хочет: «...чтобы Тот увидел возлюбленных своих в

омерзительной ярости самоистребления, с апофеозом гниющей пирамиды в конце, и ужаснулся бы – ради кого отвергнул одних и кому предпочел других»(II, 629). Показать возможные варианты такого истребления руками самих людей – задача научной фантастики.

Художественные возможности фэнтези практически безграничны. В синтезе с реалистическими формами повествования этот фантастический жанр позволяет поднимать глобальные проблемы и с легкостью воспроизводить в идеальном для подачи авторской мысли ракурсе особо значимые эпизоды, коими являются, например, разговор священника с дьяволом, возвращение домой ссыльного Вадима, сталинский монолог, обращенный к Дымкову.

Высказав посредством Шатаницкого основные положения своей теории о закате человечества, Л.М. Леонов обращается к теме сталинских репрессий и ссылок. Тема эта раскрывается в сугубо реалистическом ключе в ответвлении сюжета, посвященном Вадиму Лоскутову. Реалистическое повествование, однако, заканчивается отправкой Вадима в Сибирь, в концентрационный лагерь для политзаключенных, а сюжетную линию венчает корона, похожая на завершающий росчерк в картине эпохи, – возвращение трупа Вадима домой.

Эпизод возвращения был подготовлен автором еще при разговоре о Матвее с Шатаницким, когда последний «...отошел к комоду поблизости, на котором между двух ваз с крашеным ковылем стоял телефонный аппарат...»(II, 620). По этому телефону Шатаницкий и звонит в отдел «кадавров», после чего в семью на побывку из ссылки возвращается с перерезанным от уха до уха горлом Вадим. Родные не могут понять, что перед ними: «призрак ли, подставная ли кукла с человеческим пищиком в гортани для односложных звуков согласия или сопротивления, просто двойник, наконец, выращенный на питательном настое братской могилы. <...> При некоторых поворотах что-то подозрительно булькало и переливалось внутри Вадима. <...> ...время от времени сынок, словно пружинный завод кончался, так и клонился, если не прилечь» (II, 629).

Ходячий покойник – образ для фэнтезийной литературы канонический. В народной традиции считается, что покойник, не получивший успокоения на «том свете», может по каким-то причинам вернуться домой. Причины эти могут быть различными: неотпущенный грех, неизбывная вина, незаконченное важное дело, невыполненное обещание. Для Вадима Лоскутова причинами такого возвращения могли служить раскаяние за верность новому строю, боль от разочарования в нем, желание извиниться перед отцом. Несомненным катализатором явления Вадима послужил Шатаницкий, проигравший о. Матвею спор и отомстивший столь жуткой пыткой.

В эпизоде возвращения Вадима Л.М. Леонов использует помимо традиционных фэнтезийных приемов и фантастику в т.н. «пушкинском духе». Такой вымысел основан на полусне-полуяви, где невозможно однозначно определить, что было на самом деле, а что померещилось (описан В.В.Виноградовым в монографии «О языке художественной прозы»)¹.

Одновременно такой способ повествования о фантастическом является и самым выразительным в изображении страшных эпизодов. В «Пирамиде» это подъем о.Матвея по лестнице на чердак ночью, чтобы проверить спящего сына. Сам подъем случился вроде бы во сне, однако в пальце о. Матвея на утро обнаружилась заноза от деревянной лестницы. Было ли произошедшее явью, или имеет логические обоснования и только померещилось? На этот вопрос автор не дает однозначного ответа, держа читателя в напряжении и сохраняя подобающую случаю атмосферу таинственности.

С помощью Шатаницкого был поставлен значительный круг вопросов о взаимоотношении отверженных существ из огня с созданиями из глины, о путях развития человечества, религии, искусства, о тирании, природе человека и др. Логично возникает вопрос о том, можно ли было поднять все эти вопросы без использования фантастики и, в частности, фэнтези? Чем обусловлено вовлечение писателем сверхъестественных сил в текст романа? Безусловно,

¹ В.В. Виноградов. О языке художественной прозы (избранные труды). М.: Изд-во «Наука», 1980. С. 210-214.

сделать это было бы можно, если бы «Пирамида» не имела сложную идейную подоплеку, завязанную на тысячелетних символах и вере в существование сверхъестественных сил, на опыте философских исканий, накопленном за всю историю человечества. Л.М. Леонов подчеркивал, что пишет итоговое произведение. По замыслу автора оно должно было стать эпилогом к истории человечества, аккумулировать и констатировать его суть. Вот почему видится и пугает писателя тема «емкостью эпилога к апокалипсису и размером с небо».

Единственным героем такого произведения могла стать только философская мысль автора. Достичь необходимого уровня философского обобщения, сцепить на нитку единого сюжета все периоды осознанного существования человечества под силу оказалось лишь фантастике. Фантастический, троичный в своей структуре пласт повествования – полигон для испытания человечества главным героем романа – мыслью. В этом смысле реалистическая канва произведения служит якорем, связывающим парящего на недостижимых высотах автора-мыслителя и стоящего на земле читателя.

В теоретической части данной главы мы говорили о том, что фэнтезийная посылка в фабуле может быть снята автором разнообразными способами. В «Пирамиде» заявление о существовании персонифицированной демонической силы в лице профессора Шатаницкого Л.М. Леоновым никак не оспаривается и не снимается. На этом фоне обращает на себя внимание сюжетная линия, связанная с Дымковым, о котором впоследствии по воле автора все забыли, а сам ангелоид по одной из трех версий его происхождения – лишь плод фантазии Дуни Лоскутовой. Это наводит на мысль о том, что в существовании зла автор не сомневается. Он не уверен лишь в бытии «противоположного лагеря». Добро, представителем коего в романе является Дымков, по мнению писателя либо вовсе изжило себя, либо преступно бездействует.

Если подсчитать количество эпизодов, в которых описаны «чудеса» творимые магией Дымкова и Шатаницкого, то получим примерное соотношение 82% на 18% соответственно. Описав скрытую фэнтезийную

пружину развития сюжета логично перейти к изучению открытой – ангелоиду Дымкову.

В романе Л.М. Леонова ангел Дымков – фэнтезийный персонаж, иноземное существо, показывающее некие картины-видения, производящее магические фокусы, творящее бесцельные чудеса. Если говорить о его прототипах, то прообразом Дымкова во многом может быть назван поэт и писатель О.Э.Мандельштам.

Помимо реального, возможно, существует и литературный прообраз ангела Дымкова. Здесь следует упомянуть рассказ А.П.Чехова «Попрыгунья». Преемственность «Пирамиды» Леонова по отношению к «Попрыгунье» А.П.Чехова обнаруживается в первую очередь на уровне сходства таких персонажей, как Осип Иванович Дымов – Дымков, Ольга Ивановна – Юлия Бамбалски, Рябовский – Сорокин. Дымов А.П.Чехова – тихий, умный человек, любящий свою жену, всё ей прощающий, – подлинный ангел, как и Дымков – крайне простой, невзрачный, добрый и чистый по своей ангельской природе. Оба персонажа твердо стоят на принципах непротивления злу.

Жена чеховского Дымова, Ольга, считает мужа в высшей степени обиденным и неинтересным, от него ей нужен лишь определенный достаток. Вокруг нее – богема. Дымов же растрчивает свое здоровье, работая днями напролет и занимаясь по ночам переводами, чтобы Ольга ни в чем не испытывала неудобств. Так же и Дымков Л.М. Леонова совершенно бескорыстно, попав под влияние Юлии Бамбалски, растрчивает свой божественный дар по пустякам в угоду ей. Но Юлии нужны только творимые им чудеса и в душе она презирает его. Ее единственная цель – удовлетворить амбиции, вызванные ее знатным происхождением. И Ольга, и Юлия – типологически одно: пустоцветы, бесталанные и слепые женщины, попрыгуньи.

Рябовский А.П. Чехова и Сорокин Л.М. Леонова – художники. Один из них рисует кистью, другой – снимает фильмы. Оба образованны и обладают налетом галантности. Оба страдают от того, что им недостает таланта, и

завидуют тем, у кого он есть. На первый взгляд их образы похожи, однако в них отсутствует сходство конгруэнтности. Сорокин рассудочен, зрел, в нем нет присущей Рябовскому беспечности. Это обусловлено тем, что в «Пирамиде» Сорокин, помимо того чтобы стать одной из вершин выстроившегося между ним, Юлией и Дымковым треугольника, призван также проиллюстрировать мысли автора о природе современного ему искусства и интеллигенции. Разумеется, в психологическом плане не может быть равен своему прототипу.

И у А.П. Чехова, и у Л.М. Леонова звучит мотив измены. Жена Дымова изменяет ему с Рябовским. Юлия изменяет Дымкову с Сорокиным. Реакция на измену в обоих случаях идентична. Увидев Юлию и Сорокина вместе, Дымков отнимает у любовников подаренное им чудо. Вскоре после этого он возносится на небо. Дымов А.П.Чехова проявил еще больше смирения. Он ни в чем не упрекнул жену, вернувшуюся к нему через несколько месяцев от любовника. Но внутренние его переживания косвенно привели к тому, что в скором времени он отправился в лучший мир.

Можно сказать, что чеховская «Попрыгунья» развернулась у Леонова и в гораздо более широком контексте – это предупреждение русскому народу (Ольге), легкомысленно «пропрыгавшему» свою благодать, которую принесло ему христианство (Дымов), «изменившему» ему с атеизмом (Рябовским). У Леонова постоянно возникает образ толпы, уходящей от своей истории и бога навстречу неведомому, чтобы вскоре пропасть навсегда.

Таким образом, необычайная идейная емкость чеховского письма такова, что посылка, заложенная им в коротком рассказе, пропитала как микро-, так и макроуровни сюжетно-образной структуры «Пирамиды», а описанный А.П. Чеховым Дымов мог стать прообразом леоновского Дымкова. Данное положение во многом можно подтвердить при детальном знакомстве с архивами Л.М. Леонова, вариантами романа, подробностями его творческой истории. Однако в рамках данного исследования углубляться в подобные изыскания мы не стали.

Говоря о Дымкове, нельзя не отметить также сходство фабулы «Пирамиды» с фабулой тургеневских «Призраков». Дымков для Дуни то же, что для героя «Призраков» Эллис, с которой он перемещался во времени и пространстве. Вместе с Эллис герой попадает к ожившему Праксителеву Фавну, оказывается среди шумных товарищей атамана Степана Разина и т.п. Впоследствии призрак-Эллис пропадает и преследовавшие героя видения предстают плодом его разгоряченной фантазии и расстроенных нервов. Фантастическая посылка о существовании ангелоида Дымкова снимается и в «Пирамиде» Л.М. Леонова. Реалистическое объяснение (Эллис была порождением сознания персонажа) – то же, что и одна из версий дымковского происхождения. Расстроенные нервы героя «Призраков» и «ясновидящей» Дуни – повод для вторжения в их жизнь призраков.

Для того чтобы понять, какие художественные задачи был призван решить Дымков, нужно проанализировать его действия, творимые им чудеса.

По тексту романа Дымкова можно описать по-разному: ангел, зонд-ангелоид, хранитель Времени. В произведениях чисто фэнтезийных посылка имеет, как правило, однозначное толкование. За фантастическим образом прорисовывается некая высшая реальность. В отличие от традиционных фэнтезийных произведений в романе «Пирамида» таких высших реальностей три. Каждая из них вырастает из трех различных концепций появления ангела на Земле.

Первую из них оглашает Шатаницкий в разговоре с Шаминам. Он говорит о том, что Дымков – инопланетянин, который «...под видом чудака, странствующего по смежным галактикам, скупает, выменивает на бусы, монетки и ленточки, коллекционирует мечтания тамошних жителей и, по видимому, кое-что более ценное заодно, оставляя на память о себе какой-нибудь сюрприз убойного действия». Такая гипотеза дымковской этимологии имеет уклон в область научной фантастики, сообщает о множественности разумных миров во вселенной и возможности межгалактических путешествий. Однако образ Дымкова и его деятельность на Земле ничуть не схожи с

предположениями Шатаницкого. Тогда автор вводит в текст еще одно описание происхождения ангела, на сей раз с уклоном в фэнтезийную мистику, предполагающую существования в Астрале неких высших сущностей, возможно, богов, вторгающихся время от времени или оказывающих опосредованное воздействие на обжитые людьми миры. Кроме того, во втором описании заявлена причина дымковского явления. Это – «забава», слово, вынесенное в заглавие второй книги. Всего в романе оно упоминается два раза. Второй раз – при описании поездки любовников в воронежском поезде (I, 367). Под «забавой» здесь Л.М. Леонов понимает плотскую любовь, недоступную ангелу. Забавой, таким образом, становится часть романа, посвященная взаимоотношениям Юлии Бамбалски и ангелоида Дымкова.

Дымков рассказывает Дуне и Никанору как добрался до Земли, а автор-повествователь пересказывает: «Однажды в поиске выхода из своего одиночества он принялся дробить щепотку вселенской пустоты у себя на ладони, каждую крупинку, в свою очередь, рассекая пополам. Не будучи стеснен сроками и в пересчете на земное время, он якобы, посвятил *забаве* уйму лет. Надо полагать, что на каждом достигнутом рубеже он ненадолго сам вступал в не существовавшую для него ранее микроничтожность, чтобы осмотреться изнутри, и так шел, пока навстречу из небытия не вынырнула из мглы танцующая вокруг большой свечи пылинка наша, обращенная к нему старо-федосеевской стороной» (II, 626).

Третья версия вкупе с финалом романа вообще может свидетельствовать о том, что никакой связанной с Дымковым мистики в романе не было, а всё произошедшее – плод Дуниной фантазии: «Кстати, состоявшееся в только что описанном эпизоде развенчание героя наглядно указывает, что в отмену прежних, научно-космической и кощунственно-богословской версии о происхождении ангела Дымкова, последний как по внешнему облику, умственному уровню и дальнейшей судьбе, кроме заключительного момента, является всего лишь духовной эманацией бедной фантазерки со старо-федосеевского погоста, младшим братом тех фантомов, что, зародившись в

бессонном мозгу художника, бродят порой по всей земле с выходом за пределы века» (II, 647).

Л.М. Леонов загадывает читателю загадку и нарочно запутывает его. Такой ход, безусловно повышающий занимательность повествования и вовлекающий читателя в интеллектуальную игру, – авторская находка. На самом деле третья и вторая версия происхождения Дымкова – разные части одного и того же. Дымков действительно был призван на Землю духовной энергией Дуни. А достиг он Земли способом, описанным во втором фрагменте. Таким образом, ложной оказывается лишь первая с уклоном в научную фантастику версия происхождения ангела. Это и не удивительно, ведь ее мы слышим из уст корифея всех наук, резидента дьявола на Руси – Шатаницкого.

Впервые Дымков появляется на страницах «Пирамиды» в эпизоде зимней прогулки Дуни и Никанора. Подчеркнем, что полет над Москвой, явившийся пародийным воспроизведением общеизвестных похожих эпизодов произведений А.Р. Лесажа, И.В. Гете, Н.В. Гоголя, впоследствии устроил Шамину не Дымков, а Шатаницкий.

Само появление Дымкова трижды подготовлено автором. Впервые о появлении межгалактического путешественника с преступными намерениями предупреждает Шатаницкий в процитированном ранее монологе, адресованном Никанору Шамину. Само появление этого монолога обусловлено тем, что Л.М. Леонов использует ранее описанный нами прием постепенного вживания героев в «подлинную» реальность. В соответствии с выбранным способом введения в текст элемента необычного, фэнтезийная картина мира должна постепенно наслаиваться на сугубо реалистическую с последующим смешением и воссозданием настоящей полноты бытия. При этом вера в существование «подлинной» реальности должна смениться знанием. Поэтому использующие такой способ введения фантастической посылки используют сначала косвенные заявления о фантастических событиях, а затем включают в текст необъяснимые с точки зрения современной науки факты. Далее уже подготовленного читателя и героя ставят перед лицом «настоящего» мира.

Сознательно используя этот прием, Л.М. Леонов начинает с полубессвязного упоминания о Дымкове Шатаницким. Продолжает небольшим чудом: в эпизоде с проявляющим фотоснимок Егором: «Четверть часа спустя юный фотограф выскочил из своей лаборатории бледный со свежим, пробным, еще мокрым отпечатком в дрожавшей руке. И впрямь было отчего всем свидетелям событий утратить самообладание: позади сидящих юбиляров стоял долговязый, никому из жильцов домика со ставнями, кроме Дуни, не известный молодой человек с улыбкой извинения на лице за свое незваное вторженье» (I,67). Усиливает погружением читателя в оборотную, фантастическую сторону бытия – Прасковья Андреевна бросается посреди ночи в погоню за дочкой: «Необъятная, как дети рисуют ее на картинках, безмолвная желтая пустыня без единой живой отметины, окромя ветровой волнистой зыби по пескам, простиралась на все четыре стороны. Слепящее сверканье излучалось из мгlistой небесной синевы. И некогда было взглянуть, что так неистово пылает в зените. Чутьем где-то за ними угадывая беглянку, напрасно призывала матушка не углубляться в такую даль, где помимо диких зверей легко погибнуть от мучительной жажды. <...> Когда же надоумилась оглянуться, то к ужасу своему даже собственных следов позади не обнаружила» (I,87).

В этом эпизоде автор воссоздает традиционное фэнтезийное путешествие между мирами. Его неизменным атрибутом – порталом – служит в данном случае нарисованная на церковной колонне дверь. Так землетрясением из трех, один сильнее другого, толчков (эпизодов с элементами фэнтезийной условности) писатель рушит привычную читателю картину мира. Фантастический мир оказывается тесно переплетен с реальным. Создается необычайный простор для развертывания пытливого авторской мысли.

Заканчивается постепенное внедрение фантастического персонажа в фабулу появлением его собственной персоной зимним вечером на Старо-Федосеевском погосте.

На страницах романа появляется персонаж, способный в неограниченных объемах производить такой редкий ресурс, как чудо.

Следует отметить, что в 1940-х годах в СССР сразу три автора одновременно создавали романы, в которых фантастические персонажи вторгались в реальный мир. Речь идет о «Старике Хотобыче» Л.И. Лагина, «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова и «Пирамиде» Л.М. Леонова. Во всех трех произведениях чудо становится возможным только под цирковыми, а не под церковными куполами.

У Л.М. Леонова Дымков попадает в цирк, подготовленный к этому разговором с Дуней. Она сама рассуждает о том, что бесплатные благодеяния «...надлежит совершать не иначе как под контролем пожилого, то есть практически сведущего руководителя, помимо разума обладающего даром долготерпения, даже небрежливости к своим клиентам». Конечно же, Дуня имела в виду о.Матвея, однако же Дымков угодил в сеть старика Дюрсо, который приглашает его организовать аттракцион «на счет законов равновесия или вообще что-нибудь против здравого смысла»(I, 210).

Начиная с восьмой главы «Загадки», все творимые Дымковым чудеса оказываются связаны либо со сценическими выступлениями, либо с дочкой Дюрсо – Юлией Бамбалски.

В цирке ангел призван стать яркой подложкой к теме духовного застоя эпохи. С Юлией – опровергнуть апокриф о рождении антихриста и донести до читателя авторские рассуждения о таланте и современном искусстве. Помимо всего прочего на примере Дымкова Л.М. Леонов пытается решить вопрос о закате Бога и человечества.

Если следовать за Дымковым по пятам и разбирать каждый фантастический эпизод с его участием, увидим, что для Л.М. Леонова тема общения Дымкова с Юлией стала центральной. Смысловым фундаментом этой сюжетной линии стал апокриф Еноха и его опровержение. Ожидаемой близости Дымкова с Юлией Бамбалски, страстно желавшей родить антихриста, так и не состоялось. Длительное время подготавливая, а потом вдруг «отменив» зачатие антихриста, автор стремится подчеркнуть то обстоятельство, что люди вольны сами выбирать свою судьбу. Дьявол у Л.М. Леонова хочет погубить людей

непрерывно их собственными руками, чтобы доказать Богу свою правоту. Поэтому, по мысли автора, для того чтобы спастись, следует оглянуться на пройденный путь и на короткий миг задуматься о «бездне» впереди.

Творимые на пике магических сил чудеса Дымкова напоминают чудеса старика Хоттабыча. Дымков из ниоткуда достает апельсины: «Дымков машинальным жестом благотворителя протянул ему еще более спелый и красивый, взявшийся у него прямо из ладони» (I, 190). Притягивает к себе вилки, о чем Дюрсо вещает: «имейте в виду, я сразу учел весь диапазон вашего жанра, еще когда вы случайно нагнулись поднять вилку, и она сама с полдороги пошла к вам в руку... думаете, я не заметил?» (I, 214).

Все эпизоды, где Дымков применяет магию для того, чтобы угодить Юлии, с точки зрения идейной подоплеки можно разделить на ключевые и проходные. К проходным следует отнести «проделки», которые ангел делал по своему собственному желанию:

1. В эпизоде обеда Дымкова с Юлией в ресторане, автор заставляет Дымкова сделать всех посетителей на одно лицо (I, 490).
2. Метрдотель принимает заказ, стоя на голове (I, 495).
3. Охваченный желанием угодить Юлии, Дымков сотворил для нее гардеробную в цирке (I, 519).
4. На капустнике, чтобы развеять ее скуку, наградил гостей сталинскими усами (II, 541).
5. Создал кучу пуговиц для пальто, починил каблук (II, 578).

Ключевыми становятся те, на которые сподвигла его сама Юлия. А желаний таких всего два. В первый раз «...ангел по внезапному капризу повелительницы скопировал ей в подарок стоявший в глухом арбатском переулке заграничный автомобиль последнего выпуска» (II, 620). А во второй – возвел для нее замок с подземным музеем.

Летающий небьющийся разумный автомобиль, созданный Дымковым для Юлии Бамбалски – такой же фантазийный артефакт, как летающий ковер старика Хоттабыча, метла ведьмы или дракон. Не имеется никакого

рационального обоснования природы его столь необычных свойств, кроме магии Дымкова. Данная фантастическая деталь введена в сюжет для того, чтобы читатель попал в замок-музей Юлии, из соображения безопасности находящийся далеко в тайге, на отшибе цивилизованного мира.

Мы предполагаем, что сам эпизод полета Юлии и режиссера Сорокина сконструирован по принципу ассоциации. Дело в том, что, помимо всего прочего, «Пирамида», как отмечает В.Е. Кайгородова¹, – это еще и диалог с современниками, художниками, чьи известные произведения созданы в момент действия романа. К одним из таких современников, как отмечает В.Е. Кайгородова, относится Г.В. Александров, режиссер фильма «Веселые ребята». В данном случае исследовательница указывает на четвертый фильм Г.В. Александрова – «Светлый путь», который вышел на экраны в 1940 г. В кульминационном эпизоде фильма юная стахановка Таня Морозова летит над бескрайними павильонами Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, воплощавшей в себе мечту «большого сталинского стиля». Л.М. Леонов и Г.В. Александров были хорошо знакомы, являлись также близкими друзьями М.Горького и в его доме встречались и беседовали со Сталиным. Возможно, не только эпизод, но и образ режиссера Сорокина имеет прямое отношение к образу и творчеству режиссера Г.В. Александрова.

В книге Л.М. Леонова мечта «большого сталинского стиля» выступает в диаметрально противоположном значении. Отсылкой к этой теме служит летающий автомобиль Юлии. А в полную силу она разворачивается в научно-фантастической картине стойки века – возведении колоссального памятника Хозяину.

Однако летающие машины встречались и в других произведениях того времени. Например, в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита», где героиня летит на бал Волонда по небу в буланой открытой машине. Этот факт нельзя оставлять без внимания, учитывая, что в «Пирамиде» Л.М. Леонов, скорее

¹ См. Кайгородова В.Е. Л.Леонов о классиках и современниках. (Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида») // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 345-346.

всего, сознательно проводит параллели с «Мастером и Маргаритой», повторяя самые важные моменты пребывания Воланда на земле.

В середине второй части «Забавы» Дымков начинает работать над дворцом-музеем для Юлии Бамбалски, которая называет его пирамидой. В египетских пирамидах хранились вместе с покойником различные статуэтки, картины, портреты усопшего, различные предметы быта, которые могли, по мнению хоронивших, понадобиться ему в загробной жизни. В этом аспекте задуманный Юлией подземный музей является ни чем иным, как погребальной камерой человечества, торопящегося, по мнению Л.М. Леонова, кануть в небытие.

Вполне вероятно, что, задумывая данный фантазийный эпизод, Л.М. Леонов руководствовался и пушкинской традицией (Клеопатра из «Египетских ночей»), соединяя египетскую тему с темой искусства. Однако Л.М. Леонов не просто использовал, но переставил акценты и перевел поставленную А.С. Пушкиным проблему («тесная связь между собственным вдохновением и чуждою внешнею волею») в более современный регистр – служение искусства запросам власти и выполнению социального заказа. Ведь Дымков не просто воспроизводил по указанию Юлии мировые шедевры. Он еще и вносил в них правки, которые, по мнению Юлии, улучшали их эстетическую ценность. И такие подделки («большой сталинский стиль») Юлия планировала сделать доступными для всех, что является пародией на господствовавшую в то время установку о том, что элитарное по своей природе искусство должно стать достоянием широких народных масс.

Можно сделать вывод о том, что данный фантастический эпизод был придуман и написан для раскрытия связи и взаимного переплетения любовной линии романа, мотива чуда, проблем взаимоотношения искусства и власти.

Созданный ангелоидом Дымковым музей Юлии можно считать некой отсылкой к идее Н.Федорова о Музее человечества как пути «предвоскрешения». По мнению автора, людям уготована другая участь (ее он

изобразил средствами научной фантастики), и увы, никакого воскрешения им ждать не приходится.

Растрачиваемая по пустякам искра дымковского дара начинает гаснуть. Он уже не может контролировать свою магию, чуть не наделав пожар в цирке: «И чуть подумал, а уж враз словно спичку на солому кинул, огоньки побежали во все стороны. Слышу, лошади ржать и биться стали, значит, и у них занялось» (II, 425). Ему едва удастся силой воли поднять в воздух и удерживать монетку.

Такое развитие сюжета находится в соответствии с традиционными канонами фэнтези, которые С.Кинг в одном из своих критических эссе удачно обобщил следующим образом: «Хорошая фэнтези о герое, который не имел силы и пытается ее получить, либо о герое, который имел силу и потерял, а не о герое, который имеет силу и вымахивает ее»¹.

В одном из ключевых идейных центров «Пирамиды», в монологе Сталина, обращенного к Дымкову, также присутствуют элементы фантастики, которые можно с уверенностью классифицировать как фэнтезийные. Речь идет о встрече Сталина с ожившим мертвецом – Иваном Грозным. Не секрет, что Сталин боготворил Ивана Грозного и относился к его личности с куда большим пиететом, нежели к личности Ленина. Вышло так, (и Л.М. Леонов, конечно же, знал об этом), что Сталин унаследовал от Ленина чекистский аппарат, в котором все ключевые должности занимали представители еврейской нации. С этими людьми Сталин обращался именно так, как заповедовал Иван Грозный – холил и лелеял, награждая орденами и званиями, а время от времени проводил зачистки, поскольку они потенциально угрожали тайному плану по уничтожению большевистской партии Ленина. Так чекисты Ягоды истребили выдвиженцев Дзержинского, затем чекисты Ежова убрали из НКВД людей Ягоды. Берия, в свою очередь зачистил наркомат от ежовцев, затем самого Берия арестовали и расстреляли и т.д. Подобная чехарда, конечно же, не могла не натолкнуть на параллели с правлением Ивана Грозного. Л.М. Леонов искал

¹ Кинг С. Как писать книги. М.: АСТ, 2005. С. 45.

способ выразить мысль о том, что сталинское созидание, основанное на тирании и репрессии советских людей, несет в себе огромную деструктивную силу, способную погубить не только правителя, но и народ. Недаром в фантастическом видении Сталина восставший из могилы «русский царь» Иван Грозный не признает идейной близости с «царем грузинским» и откровенно ему сочувствует. Он говорит о том, что лишь на страхе и обмане тысячелетнюю твердыню не построить.

С помощью средств фантастики, а именно - фэнтези, писателю удалось реализовать на страницах романа спор Хозяев двух далеко разнесенных во времени эпох, описать очередной камень в фундаменте предсказываемого им апокалипсиса если не всего человечества, то, по крайней мере, сталинизма.

После разговора с кремлевским властелином англоид Дымков вернулся в Астрал, из которого пришел на Землю в начале повествования. На сей раз писатель не пользуется дверями-порталами, а изображает переход с уклоном в естественнонаучную картину мира: «...сперва в несколько сильнейших рывков, как оно наблюдается при росте кристаллов, Дымков стал раздаваться во все стороны, главным образом ввысь, попутно туманясь и утрачивая сходство не только с самим собою час назад, но и с пресловутым ангелом на старо-федосеевской колонне, что, по счастью, указывает на отсутствие какой-либо предосудительной мистики. <...> Потом стали слезиться глаза от нестерпимого, внутри ангела, поблескивания то и дело смещающихся плоскостей, вероятно, обычных на каком-то этапе чисто структурного преобразования. <...>... фигура ангела туманилась, приобретая ужасающую прозрачность неопознаваемого облака, и вдруг Дуня обнаружила себя целиком в громадном, с размытыми очертаниями, дымковском башмаке. Кроме смутных нагромождений тумана, уже ничего не различалось...» (II, 677).

Улетая, Дымков, вновь находящийся на пике своих сил, выполняет последнее желание Дуни, делая так, чтобы все, кроме нее, о нем забыли. Такая сцена выглядит авторской ошибкой. Если бы все забыли об ангеле и исчезли бы все упоминания о нем, один из персонажей, автор-повествователь, работавший

над романом во время дымковского пребывания на Земле, потерял бы часть своего текста, а заодно и часть воспоминаний и никогда бы не написал ту старо-федосеевскую эпопею, которую мы имеем удовольствие изучать.

Эффектный финальный ход Л.М. Леонова порождает коллизию: либо последнее чудо ангела не исполнилось, либо исполнилось и всё написанное до этого превратилось с точки зрения логики в абсурд. Мы придерживаемся первого варианта, который всего лишь свидетельствует о том, что ангел, хоть и обладает колоссальными возможностями, но все-таки далеко не Бог и не всемогущ.

Оглядываясь на перипетии земных злоключений ангелоида Дымкова, поедающего изюм, постоянно играющего с зажигалкой и, по необъяснимым для него причинам, испытывающего влечение к злополучной Юлии Бамбалски, заключаем, что с его помощью Л.М. Леонов демонстрирует неслладимые противоречия между бытием земным и небесным. Много раз по ходу романа автор поднимает вопрос о том, может ли человек обидеть Бога? Что есть Бог? Однако есть вопросы, задать которые в открытую он не решается. Они проявляются только после детального знакомства с фэнтезийной канвой романа. Это такие сокровенные вопросы, как: в состоянии ли Бог понять человека? Чьи грехи были искуплены на Голгофе? Почему Бог заставляет столько поколений людей страдать, всей своей жизнью вымаливая у него прощение? О том, что Бог не понимает человека, и Л.М. Леонов рассуждает устами Никанора Шамина, обсуждающего с автором-повествователем цель Дымковского пребывания на земле в конце романа: «Беспредметная, в смысле конкретных поручений, дымковская командировка могла играть роль своеобразного зонда вроде запускаемых для исследования разного рода неизвестностей, что, конечно, во сто крат разумнее, чем по старинке, не осмотрясь, сразу скидывать на планету аварийные бригады пророков с содомским огоньком в рюкзаке. <...> для постижения сути человеческой мало пройти стадии мудрости или ничтожества, требуется побыть вдобавок и окончательной перстью земной»(II, 664).

Вот откуда возникают трактовки романа как еретического (напр., статья «Суд над Творцом» А.М.Любомудрова¹). Они подсказаны исследователям их научным чутьем. Стоит лишь обратиться к изучению фэнтезийной условности в романе, как под этим чутьем на глазах вырастает отличная возможность укрепить доказательную базу.

Однако действительно ли роман еретический. Может он несет в себе и жизнеутверждающий христианский пафос? Ответить на этот вопрос можно лишь изучив все присутствующие в нем типы вторичной художественной условности, и в особенности – философскую условность.

Выполнив порученную ему разведывательную миссию, и выиграв, таким образом, поединок с Шатаницким, Дымков вознесся, чтобы доложить Всевышнему о том, что происходит на земле. Отдаленно это напоминает евангельскую историю о пришествии Иисуса Христа на землю. Хотя по отношению к леоновскому роману сошествие безыдейного, безынициативного, безвольного Дымкова – это скорее пародия на сошествия Христа. Такое ироническое переосмысление библейских событий дает еще одно основание при первом знакомстве трактовать роман Л.М. Леонова как еретический.

Помимо разведывательной миссии, Дымков выполняет еще одну важную функцию в структуре романа. Категории современности, времени и пространства, настоящего и будущего соотнесены в «Пирамиде» с вечностью. Н.В.Федоров отмечает в этой связи, что сформировавшая в романистике Л.М. Леонова временная полифония предстала здесь в новом качестве. В структуре романа образовались два пространственно-временных полюса: «малое», фабульное пространство и время и «большое», объемлющее сюжет в целом. Движение сюжета в рамках «большого» времени в «Пирамиде» то и дело устремляется в такие «бездны» времени, когда и самих времен еще не было. Но в материализованном движении сюжета нижняя граница «большого»

¹ Любомудров А.М. Суд над Творцом. (Роман «Пирамида» в свете христианства) // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 68-96.

времени соотнесена с актом сотворения человека, а верхняя – с кануном его исчезновения¹.

Заглянуть в эту трагическую перспективу земного бытия автором поручено Дуне Лоскутовой. Свою печальную миссию она осуществляет исключительно с помощью ангела Дымкова. Миссия эта реализуется, в том числе, с помощью приемов научной фантастики.

¹ См.: Федоров В.С. Религиозно-философский аспект романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 127-128.

1.3. Принципы создания фэнтезийной условности в романе «Пирамида»

Многолетний опыт исследования фантастических повествований позволил выделить множество принципов создания элементов вторичной художественной условности («увеличение», «ускорение», «дробление», «универсализация», «ассоциация», «аналогия» и т.п.). Взгляды исследователей (Ц.Тодорова, Ю.Никитина, Ю.Кагарлицкого, Е.Ковтун и др.) на классификацию этих принципов разнятся, что вызывает продолжающуюся и по сей день горячую полемику. Мы не ставим цели принять в ней участие и прояснить ситуацию, потому как вопрос крайне сложный и отличить правых от неправых в этом споре мы вряд ли в силах. Поэтому за основу классификации принципов создания необычных образов и картин для целей настоящего исследования возьмем те общеизвестные принципы, на которых сходятся большинство фантастоведов (в том числе Е.Н.Ковтун). Принципов таких всего четыре:

- иносказание (ассоциативно-метафорическое письмо, выявление сходства между фантастическими образами и ситуациями и реальным положением дел; глубокое вовлечение читателя в процесс сотворчества);

- аналогия (реально существующие вещи сопоставляются с явлениями другого рода, также встречающимися в жизни. В результате такого сопоставления получают данность, логически несовместимая с реальным представлением о действительности);

- ассоциация (общая архетипичность фантастических сюжетов и ситуаций, неразрывная связанность их как с современными произведениями, так и с литературными памятниками, мифами и фольклором);

- игра (сюжетный ход, при котором изображает некую фантастическую ситуацию, оставляя при этом лазейки для интерпретации ее в реалистическом ключе, т.е. оставляя возможность для отмены фантастики. Выбор при этом должен сделать сам читатель).

Целесообразность написания данного параграфа обусловлена тем, что, помимо отбора и идентификации элементов вторичной художественной условности романа «Пирамида», для описания специфики типов и видов вымысла в произведении необходимо также выявить принципы, используемые автором для их создания. Перечень этих принципов, хоть и небольшой, но предоставляет значительные возможности для синтеза и параллельного использования, что подчеркивает специфику фантастики, создаваемой тем или иным автором в соответствии с его художественными целями. Выяснение принципов создания фантастических картин напрямую способствует более точному пониманию авторского замысла, а значит и его верной интерпретации.

Обратим особое внимание на принцип игры, поскольку наша интерпретация отличается от традиционной. Традиционная интерпретация этого принципа заключается в том, что писатель, повествуя о невозможных событиях, создает для них детальные, исчерпывающие описания, заставляющие поверить в их достоверность. Т.е. если автор не пытается заставить читателя поверить в реальность описываемых событий, то и игровой ситуации нет. Но такое происходит лишь в случае обращения к приему философской условности, основанной на принципе иносказания, а, значит, и практического смысла в подобном толковании принципа игры мало. Мы же понимаем под игрой сюжетный ход, когда автор изображает некую фантастическую ситуацию, оставляя при этом лазейки для интерпретации ее в реалистическом ключе, т.е. оставляя возможность для отмены фантастики. Выбор при этом должен сделать сам читатель.

Для того чтобы выявить ключевые принципы создания необычайных образов и картин, которые использовал Л.М. Леонов при написании фэнтезийной канвы романа «Пирамида», нам следует вновь обратиться к каждому из фэнтезийных эпизодов. Представляется логичным при этом следовать хронологии их описания в параграфе 1.2. Поэтому первое, на что мы обратим внимание, это констатация демонической сущности Шатаницкого во время визита к нему Никанора Шамина. В данном эпизоде автор проводит

параллели между профессором Шатаницким и сатаной, указывая на их идентичность. В процессе описания с помощью художественных деталей он достигает неразрывной связности этого персонажа с похожими литературными персонажами, а также фольклорными героями. Здесь слиты воедино библейские мотивы (предание о размолвке начал и падшем ангеле, огненные бездны, искусительные речи), народные представления о рогатом с копытами сатане, постоянно меняющем свой облик, мифологические мотивы (царь Минос, минотавр, Минтай и проч.). Такой синтез, наряду с общей архетипичностью образов и ситуаций, свойственен принципу ассоциации, наличие коего мы и констатируем.

Следующее фэнтезийное включение в повествование происходит при описании ужина режиссера Сорокина с Дуней Лоскутовой. Дуня хочет, но не может решиться поведать Сорокину свою тайну о колонне с дверью в иные миры. Сорокин пускает в ход все свое красноречие, но это не помогает ему разговорить Дуню. Тогда в дело вступает корифей всех наук, профессор Шатаницкий, который вселяется в тело Сорокина и его устами начинает увещевать Дуню о пользе передачи столь ценных сведений посредством отечественного кинематографа согражданам. Фантастика заключается собственно в том, что Сорокин на короткий промежуток времени становится одержим дьяволом. При этом автор апеллирует к литературному опыту читателя и народной памяти, содержащей мистические истории об одержимости человека бесами и экзорцизме. Такая отсылка неоднозначно указывает на принцип ассоциации. Однако в этом эпизоде реализуется также принцип игры, заключающийся в данном случае в том, что автор с помощью разнообразных художественных средств, хочет убедить читателя в правдивости и реальности происходящего. Ведь Л.М. Леонов прямо не указывает на одержимость. Он мельком упоминает невидимку Шатаницкого и приступ какой-то странной отрешенности Сорокина, который начинает замечать, что говорит словно чьи-то чужие слова. Сорокин списывает это на то, что в помещении душно, а вино оказалось слишком крепким. Во всем происходящем

вроде бы нет никакой чертовщины. Однако читатель знает правду о демонической сущности Шатаницкого, знает, что он невидимкой присутствует на ужине, и угадывает происки вездесущего профессора во внезапной перемене, произошедшей с режиссером. Коллизия заключается в том, что ситуация – однозначно фантастическая, но скептик вполне может объяснить всё происходящее в реалистическом ключе. Автор вовлекает читателя в игру, где он сам может выбрать оптимальный для себя ракурс зрения, увидев, например, в одержимости лишь пробуждении глубинного эго Сорокина, а Шатаницкого как олицетворение этого эго. Таким образом, при написании этого эпизода Л.М. Леонов использовал одновременно принципы ассоциации и игры.

Один из центральных эпизодов романа – встреча Шатаницкого с о.Матвеем. Встреча происходит в доме священника и при этом сопровождается чертовщиной (Шатаницкий двоится в глазах, не может выговорить слово «Бог» и при упоминании оно болезненно морщится; он исчезает, когда Прасковья Андреевна хватает его за пуговицу, вместе с частью ее руки; имеет свиту, постоянно меняющую свои облики и проч.). Данный эпизод основан на принципе ассоциации, соответствуя литературным (Библия и апокрифы, а также «Фауст» И.В. Гете, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Дневники сатаны» Л.Андреева) и фольклорным канонам.

Помимо этого в эпизоде встречи священника и дьявола реализован принцип аналогии, свойственный научной фантастике. В основе принципа лежит соотнесение нескольких реально существующих вещей, в результате которого получают фантастические свойства, т.е. данность, логически несовместимая с реальным представлением о действительности. Допустим, ведьма кладет в котел змеиные головы и древесные листья, кипятит и в результате получает любовный эликсир. Ингредиенты вполне реальны, а вот результат несовместим с действительностью. В рассматриваемом эпизоде принцип аналогии заключается в том, что Шатаницкому понадобился телефон, для того чтобы договориться с отделом кадров одного из лагерей для заключенных об отправке Вадима на время домой. Эпизод вроде бы вполне

реалистичный: профессор подходит к комоду, берет в руку телефонную трубку и набирает номер. Однако вместо отдела кадров он попадает в потусторонний «отдел кадавров». Причем слово «кадавр» могло и послышаться о.Матвею, поэтому этот эпизод можно увидеть и как вполне реалистичный. Однако вернувшийся домой Вадим описывается как оживший мертвец с перерезанным от уха до уха горлом, обернутым шарфом. Посему можно предположить, что профессор дозвонился именно до «отдела кадавров». Используя вполне реальные средства связи, Шатаницкий дозванивается до чистилища. Он не использует ни магические порталы, ни волшебные зеркала и т.п. Он делает всё по аналогии с тем, как это делают все люди, добиваясь при этом результата логически несовместимого с реальной действительностью. При этом принцип аналогии обосновывается принципом игры с читателем, который волен не увидеть в происходящем ничего неправдоподобного, списав всё на волнение и старость о.Матвея, который мог неправильно расслышать слово, т.е. невозможная ситуация изображена таким образом, чтобы казаться максимально правдоподобной.

Обратимся теперь к эпизоду с возвращением домой кадавра Вадима. Подобные возвращения широко описаны в фольклоре Египта, кельтских и скандинавских народов. Египтяне верили, что умерший, не завершивший свои дела при жизни или имеющий какие-то счеты с живыми, может восстать из мертвых и вернуться домой. Причем чем более высокий статус имел покойник при жизни, тем могущественнее он становился, восстав из мертвых. В тело покойного якобы вселялись некие злобные духи. Кельты, дабы предотвратить подобные казусы, рубили покойникам головы, скандинавы отрезали ступни. Не упокоенный должным образом труп Вадима оживает по приказу Шатаницкого и возвращается домой. Принцип ассоциации связанный с архетипичностью подобных сюжетов налицо. Отмечаем, что это не библейское воскрешение: оживает не Вадим как личность, а лишь его наскоро заштопанная, наполненная болотной жижей оболочка.

Однако специфика фантастики Л.М. Леонова такова, что он постоянно оставляет читателю выбор, заставляя его становиться участником интеллектуальной игры. Л.М. Леонов в одном из интервью сотруднику «Литературной газеты» сказал: «Современный писатель переходит в какой-то степени к моменту коллективного творчества. Он привлекает к участию в нем самого читателя. Он дает ему материал для творческой фантазии»¹. Фантастика немало способствует реализации такой установки. А привлечение к сотворчеству реализуется с помощью принципа игры. В данном эпизоде речь идет о том, что о.Матвей увидел Вадима, перед тем надышавшись клеем, скипидаром и нашатырем из разбитой в мастерской бутылки. В этой связи он мог неадекватно воспринимать действительность, с чем и связаны увиденные им странности в поведении сына. Невозможная ситуация (возвращение домой покойника) при помощи подобной предыстории обретает реальность, в коей автор убеждает читателя. Парадокс заключается в том, что автор убеждает одновременно и в наличии и в отсутствии фантастики в эпизоде. Достигается это параллельным использованием принципов ассоциации и игры.

Продолжая исследовать принципы создания фэнтезийных образов романа, обратимся к эпизоду, в котором Вадим сделал семейную фотографию, а проявив её, увидел, что вместе с домочадцами на изображении присутствует посторонний – Дымков. Заложенный в основу создания этого фэнтезийного эпизода принцип – также аналогия. Имеются реально существующие вещи – фотоаппарат, прибор для вспышки, химикаты для проявления изображения. Однако с помощью фотографии была зафиксирована не только объективная действительность, но и часть потустороннего мира в виде ангелоида. Подобный призрак на фотографии – фантастика, результат несовместимый с реальным представлением о действительности. В данном эпизоде автор опирается только на этот принцип, поскольку хочет ввести в повествование нового, наделенного магическими способностями персонажа.

¹ Ромов С. Встреча с Леонидом Леоновым // Литературная газета. 1930. № 18. С. 5.

Хочется особо отметить установку на широкое использование принципа игры в фэнтезийной канве романа «Пирамида». Но как в данном эпизоде, так и в следующем, в котором Прасковья Андреевна отправляется в погоню за Дуней в другие измерения, писатель вынужден отказаться от принципа игры и действовать согласно общепринятым канонам жанра, потому как в текст произведения вводится ключевой персонаж, который будет взаимодействовать с большинством остальных, и, если его существование поставить под сомнение, под сомнение попадет и вся система персонажей, а фабула превратится в абсурд.

Л.М. Леонов при всем его желании повсеместно использовать принцип игры, создавая иллюзорные картины, «мнимые» изображения, находится в рамках фэнтезийного жанра, границы которого очерчиваются достаточно четко. И если взглянуть на основу генезиса фэнтези (миф и волшебную сказку), то становится очевидным, что принцип игры с читателем для этого фантастического жанра чужероден.

Что касается путешествия Прасковьи Андреевны по другим мирам, то оно построено по принципу ассоциации, и ближайший литературный источник такого перемещения – необыкновенно популярная 1940-х годах пьеса А.Н.Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» и одноименный кинофильм, песни из которого про волшебную дверцу в золотой стене распевала в то время вся страна. В «Пирамиде» Дуня обладает загадочным даром, с помощью которого ныряет в «кроличью нору» Л.Кэрролла, отмыкает нарисованную на колонне дверь. За нею в открытый проход следует Прасковья Андреевна. Однако за ним оказывается не страна, где все старики сыты, а дети учатся, а миры безжизненные, с выжженными землями, миры затопленные, со свирепыми морскими валами, миры разлагающиеся, отравленные порчей. Это объясняется тем, что Л.М. Леонов, мыслитель большой идейной глубины, не разделял оптимизм эпохи. Поэтому в его интерпретации даже не отдельные языковые единицы, а фантастическая действительность в целом обретает негативную коннотацию.

Продолжает серию эпизодов с ярким проявлением фэнтезийной условности полет Юлии Бамбалски на волшебной машине, сотворенной ангелоидом Дымковым. В предыдущем параграфе мы уже проводили аналогии данного полета с полетами Маргариты из «Мастера и Маргариты» М.А.Булгакова, а также фильмом «Светлый путь» режиссера Г.Александрова.

В исполнении Л.М. Леонова данный эпизод выглядит полемикой с современниками, заключающей откровенную иронию над установками «большого сталинского стиля». Хотя мы и упомянули аналогию, но аналогии как принципа создания фантастических образов и картин здесь не усматривается. Автомобиль Юлии – волшебный артефакт, лишь внешне похожий на реальные автомобили эпохи. Т.е. эта вещь никогда реально не существовала и является детально описанным магическим артефактом, порожденным магией Дымкова. Принцип аналогии рассматривает сопоставление реально существующих вещей, дающее невозможный в реальности эффект. Следовательно, в данном случае мы можем заявить лишь один принцип создания рассматриваемого эпизода – принцип ассоциации, который при заданных обстоятельствах означает неразрывную связь этого эпизода с современными автору и читателю литературными произведениями и вызываемыми ими логическими взаимосвязями. При этом умозаключения читателей приобретают при помощи принципа ассоциации искусственно смоделированную автором тональность. Таким образом, цель обусловила выбор наиболее оптимального принципа создания фантастического образа.

Конечно же, мы не испытываем иллюзии, что Л.М. Леонов в процессе написания романа выстраивал классификации приемов создания фантастических образов и картин и складывал из них эпизоды, подобно мозаике. Произведение в мозаику превращаем мы, когда говорим, что автор использовал тот или иной принцип или синергию этих принципов, потому как анализируем изготовленный писателем сплав, синтез методов, так или иначе нашедших свое воплощение в поэтике произведения. Автор же действовал в большинстве случаев под влиянием вдохновения. Препарирование результатов

этого вдохновения имеет, по сути своей, единственную цель – в полной мере раскрыть авторский замысел и создать по возможности исчерпывающую интерпретацию произведения. Выявление принципов создания фантастических эпизодов романа напрямую способствует этой цели.

Вернемся к эпизодам. Последним в этой череде фантастических картин становятся фрагменты романа, посвященные дворцу-музею Юлии Бамбалски. Дворец этот сотворил по ее желанию Дымков, поэтому здание является для реалистической канвы произведения чужеродным объектом и принцип аналогии в данном случае задействован быть не может. Никакой игры также не наблюдается. Текст оказывается сконструированным на основе синтеза принципов иносказания и ассоциации. Ассоциативный элемент здесь заключен в первую очередь в апелляции к трудам русского философа Николая Федорова и его мечте о «дворце предвоскрешения», в котором хранились бы останки людей для их последующего возвращения к жизни. При этом идея Н.Федорова видоизменяется, сталкиваясь с господствовавшей в то время установкой «искусство в массы» и осложняется конгломератом вопросов, связанных с природой таланта и искусства как такового. В итоге в музее хранятся не останки людей, а вершинные произведения искусства всех времен и народов. Они ждут часа, когда смогут «воскреснуть», войдя в обиход широкой народной жизни.

Более очевидна отсылка к «Мастеру и Маргарите» М.А. Булгакова, а именно к фрагментам романа, описывающим московскую квартиру, облюбованную Воландом. Мы уже писали о том, что существует множество переключек между «Мастером и Маргаритой» и «Пирамидой», причем события булгаковского романа обретают у Л.М. Леонова ироническое переосмысление. Сходство здесь в том, что и квартира Воланда и дворец-музей Юлии имеют аналогичное фантастическое свойство – вмещать внутри себя неограниченные пространства. Получаем двойную ассоциацию – на формальном и идейном уровнях. Автор создает знакомую оболочку, наполняя ее принципиально иным по отношению к роману М.А. Булгакова содержанием.

Принцип иносказания в данном случае заключается в сходстве между фантастическими образами и ситуациями и реальным положением дел. Реальное положение дел – установка на искусство, которое по природе своей элитарно, «в массы». Такая массовая штамповка шедевров магией ангелоида Дымкова, попутно переделанных по своему усмотрению бесталанной Юлией Бамбалски, является ассоциативно-метафорическим письмом по отношению к массовой штамповке предметов искусства, подверженных идеологическому препарированию и купированию на предмет соответствия большевистской коммунистической доктрине. В итоге доступные широким народным массам предметы искусства становятся такими же подделками, что в неограниченных объемах производит Дымков по воле Юлии.

Здесь же и ирония по поводу горьковского призыва трудящихся в литературу, который обернулся не только тем, что литература пришла в массы, но и тем, что бесталанная масса пролезла в большую литературу и началась «штамповка».

Таким образом, в этом эпизоде параллельно используются принципы ассоциации и иносказания, причем ассоциация в данном случае двойная – на формальном и идейном уровнях.

Итак, в романе «Пирамида» присутствует фэнтезийная условность. Все рассмотренные в данной главе эпизоды романа реализованы в соответствии с принципами этого типа вторичной художественной условности.

Картина мира в романе может быть истолкована как фэнтезийная¹. Леоновская космогония имеет отчетливый дуалистический характер. В романе существует множество открытых для перехода с помощью порталов миров. Присутствуют многочисленные фэнтезийные посылки: обладающий магическими силами профессор Шатаницкий и посланец из поднебесья,

¹ Уточним, что когда мы пишем «картина мира может быть истолкована как фэнтезийная», мы имеем в виду, что она вполне может быть истолкована, помимо всего прочего, и как фэнтезийная в том числе.

ангелоид Дымков. Создается особая действительность, внутри которой существует «подлинная» реальность.

Развитие фэнтезийной канвы построено на противостоянии посланца небес Дымкова и сатаны Шатаницкого. С помощью Шатаницкого ставится значительный круг вопросов о взаимоотношении отверженных существ из огня с созданиями из глины, о путях развития человечества, религии, искусства, о тирании. С помощью Дымкова автор ставит вопрос о подлинной природе человека.

Фэнтезийная условность использована как основа для развертывания научно-фантастического повествования. Именно чудесные способности Дымкова позволяют Дуне, а вместе с ней и автору, посетить будущее. Первоочередная же задача фэнтезийной условности в романе – снять любые ограничения для исканий авторской мысли. Второстепенная – вывести читателя за рамки привычного.

При создании фэнтезийных эпизодов автор использовал в первую очередь принцип ассоциации. Наряду с этим, для реализации установки на создание «мнимых», «мстящихся» изображений Л.М. Леонов широко применял принцип игры.

ГЛАВА 2. НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА

2.1. Характеристика научной фантастики как типа вымысла¹

На сегодняшний день научная фантастика является одним из самых узнаваемых и популярных типов вторичной художественной условности. В жанре научной фантастики творили такие именитые зарубежные и отечественные писатели, как А. Азимов, Р.Брэдбери, С.Лем, Р.Шекли, Г.Каттер, Г.Гаррисон, Ж.Верн, Г.Уэллс, К.Чапек, А.Беляев, И.Ефремов, А. и Б.Стругацкие и др. Произведения подобного рода породили колоссальную библиографию.

Основная задача, решить которую мы должны в данном параграфе, – составить собирательный портрет научной фантастики, который поможет нам идентифицировать фантастические элементы данного типа в «Пирамиде» Л.М. Леонова.

Развитие фантастических жанров в отечественной литературе исследователи всегда хотели видеть поступательно, и долгое время господствовало мнение о том, что научная фантастика, или «фантастика рациональной посылки» – вершина развития фантастической прозы, а всё предшествующее – лишь этапы на пути к этой вершине. Мы склонны с этим не согласиться, и если и станем выделять этот тип повествования, то лишь как первый среди равных.

В данном исследовании мы используем следующую трактовку термина «научная фантастика» — это «вид фантастической литературы, основанный на допущении, имеющем рациональный характер, в соответствии с которым с помощью законов научных открытий, технических изобретений или природы,

¹ В отношении данного параграфа действуют те же оговорки, что и в параграфе 1.1. Ключевыми понятиями, взятыми нами из работы Е.Н.Ковтун, являются: «единство посылки», «логическая мотивация» и «иллюзия достоверности». Мы ни в коем случае не заявляем авторство на эти термины и основанный на их использовании анализ.

не противоречащих естественнонаучным воззрениям, в произведении создаётся необычайное или сверхъестественное»¹».

Составляющие части понятия («научная» и «фантастика») отражают содержательные и художественные особенности этого типа вымысла. Как «научные» определял свои произведения Ж.Верн, говоря о специфике их проблематики по отношению к прочей литературе второй половины XIX в.

В противовес ему Г.Уэллс определял свои произведения исключительно как «фантастические» или «фантазии», особо подчеркивая значимость в них вымысла и его долю. А термин «научная фантастика» ввел в научный обиход Я.Перельман, который в 1914 г. опубликовал одноименную статью в журнале «Природа и люди».

Новый жанр возник из ключевого для XX века стремления к рациональному, научному познанию бытия. Исследователи и любители научной фантастики провозгласили, что в основе этого вида литературы лежит особый метод, сочетающий логику прогрессивного, научного мышления с метафоричностью художественной литературы.

Специфику научной фантастики еще в 1970 г. весьма точно передал литературовед А.Бритиков: «Научная фантастика по сей день сохраняет промежуточную или, точнее сказать, двойную природу, ибо наряду с научным мышлением включает отличное от него художественное (хотя уже есть тенденция к их сближению). И как раз прогностическая функция, которая выводит ее как из художественного познания, так и из научного, в то же время связывает с тем и другим. Ни один род человеческой деятельности - наука, практика или искусство - не ставил своей прямой задачей приподнять завесу грядущего. А ведь в этом - сущность познания»².

¹ Николютина А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2003. С. 621—622.

² Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., Наука: Ленинградское отделение, 1970. С. 1 (аннотация).

Основоположником научной фантастики принято считать Ж.Верна. Это не случайно, ведь именно в творчестве Ж.Верна впервые обозначились две ключевые черты научной фантастика как принципиально нового типа вымысла.

Эти черты общеизвестны, ими являются:

- зависимость художественных средств от заявленной в тексте научной гипотезы;
- второстепенная роль сюжета по отношению к научной гипотезе;

Как отмечает Е.Н. Ковтун, в соответствии с данными критериями научная фантастика развивалась вплоть до середины XX в¹. В позднейшее время наметилось отступление от этой схемы, но большинство авторов по-прежнему творили в ее рамках.

Также исследовательница пишет о том, что неотъемлемыми составляющими научно-фантастического произведения того времени являлись:

- пространный монолог ученого-изобретателя, описывающего принципы работы изобретения;
- разработка концепции социального и технического прогресса;
- пространное описание открытых миров;
- утверждающий торжество разума пафос произведения².

Если применять к этому литературному жанру описанное нами ранее деление фантастики на формальную и содержательную, то последняя будет определяться поставленной во главу угла рационально-фантастической посылкой, которая и представляет для читателя основной интерес. В формальной же научной фантастике научно-фантастический элемент играет вспомогательную роль (например, компактная «машина Пибоди», позволяющая легко бурить вечную мерзлоту в повести Г.Ф.Лавкрафта «Зов Ктулху»). Она не определяет развитие сюжета и может использоваться для подсветки отдельных социально-критических посылок.

¹ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 74.

² Там же.

Отметим, что в XX в. научно-фантастические произведения создавали многие отечественные писатели. В этой связи можно назвать такие имена, как В.Обручев, К.Циолковский, В.Гончаров, В.Катаев, И.Эренбург, М.Шагинян, Я.Окунев, Б.Ясенский, А.Толстой, творчество т.н. фантастов «ближнего прицела», ориентированных на изображение шаблонного счастья в ближайшем будущем (А.Палей, В.Никольский, Э. Зелинкович и др.).

В этот период (его называют «золотым веком» научной фантастики) развитие жанра особенно бурно происходило в литературе США и связано в первую очередь с именами таких издателей и редакторов, как Д. Кэмпбелл, Э.Бучер, Г.Голд, авторов-фантастов - Х.Гернсбека, Э.Берроуза и Э.Гамильтона, во второй половине XX – А.Азимова, Г.Каттнера, К.Саймака, Р.Хайнлайна, Т.Старджона и др.

Е.Н. Ковтун пишет, что специфика научно-фантастической посылки описана в научной литературе двумя отличительными критериями:

- единство посылки,
- логическая мотивация¹.

Под единством посылки подразумевается, что сюжет научно-фантастического произведения исчерпывается кульминацией развертывания научно-фантастической посылки. И автору и читателю неважно, что произойдет с персонажами за пределами фантастической гипотезы. После плавания на подводной лодке капитана Немо герои вернулись в родной Лондон, к исходной точке своего путешествия, и на этом их история закончена. Пройдя все подземные лабиринты «Плутонии», путешественники вернулись в Москву, и на этом повествовательная канва исчерпывает себя. Обменявшись с марсианином телами и побывав на другой планете, Марвин Уоррен из «Обмена разумов» Г.Шекли заблудился в Искаженном мире, и на этом история закончена. Никаких других посылок в произведении содержательной научной

¹ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) . М.: Изд-во МГУ, 1999. - С. 82-85.

фантастики не предусматривается. В этом и заключается принцип единства посылки.

Принцип логической мотивации научно-фантастической посылки заключается в том, что она обоснована автором на том уровне развития науки, который существовал в его время. Анализируя существующую картину мира, автор делает логическое допущение, прогнозируя ее развитие в том или ином ключе. Конечно же, такой прогноз является в первую очередь плодом фантазии автора, но он всегда мотивирован именно логическим допущением. Это в корне разнится с иррациональным, принципиально необъяснимым допущением фэнтези.

В научной фантастике за пределами фантастической гипотезы окружающий мир не может выходить за рамки привычного представления о реальности.

Правдоподобность научно-фантастического повествования должна сохраняться с первых и до последних строк. Автор должен сделать всё, чтобы читатель привык к фантастической гипотезе и иллюзия достоверности не пропала. Добиться подобного эффекта помогает подчеркнутая «обыкновенность» героев и реалистические художественные детали. При этом «обыкновенность» героев может сводиться и к их полному умалению, поскольку в научно-фантастических произведениях открывается реальность, отличная от эмпирического опыта читателя, и эта реальность должна быть соответствующим образом подана и описана. Доминацией в тексте повествования о новом миропорядке с реалистическим и подробным описанием присущих ему деталей при нивелировании индивидуальности персонажей и достигается, в большинстве случаев, эффект правдоподобности. Портрет, пейзаж и деталь в научно-фантастическом повествовании подчинены единственной цели – моделированию фантастической реальности. Это в корне отличает научно-фантастическое повествование от текстов, апеллирующих к внелитературному опыту читателя.

В связи с этим возникает значимая коллизия. Действительно, если мир, рисуемый автором, не изображен детально и читатель не сможет провести аналогии со знакомой ему реальностью, то текст потеряет иллюзию достоверности. С другой стороны, обилие деталей и дотошные описания способны его переполнить и повредить развитию сюжета.

Научная фантастика знает несколько способов решения данной проблемы. В первом случае подобие целого выдается за целое. Так, например, в рассказе Р.Шекли «Индетерминированный ключ» описана машина по производству «тангриза» описана следующим образом: «Четверо взмыленных грузчиков вкатили в контору большой черный ящик размером со слоненка. <...> Арнольд ползал перед машиной на четвереньках, пытаясь прочесть инструкцию, выгравированную на передней панели. Не поднимая головы, он спросил:

- Тебе доводилось слышать про планету Нелдш?

Грегор кивнул. Так называлась третьеразрядная планета на северной оконечности галактики. <...> В давние времена ее цивилизация достигла небывалого расцвета благодаря так называемому «древнему знанию». Само «древнее знание» давно утрачено, но созданные в ту пору машины время от времени обнаруживают в разных уголках галактики.

- Это нелджинский даровой изготовитель! Вряд ли их осталось больше пяти штук. Воспроизвести их невозможно. <...> Чтобы эта штука не изготавливала, она делает это бесплатно. Даром! Она берет энергию из воздуха, от Солнца – откуда угодно»¹.

Описывая инопланетную машину подобным образом, Р.Шекли достигает нужного ему эффекта: ставит акцент на фабулообразующей особенности машины – она изготавливает товар даром. Описание принципов работы устройства автор заменяет отсылкой к давно утерянному «древнему знанию». Читателю по такому каркасу предоставляется возможность самому сложить

¹ Шекли Р. Миры Роберта Шекли: сборник научно-фантастических рассказов / Р.Шекли. М.:Мир. 1984. С. 52.

представление о «древнем знании» и домыслить механизм работы «дарового изготовителя».

Другой прием состоит в совмещении фантастических умозрительных построений с привычной читателю картиной мира. Так в «Марсианских хрониках» Рея Брэдбери экзотическая инопланетная цивилизация сталкивается со знакомыми «земными» проблемами упадка морали, духовного кризиса, экономических потрясений. На уровне отдельных образов прием этот состоит в том, чтобы описать ранее неведомое, используя уже известные читателю качества и признаки.

В научной фантастике акценты ставятся на принципиальные, создающие среду для развития фантастического допущения образы и детали. Безусловно, это происходит за счет нивелирования «второстепенных» частей моделируемой реальности.

Произведения «чистой» научной фантастики выделяются отсутствием какой-либо многоплановости или игры смыслов. Их поэтика целиком направлена на раскрытие фантастической посылки. Сюжет схематичен, система персонажей – шаблонная. Реальность моделируется с учетом малого числа факторов, которые являют собой основные ее тенденции.

Очевидно, что при таких характеристиках произведения чистой научной фантастики не стали единственной и неповторимой «литературой будущего», как пророчили некоторые из исследователей. Недаром в недавнем прошлом критический разбор научно-фантастического произведения сводился к комментированию представителем науки фабулообразующей фантастической идеи. Не приходится говорить и об «уникальном феномене» и «беспрецедентном явлении», требующем особых средств изучения, на чем настаивал Ю.Кагарлицкий. Некоторые литературные критики, например, А.Громова, предпринимали попытки определить научную фантастику как особый тип искусства, однако, в чем эта особая типология заключается, до сих пор непонятно.

Мы же, в свою очередь, подчеркнем лишь тот важный для настоящего исследования факт, что значительную художественную ценность научная фантастика представляет в тандеме с другими, как фантастическими (фэнтези, философская условность, сатирическая условность), так и реалистическими направлениями, потому как по своей природе призвана иллюстрировать и разрешать следующие проблемные вопросы:

- прогнозирование будущего;
- донесение научных открытий до сознания масс;
- прогноз поведения человека при встрече с внеземным;

2.2. Научная фантастика в «Пирамиде» Л.М. Леонова

В своем итоговом произведении Л.М. Леонов значительную роль уделял таким значимым вопросам, как прогнозирование будущего человечества с учетом тенденций настоящего («нарастающей жути уходящего века»), соотношение прогресса и религиозного мировосприятия, показ губительного для России и всего мира изменения моральных основ бытия, пламени грядущего пожара и ужаса пепелища. Л.М. Леонов писал: «Будет показано, что человечество превратится в груды гниющего мяса. Это для того, чтобы показать Богу: вот на что ты хотел опереться – на людей, и к чему это привело. В конце романа: то же, что и лекция Вихрова, - диалог ангела со Сталиным. <...> Сюда войдет судьба священника, его семьи. Биографии будут просвечиваться и вперед»¹.

Учитывая рассмотренную нами специфику и функции научной фантастики, неудивительно, что именно этот жанр выбрал Л.М. Леонов для решения этих вопросов внутри заданной фантазийной посылкой космогонии.

Мы будем рассматривать научно-фантастические эпизоды последовательно, по мере того, как они встречаются в тексте «Пирамиды». Героям «Пирамиды» суждено побывать во всех исторических эпохах. Вместе с автором они мучительно ищут ответы на вопрос о том, что же произошло с человечеством, почему его жизненные силы непрестанно убывают. Некоторые из ответов на эти вопросы даны в виде ярких иллюстраций способами научной фантастики. Их последовательность, взаимодействие и гармонизация – прерогатива автора.

Обнаруживая такие эпизоды и характеризуя их на основе рассмотренных ранее признаков как научно-фантастические, мы будем классифицировать их с

¹ «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...». (Из бесед Л.М. Леонова с Н.А. Грозновой). Публикация Т.М. Вахитовой // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 16.

учетом выполняемых ими функций и раскрывать их значение в художественной структуре романа.

Сразу отметим, что научная фантастика используется Л.М. Леоновым главным образом для изображения духовных и материалистических апокалипсисов. Современное им состояние цивилизации герои романа определяют через ёмкий символ: «...полдевятого на циферблате судьбы...» (I,210). В общей сложности в романе описаны пять апокалипсисов. И научная фантастика в и художественной структуре романа призвана, в первую очередь, воссоздать картины грядущего заката человечества.

Автор привязывает к эволюции человечества образ пирамиды. Бодрым маршем оно движется к ее вершине, и, по мнению автора, почти достигло ее. Цикло человеческой истории ускоряются – ведь с каждым новым венком пирамида становится все уже. Л.М. Леонова интересует вопрос о том, что произойдет, когда человечество окажется на самом пике?

Столкнувшись с фактом невозможности дальнейшего развития человечеству на выбор предлагаются две перспективы: самоуничтожиться либо претерпеть биологические мутации вплоть до вырождения в плесень. Разумеется, оба варианта устраивают дьявола и его союзников. Обе модели апокалипсиса автор приводит в действие на страницах романа.

Однако, несмотря на обилие пессимистических картин в романе, автор вовсе не теряет надежду на светлое будущее. Надеясь на лучшее, он продумывает все варианты развития событий.

Доктор Д. Томсон (Торонто, Канада) в докладе «Дарвин, Уэллс и «Пирамида» Л.Леонова» отметил, что Леонов всю жизнь задумывался над вечными вопросами бытия. В поисках ответов он обращался не только к богословской литературе, но и к открытиям современных наук. Христианство основано на вере в высокое предназначение человека на Земле. Теория эволюции подорвала эту веру, потому что она не только отрицала создание человека Богом, но и пришла к выводу, что человек – лишь звено в нескончаемой цепи эволюции. Теория энтропии (второй закон термодинамики)

нанесла еще более сильный удар, потому что постепенное охлаждение Земли и солнечной системы не оставляет места для оправдания самого существования человека. «Машина времени» Уэллса, «Унтиловск» и «Пирамида» Леонова отражают, по мысли докладчика, именно эти теории.

Если придерживаться обозначенного нами принципа рассмотрения научно-фантастических эпизодов, то начать следует со второй главы «Загадки», где были описаны открытые среди Белогорий «мыслящие грибы»: «Года три назад сей даровитый паренек, случайно прогуливаясь в дремучих саянских предгорьях, обнаружил под навесом скалы небольшую, полтора на полтора, колонию розоватых, с просинью, на шаткой ножке высотой с палец и, как оказалось, мыслящих грибов. Неизвестно, что именно происходило в них в тот час – месса, митинг или коллективная медитация – но в бормотанье их, если зажмуриться, то ясно прослушивались характерные стридулирующие фонемы раннего санскрита. Они то и вдохновили даровитого ученого на докторскую диссертацию с заключением, что дрожавшие тогда у ног его в ожидании неминуемой расправы скромные создания являются истинными предками человечества»(I, 21).

Открытие таких мылящих растений, безусловно, является научно-фантастическим допущением. Это первый тревожный звонок предсказываемого автором низведения людского множества до муравьиного состояния. Подобным «открытием» Л.М. Леонов наглядно демонстрирует, что история имеет циклический характер. Взойдя на вершину возведенной автором пирамиды и оглядывая с ее высоты раскинувшийся под ногами простор, понимаем, что данное научно-фантастическое допущение моделирует реальность, в которой жившее до людей общество, скорее всего, не человеческое, а на ступень ниже, прошло все этапы своего развития и обратилось в «мыслящие грибы». А до него было другое. Перед ним – еще одно и так неизмеримое количество раз с самого начала времени, с момента большого взрыва. Визионерское прозрение художника позволяет нам представить весь массив исторического развития планеты.

Обращает на себя внимание тот факт, что именно грибы, а не какие-нибудь другие растения были выбраны автором в качестве итогового воплощения людского множества. Ближайшей «мыслящей» аналогией здесь может послужить «тростник» Б.Паскаля. Однако «тростник» заключает в себе несколько иную философскую подоплеку, которая подходила Л.М. Леонову лишь отчасти: «А потом пусть человек снова подумает о себе и сравнит свое существо со всем сущим; пусть почувствует, как он затерян в этом глухом углу Вселенной, и, выглядывая из чулана, отведенного ему под жилье, – я имею в виду зримый мир – пусть уразумеет, чего стоит наша Земля со всеми ее державами и городами и, наконец, чего стоит он сам. Человек – в бесконечности – что он значит?»¹.

В данном случае Л.М. Леонов сознательно идет на нарушение фразеологической связности, реализуя принцип ассоциации. Из идейного блока, связанного с паскалевским высказыванием, он выкидывает «тростник», заменяя его на «грибы» (несколько раз в тексте упоминается также «плесень», т.е. те же грибы; употребление термина «плесень» призвано подчеркнуть чудовищную разницу между нынешним уровнем развития людей и их последующей деградацией).

Так автор добился органического вливания идеи Б.Паскаля в свое произведение, одновременно изменив ее в соответствии со своими целями. Причем «грибы» были подсказаны Л.М. Леонову фольклором, по части которого он был почти всеведущ. Ведь существует множество фольклорных источников, в которых грибы представляются разумными, являются предками человека, посланцами иных миров. Петербургский ученый М.Касперавичус писал об этом: «Сохранилось множество сибирских преданий, в которых грибы наделены способностью мыслить и чувствовать. Наскальные изображения на утесах гор Пектымель на Чукотке представляют пляски мухоморов. Пляшущие персонажи, напоминающие грибы, найдены и среди петроглифов, обнаруженных в верховье Енисея. Мексиканские индейцы называют грибы,

¹ Паскаль Б. Мысли / Б.Паскаль // Человек. М. : Голос, 1991. С. 283.

растущие в Сьерре Масатека, «разумными», а местные знахари употребляют их для воссоединения с Богом и целительства, как делают это и сибирские шаманы. Грибные ритуалы существуют в Перу, на Борнео и в Новой Гвинее. Считается, что подобная практика рождена в Сибири и перенесена в разные части света благодаря миграции человечества»¹.

В той же главе присутствует второй научно-фантастический эпизод: «Началось с того, что видный сотрудник великого вождя Скуднов Т.И. подарил своей бывшей школе старинный, на трех латунных ножках телескоп <...>

С помощью самодельной приставки загадочной конструкции из всякого лабораторного утиля под командой своего наставника Пхе, они пристально обшарили местное небо и с третьего захода в запредельной пучине небес, в созвездии Водолея, обнаружили целый архипелаг неизвестных планет. Сканирующим облетом двух из них, несмотря на густейшее задымление, как у нас, на обеих было обнаружено обилие храмов, заводских корпусов и другой мощной техники, также обширные посеы неизвестного хлебного злака и главное — огненные траектории уже межпланетной перестрелки, что является приметой давно обогнавшей нас суперцивилизации. Спектральный анализ, хотя и обнаруживший в тамошних окрестностях мощные сгустки гуминового существа, плавающие в облаках сильно ионизованного газа (пардон, того же происхождения), не смог показать присущий ему запах, чем выявляется любое массовое скопление организмов»(I, 23).

Налицо научно-фантастическая гипотеза об открытии с помощью собранного на коленке телескопа в созвездии Водолея обжитых, к тому же воюющих друг с другом планет. Присутствующая в процитированном фрагменте космическая война — довольно распространенная тема научной фантастики. Такие произведения различают по масштабу разворачивающихся военных действий. На наш взгляд, это может быть:

¹ Касперавичус М. Функции религиозной и светской символики / М. Касперавичус. Л. : Наука, 1990. С. 15.

межпланетная война – война между двумя или несколькими планетами в пределах одной звездной системы (Роберт Хайнлайн «Звёздный десант» (1959);

межзвёздная война – война охватывает несколько звездных систем в пределах одной галактики; для галактики в целом она локальная (Сергей Снегов «Люди как боги» (1966—1977);

галактическая война – война охватывает несколько звездных систем по всей галактике; итог ее влияет на судьбу всех обитателей галактики (Андрей Ливадный «История Галактики» (1997-2011);

межгалактическая война – война, в которую вовлечены несколько галактик (Джуд Уотсон «На перепутье» (2000).

Придерживаясь подобной классификации, определяем космическую войну Л.М. Леонова как межпланетную. Акцент здесь ставится на то, что подобные конфликты широко описаны во множестве произведений научной фантастики и, несмотря на различный пафос, имеют идентичную этимологию.

Обращаем внимание на образы предельно безликих персонажей. Чтобы не затеняли научно-фантастическую гипотезу, они описаны просто как «ребята» и «видный сотрудник Скуднов Т.И». Открытые планеты не имеют описания. Автору в данном случае необходимо изобразить лишь общую картину. Поэтому он говорит лишь о том, что на поверхности планет – земная инфраструктура и что эти цивилизации обогнали земную. По этим векторам (подобие целого выдается за целое) понимаем, что эти планеты – Земля в недалеком будущем. Логическая мотивация, по Л.М. Леонову, обусловлена всей новейшей историей.

В данном случае при помощи научной фантастики автор прогнозирует судьбу человечества, изображая обогнавшую нас «суперцивилизацию», итогом которой явилось самоистребление. Такое истребление вполне могло произойти во время холодной войны, и в этих двух планетах вполне могут быть закамуфлированы США и СССР.

Подчеркнем, что открыт именно «архипелаг» неизвестных ранее планет. Открытие «архипелага» может привести на мысль об открытом в 70-х годах

А.И.Солженицыным «Архипелаге ГУЛАГе». Сама лагерная тема была близка Л.М. Леонову. Писателя, помимо всего прочего, шесть раз приглашали «влиться в дружную семью» системы ГУЛАГ, выписывая ордера на его арест (вот почему так мастерски на первых страницах романа и в сюжетной линии, связанной с Вадимом Лоскутовым, описано состояние человека, который спит не раздеваясь, ожидая каждую минуту «воронок» к подъезду). Однако данная гипотеза в ходе нашего исследования существенного подтверждения не нашла.

Следующим фрагментом романа, где реализованы принципы научной фантастики, является посещение Вадимом стройки века, на которой возводят грандиозный памятник Сталину. Этот эпизод безусловно классифицируется как научно-фантастический. Обусловливается это в первую очередь тем, что стройка велась «с помощью неизобретенных пока механизмов» (I, 381). Действительно налицо здесь научно-фантастическая гипотеза о существовании некоего высокотехнологичного устройства, которое генерирует защитный, поглощающий звук экран, а также коллоидной сферы, делающей всё внутри себя невидимым. Под этим экраном кипит жизнь. Там расположен секретный мегаполис с заводами, детскими садами, школами, больницами, тюрьмами и т.п. «Неизобретенные» механизмы не позволяют непосвященным узнать о строительстве грандиознейшего памятника Хозяину. Ноги этого гигантского монумента упираются в землю, а грудь скрывается где-то в заоблачной выси (подобного гиганта можно сравнить с томящимся под Карпатами величайшим грешником из «Страшной мести» Н.В. Гоголя).

Научно-фантастическая посылка и вытекающие из нее следствия однозначно подталкивают нас к тому, что устройство, заглушающее звук, – суть отделявший СССР от остального цивилизованного мира железный занавес, под которым действительно возводился «памятник» тирану – Беломорканал. Именно эта стройка, инициированная Сталиным, обман века, которому криминальные элементы впоследствии дали прозвище «туфта», по нашему мнению, зашифровано подана в этом научно-фантастическом эпизоде.

Строительство Беломорканала – событие из ряда вон выходящее, оказавшее значительное влияние как на Л.М. Леонова в частности, так и на литературный процесс 30-х годов в целом. По плану Сталина в СССР должно было случиться небывалое чудо, цель которого – доказать всему миру, каких высот может достичь государство рабочих и крестьян под руководством большевистской партии. Канал, который во всем мире по всем прогнозам мог быть построен не раньше, как за пять лет, Сталин приказал построить за 22 месяца, дабы изумить Европу и повергнуть в благоговейный трепет все народы СССР. Стройка происходила исключительно силами заключенных системы ГУЛАГ. Условия труда были чудовищными, сроки – невыполнимыми, техники не было; люди погибали в невероятных количествах (по официальным данным до 40 тыс.). Однако небывалые успехи НКВД сводились не только к рекордным срокам постройки канала, но и к тому, что под руководством учителей мирового коммунизма изменялись и врачевались даже сами человеческие души. К демонстрации процесса разительных перемен в зэках, фактически «перековки» людей, были привлечены усилия всех передовых тружеников пера. Сотни литераторов во главе с М. Горьким, вызванным лично Сталиным с о.Капри, откликнулись на призыв вождя и, подбадриваемые солидными гонорарами, обдали страну дружной струей небывалых литературных эпосов примерно следующего содержания: «Мы видели на канале десятки замечательных сооружений, каждое из которых эмоционально воздействует с силой подлинного художественного произведения. Мы видели также бывших воров, недавних преступников, вчерашних врагов революции – строителей канала, ставших полноценными гражданами социалистической родины. Все это сделала наша партия, сделали чекисты, которым партия поручила строить величайший канал и перевоспитывать десятки тысяч людей»¹. От приглашения на подобное пиршество духа и связанное с ним затуманивание умов отказались лишь М.А. Булгаков и Л.М. Леонов.

¹ Габриелович Е.И. Клич вождя // Газета «Перековка». 1933. №5. С. 3.

С помощью тандема чутких наставников-чекистов и охваченных яростным стремлением исправить свое преступное прошлое рабов ГУЛАГа канал был построен в обозначенные сроки. Но при сдаче объекта строительства выявился недочет. Фактическая ширина Беломорканала оказалась в два раза меньше той, которая была заявлена в проекте. В результате прикрытое от пристальных взглядов железным занавесом небывалого масштаба чудо оказалось небывалого масштаба ложью. Кровавый, в два раза меньше запланированного, Беломорканал – памятник, который Сталин возвел себе, веха истории, которую Л.М. Леонов, переосмыслив, отразил в своем итоговом произведении и преподнес читателю в научно-фантастической обертке, в эпизоде, где тысячи заключенных не покладая рук и в рекордные сроки возводят небывалую, поражающую своими размерами и заметную даже с соседних континентов скульптуру вождя. Подобное иносказание с использованием средств научной фантастики объясняется политической ситуацией, в которой творил художник. Цель его также может быть заключена в том, чтобы, подав проблему под иным углом зрения, заставить отечественную и мировую общественность обратить на нее более пристальное внимание.

Примечательно, что у подножия памятника также образовалась пирамида-котлован: оттуда брали породу для строительства монумента. Такая пирамида служит зеркальным изображением современной автору действительности. Котлован – всего лишь опрокинутая форма пирамиды. Некогда полная, теперь пирамида пуста. Она выпотрошена, а все ее нутро – материал для создания циклопического монумента Хозяину.

Не все из других эпизодов романа, в которых заключена научная фантастика, имеют прямые исторические параллели. По большей части они призваны иллюстрировать авторские суждения о том, что конечной целью человеческой истории станет разрушение современного общества. Подобные мысли излагал М.И. Веллер в книге «Всеобщая теория всего». Л.М. Леонов подошел к вопросу о выживании человечества обстоятельно и детально. Он говорит о том, что спастись человечество сможет только в том случае, если

начнет работу по собственной интеллектуальной деградации, нравственному упадку, иными словами – целенаправленным, организованным властью, отрицательным отбором, отрицательной селекцией, которая остановит разворачивающуюся уже в опасной близости от запретных, взрывоопасных сфер бытия спираль прогресса, превратит людей в «мыслящие грибы».

Процесс такой деградации и отрицательной селекции – вот что с помощью средств научной фантастики изобразил Л.М. Леонов на страницах «Пирамиды» в качестве ключевого содержания исторического процесса последующих веков. Поднявшись на вершину пирамиды, человечество снова спустится вниз с тем, чтобы превратиться во что-то доселе невиданное.

Ведя речь фантастической стороне романа «Пирамида», и научной фантастике в частности, тех пессимистических картинах, которые рисует автор, мы не можем обойти вниманием вопрос о влиянии на замысел романа «Пирамида» учения Л.Гумилева об этногенезе. Это важный аспект оценки творческого наследия Л.М. Леонова. Творчеству Л.М. Леонова посвящено огромное количество работ, но, несмотря на это, в изучении его творческого наследия все еще существуют большие пробелы. В частности вовсе не изучена проблема функциональной роли этнического аспекта в сюжетной конструкции «Пирамиды».

Речь идет о том, что ключевые аспекты историософской концепции Л.Леонова, оказавшие решающее влияние на развитие фантастической канвы повествования, напрямую связаны с некоторыми ключевыми положениями теории этногенеза. В первую очередь это касается тезиса Л.Гумилева об этносе как динамической системе. Согласно Л.Гумилеву этнос являет собой систему, которая под воздействием определенных факторов зарождается, проходит ряд этапов роста и, как правило, разрушается. Эта идея воплотилась и на страницах «Пирамиды».

Согласно Л.Гумилеву, этнос – это группа людей с общим стереотипом поведения. Существуют три ключевых фактора, напрямую формирующие эти стереотипы: географический, биологический и психологический.

Психологический фактор при этом включает в себя культурологический аспект и религиозные воззрения. Произошедшее вследствие Великой Октябрьской социалистической революции изменения определяющего фактора привело к зарождению нового суперэтноса. После революции и отказа от христианства и основанной на нем культуры, образовавшуюся нишу заполнила марксистская идеология и коммунистическая доктрина.

Революция, приведшая к угасанию великоросского суперэтноса и появлению советского, в романе Л.Леонова «Пирамида» нашла отражение в образе-рефрене «пожар». Например, в одном из своих фантастических снов о.Матвей видит извержение вулкана на Воробьевых горах. Лава «гуляет» по Москве, уничтожая все вокруг. И о.Матвей оказывается тем, кто усмирил стихию. Л.Леонов говорит, таким образом, о том, что осмеянное христианство могло бы залечить раны, нанесенные коммунизмом, когда от культуры великоросского этноса осталось лишь «пепелище». Такое неизбежное «пепелище» описано и в гумилевской гипотезе о пассионарных толчках (негэнтропийных импульсах), порождающих новые этносы и нарушающие энтропийный процесс, в результате которого живое вещество в обязательном порядке теряет свою энергию.

По Л.Гумилеву этногенез этноса включает семь фаз, пройдя которые, этнос может либо регенерировать, либо навсегда исчезнуть. Фазы эти занимают длительные временные отрезки времени (около 500 лет), но бывают и исключения.

Все процесс в Советском Союзе текли сверхбыстро, и Л.Леонов не исключал, что охваченная небывалым пассионарным огнем страна не регенерирует, пройдя все фазы, а прогорит, исчезнув вовсе. Л.Леонов видел внутренние противоречия в существовании зародившегося после революции суперэтноса. Для того чтобы он мог гармонично развиваться, следовало изменить самую глубинную суть человека, «поослабить у него в голове одну заветную струнку», сделать всех людей абсолютно равными, исключить появление такой вещи, как талант.

Спасти такой этнос от гибели могло только чудо. На страницах романа «Пирамида» оно присутствует в виде ангела (ангелоида) Дымкова. Вполне логично, что, не в силах изменить природу человека, к нему за помощью в итоге и обращается Верховный вождь, Хозяин, товарищ Сталин. Однако эта кощунственная попытка терпит неудачу. Логическим вариантом дальнейшего развития события Л.Леонову видится апокалипсис, который он изобразил средствами научной фантастики.

Мироощущение Л.Леопова, пути художественного воплощения которого особенно ярко прослеживаются в фантастической составляющей его итогового романа, напрямую соотносится и с учением Л.Гумилева об антисистемах.

Онтологическая проблематика леоновской «Пирамиды», соответствует тезису Л.Гумилева о биполярности, согласно которому в мире присутствуют две разно заряженные системы – полюсы создания и разрушения.

По Л.Леонову полюс творческой полноты находится в тех же сферах, в которых находится Бог. Разрушить существующий мир, потушить божественные искры в людях пытается резидент дьявола на Руси – профессор Шатаницкий. В нем частично воплощается бунтарская, отрицающая существующий мир сила другого полюса. Между этими двумя разно заряженными элементами находится место, где живут люди. Это сосредоточение всего материального. В этой системе, по которой проходит граница притяжения полюсов, творческая полнота не может не угасать, запас сил необратимо истощается. Поэтому командированный на Землю ангел Дымков обрастает материей и теряет свои способности. Из него уходит божественная суть, он находится под угрозой стать «невозвращенцем», изображение одного из которых в романе присутствует. Описанное Л.Гумилевым нарушение баланса между созидательными и деструктивными силами бытия нашло свое непосредственное выражение в «Пирамиде» Л.Леопова и послужило идеологической базой научно-фантастический включений в художественную ткань произведения.

Рассуждая о прогнозах на будущее человечества, следует также различать процессы вырождения и самоуничтожения. По Л.М. Леонову, это разные векторы исторического развития. Первый ведет к перерождению и, может быть, спасению людей, а второй – к их уничтожению и торжеству Шатаницкого. Соответственно и те фрагменты романа, где развиваются научно-фантастические посылки, следует классифицировать по аналогичному принципу.

Вопрос о самоуничтожении и вырождении поставлен Л.М. Леоновым в третьем научно-фантастическом эпизоде романа, в котором речь идет о «гуманном оружии», применение которого видит Дуня, путешествуя по мирам.

Подоплека данной научно-фантастической картины (логическая мотивация) такова: традиционное оружие, обеспечивающее глобальные разрушения, сейчас настолько совершенно, что воевать с его помощью стало попросту неэффективно. В настоящее время активно ведутся поиски нового формата ведения боевых действий. Оружие нового поколения не причиняет огромных физических страданий, не засоряет и не меняет ландшафты. Такое гуманное оружие называется «психотронным». Центром его разработки в СССР, судя по тем материалам, которые попадали в открытую печать, в 70-х годах стал город Новосибирск, а в частности – Академгородок «АСУ управления поведением человека и животных» и НПО «Энергия». Эти учреждения, коих в то время насчитывалось более пятидесяти (Ассоциация экологической биолокации «Радуница» (г.Москва), ВМНУЦ ВТИ (г.Ставрополь), Забайкальская ассоциация инженерной биолокации (г.Чита), ИЗМИРАН (г.Троицк), Институт человека РАН (г.Санкт-Петербург), ИОФ РАН (г.Москва), Международная академия энергоинформационных наук (г.Москва) и др.), занимались разработкой принципов, методов и средств дистанционного воздействия на биологические объекты, в том числе и на человека. Работа велась полузакрывто, но была узаконена и вынесена на всеобщее обсуждение после постановлением ЦК КПСС от 27 января 1986 года. Результаты ее впечатляли. Созданные в НИИ и выведенные на орбиту передатчики могли

влиять на поведение людей и, по желанию военных, корректировать его. Высокую оценку новому методу в 1990 году дали Минздрав СССР и АН СССР. Значительную поддержку подобным разработкам оказывал министр иностранных дел Э.Шеварднадзе. Однако в 1991 году «Комитет по технологиям и науке Верховного совета» официально отказался от дальнейшего проведения подобных исследований и информация по ним больше не разглашалась. Этому немало способствовало подвергшее критике подобные разработки открытое обращение участников международного colloquium «Новые рубежи экспериментальной медицины и энергия полей», состоявшегося в Центре Дж. Фетцера в г. Каламазу (шт. Мичиган, США) 13 апреля 1989 года.

Л.М. Леонов активно интересовался открытиями естественных наук и также мог обратить внимание на подобные эксперименты. Даже если бы писатель по каким-то причинам не был осведомлен о происходящих поисках «гуманного оружия», то без сомнения он узнал бы о них одновременно со всей широкой общественностью после публикации книги Р.Кондона «Маньчжурский кандидат» (1972). Также нашумел доклад на тему психотронного, «гуманного» (в данной трактовке – не причиняющего физических увечий) оружия основателя отечественной нейропсихологии, советского профессора А.Р.Лурия. Доклад этот впоследствии был переведен на 14 языков.

Такие разработки могли применяться в двух направлениях, в зависимости от того, каких успехов достигнут ученые. Одно из них – «гуманная» война. Другое – гораздо более страшное – уничтожение, как выразился Л.М. Леонов, «блестинки в глазу», спланированное низведение человечества до безропотного стада с помощью средств психического воздействия. Картины подобного разрушения привычного общества и человека предугадывал не только Л.М. Леонов. Б.Э.Узунов, например, в своем романе создал такую картину: «Ночь катила свои тяжелые волны над городом, погруженным в ее беспросветную мглу. Спали тысячи невест, не встретившихся со своими

нареченными, — уже чужими женами в чужих постелях. Спали их не родившиеся дети, чей набор генов еще до рождения был признан социально вредным, спали поэты и мечтатели, превращенные в тихих роботов из низшего разряда, — тысячи и тысячи безнадежно изломанных судеб спали, глотая порции рипнограмм или ожидая их, чтобы послушно шагнуть утром к станку, бездумно и безропотно прожить день и погрузиться в такой же беспросветный сон, встретив все, что назначено теми, кому виднее, и ни в коем случае — ничего больше этого»¹.

Этим обуславливается принцип логичности мотивации описанной Л.М. Леоновым научно-фантастической сцены. Научно-фантастическая посылка при этом – существование такого оружия и активное его применение в недалеком будущем. Действующие лица снова изображены схематично («солдаты»). Неизвестно, ни к какой стране они принадлежат, ни за что они воюют, ни какие у них характеры, звания и имена? «Солдаты» даже не воюют, они просто умирают, иллюстрируя столь отрадное для глаз Шатаницкого «самоуничтожение человечины». Принцип единства посылки налицо: художник показывает оружие в действии и переходит к развитию другой сюжетной ветки.

Сюжет деградации человечества становится для Л.М. Леонова рефреном. По ходу повествования он оказывается на виду пять раз, при этом оставаясь на уровне подтекста на протяжении всего произведения, начиная с пролога. Каждый раз писатель обыгрывает одну и ту же идею в разных вариантах.

Следующий научно-фантастический эпизод – еще одна обработка идеи заката человечества. Речь в нем идет о том, что произойдет в ближайшем будущем. Будущее это являет собой сплав атеизма и науки. «Блестинка» здесь уничтожается посредством достижений биоэлектроники. Причем научно-фантастическая посылка разворачивается подробно и предельно реалистично. К примеру, в прошлом эпизоде автор подал «гуманное» оружие как данность, ничего не было сказано о его происхождении и принципах действия. В рассказе

¹ Узунов Б.Э. Маги, магини. Обнинск: Ирина-Ч, 1991. С. 3.

же Шамина(II, 322-325) Л.М. Леонов приводит подробный обзор происхождения биомодулятора, его эволюцию, создавая тем самым полнокровное научно-фантастическое полотно со всеми сопутствующими атрибутами. По словам Л.М. Леонова, всё начнется с изобретения, которое позволит с помощью микросигналов имитировать брачный призыв комаров, блох, клещей и с помощью этого, заманивая их в ловушку, массово истреблять всю эту ползающую, летающую «нечисть». Потом у ученых возникает идея проверить, не атрофировался ли «инстинкт стайности» у человека. Они изобретают устройство, которое по схожему принципу на уровне радиоизлучения «рыхлит» человеческие мозги и позволяет программировать поведение человека. В мире будущего существуют две супердержавы, поделившие земной шар. Жителей обеих власти настраивают на грядущую войну путем непрерывного транслирования рипнограмм из-под земли. Итог – глобальное самоистребление идущих друг на друга плотным строем половинок человечества. Вместе с людьми в последний бой ринулись и птицы, и звери, и насекомые – всё живое. Ведь радиосигналы, как оказались, действовали на всех. Автор указывает, что даже растения вытягивали в сторону врага свои ветви и колоски и тряслись от гневного перевозбуждения. В этой версии апокалипсиса человечество самоистребилось. Шатаницкий восторжествовал. Подоплека этого события абсолютно та же, что и в предыдущем научно-фантастическом эпизоде.

Как уже говорилось, в рассматриваемом эпизоде автор более последователен в развертывании научно-фантастической гипотезы, что придает повествованию еще большую правдоподобность и позволяет рассматривать его как вполне реалистичный, хотя, безусловно, гиперболизированный вариант будущего.

В данном случае Л.М. Леонов ставит своей целью добиться наибольшей правдоподобности, а для этого нужно, чтобы иллюзия достоверности фантастического сохранялась с первой до последней буквы. Действующее лицо здесь – «охлос», толпа. Никто из охломонов не выделен и не детализирован.

Это позволило писателю всецело привлечь внимание читателя к развертыванию научно-фантастической посылки. Посылка эта едина, но представлена в динамике:

1. сначала изобретают принцип магнитной записи эмоций и обратной их передачи;
2. разрабатывают аппарат императивной мысли, с помощью звуковых вибраторов передающий приказы непосредственно в мозг;
3. в подземных шахтах устанавливают бесшумные машины внушения, с помощью радиоволн непрерывно воздействующие на все живое. (Две сверхдержавы идут друг на друга в последнюю атаку);
4. после «самовозгорания человечины» происходит восстание «запрограммированных на высшие зверства» машин. Они в свою очередь тоже сражаются между собой и разрушаются.

На этом научно-фантастическое повествование исчерпано, новая посылка в его рамках не поставлена. Эпизод выполняет функцию прогнозирования будущего с учетом тенденций настоящего и представляется полностью автономным. Даже вне художественных связей с остальными структурными элементами «Пирамиды» он может быть правильно понят и истолкован. По сути, это научно-фантастический рассказ внутри романа.

Следующее научно-фантастическое включение в ткань повествования начинается следующим образом: «После фундаментальных клеточных открытий, почти отменявших естественный отбор в людской среде, а также крупных инженерных изобретений убойного профиля передовая наука порадовала современников созданием немислимых дотолле живых организмов, прежде всего крупных туш мяса. Официальным предлогом послужил поиск большой пищи применительно к возраставшей численности земного населения»(II, 332).

Научно-фантастическая гипотеза Л.М. Леонова сводится к тому, что в ближайшем будущем достижения геной инженерии помогут искусственно регулировать характер человека, делая всех на одно лицо, послабляя, как

говорил Сталин Дымкову, некие «заветные струнки». Для достижения наибольшей иллюзии достоверности автор снова вводит перед ключевым этапом ряд предшествующих этапов:

1. удалось сконструировать «помесь нетопыря с жабой буфо» (II, 333);
2. начались эксперименты по «генетическим аппликациям»(II, 333) в ДНК человека;
3. стала возможной фильтрация граждан посредством «безболезненной в грудном возрасте уравнивающей манипуляции, чем взамен прежнего разнообразия характеров, темпераментов и конституций достигалась гармоничная, с единым для всех эталоном счастья, стандартность вида, способная обеспечить исключительные простоту, общедоступность пайка для новичков и, следовательно, дешевиизну управления»(II, 334).
4. эксперимент привел к ужасным последствиям: «произошедшая вслед за этим генетическая разбраковка сильнее всяких волн снимала численность людей»(II, 334).

В прогнозируемом будущем снова существуют две сверхдержавы, находящиеся на разных континентах. Их народы поднимают восстание против своих правительств, ставящих над ними эксперименты. Народу удается победить, и в центре генетических разработок одной из стран (не сказано, какой именно, да это и не имеет принципиального значения) смельчаки находят странное устройство: «На высоте прыжка с шестом и подвешенная без видимых креплений, пред ними таинственно и розовато, глаз не оторвать, мерцал эллипсовидная диковина, размером чуть больше мяча для регби, в просторечии именованная яйцом. О практическом назначении ее оставалось догадываться по смутным, всякий раз досадно ускользающим от вниманья картинкам, по ее как бы дымящейся поверхности, которые, поминутно сменяя друг друга игрой расцветки и очертания, не давали оторвать взор <...>. ...секрет обреченного сокровища заключался в том, что всякий где-либо во вселенной совершившийся даже самый заурядный катаклизм незамедлительно регистрировался находящимся внутри магическим устройством. Так что,

накинув на его поверхность сетку координат небесных, становилось возможным трехмерно определить и приписанный к данной микроклетке регион происшествия»(II, 337). Т.е. устройство это способно предвидеть будущее. Эта находка являла собой вершину достигнутого человеческого знания, «тайну»(II, 337), как выразился сам автор. Он говорит о том, что одинаково сладостно бывает сделать открытие и поведать об этом людям и «закрывать тайну, избавляясь от ее гнетущего нравственного диктата»(II, 337) И эту тайну с наслаждением уничтожили арматурой, играя похожим на яйцо шедевром в лапту.

Мы уже отмечали, что научно-фантастические эпизоды, в которых речь идет об апокалипсисе, развивают идеи либо самоуничтожения, либо деградации, низведения человечества до состояния плесени. В данном случае автор обыграл вариант, при котором свершилось «великое возвращение назад, под материнское крыло природы <...>...люди беспamięтно торопились в счастливое детство, и пусть природа сама творит свой беспощадный естественный отбор лучших, на борьбу с которым ушло столько сил и цивилизаций. Великим вихрем поваленные города обретались в непоправимых развалинах. <...> Немногочисленные выжившие переселились на зиму под землю, в метро и канализацию, а затем направились к экватору». У них «не возникало и мысли – вдохнуть жизнь в убитую цивилизацию» (II, 337-338).

Людей преследовали голод и болезни, и, чтобы выжить, им пришлось возвращаться к звериному состоянию: «И вот, сквозь рухнувшие форпосты санитарной обороны, целые стаи разъяренных стихий ринулись на оскользнувшихся поработителей. <...> Временной пока самообороной организмов, как минимум, становилось огрубление шкуры до степени, чтобы утрата лоскута кожи размером в ладонь, разумеется – если зализать своевременно, не выводила особь из строя»(II, 341). Затем последовала дальнейшая «девальвация»(II, 340) человеческого эталона. «Единый отныне, без этнических различий, язык строился на ассоциативном сближении эмоциональных рядов, скажем, если пища, добыча, здоровье, тепло и женская

ласка выражались сочетанием твердых звуков на одной продолжительно вибрирующей гласной, то ранний снегопад, затухший по дождем костер, падение с горы и укусы крысы ловко укладывались в прерывистое фырканье, похожее на сердитый кашель» (II, 340).

Перед нами прогноз будущего, который Л.М. Леонов делает, анализируя состояние современной ему науки. Ведущая роль при этом уделяется развитию научно-фантастической гипотезы, которая впоследствии уступает место философскому анализу современности, дабы узреть причины, направляющие человека на дорогу, ведущую к столь безрадостному итогу. Собственно причинами, их выявлением и поиском способов обойти видящуюся впереди «бездну» Л.М. Леонов занимается, используя приемы философской условности. Здесь же, руководствуясь диктуемыми научной фантастикой принципами, писатель упоминает лишь ключевые детали («ДНК», «генная аппликация», «генетическая разбраковка»), которые формируют картину по принципу «части вместо целого», избегая тем самым пространных описаний второстепенных для развития идеи деталей. Действующие лица являют собой некую безликую толпу сначала людей, потом – полуобезьян. Описание их характеров и поступков отсутствует, и это тоже обуславливается избранным автором научно-фантастическим жанром, диктующим свои условия.

Отметим также, что, несмотря на явную гиперболизацию, окружающий мир на протяжении всего повествования не выходит за пределы привычного представления о реальности.

Ранее автор рисовал «Великий спуск с горы» (II, 327). Ныне же он ведет речь о «Великом отходе» (II, 342). Л.М. Леонов неоднократно указывает на циклический характер развития истории. Подъем в гору и стояние на вершине всегда сменяется спуском. Однако при современном Л.М. Леонову развитию цивилизации, при товарище Сталине, который не хочет, чтобы после его смерти выстроенная им империя разлетелась по ветру, который видит угрозу существующему общественно-политическому строю в наличие у одних и

отсутствии у других таланта и творческого потенциала, писатель осознает, что «отход» на сей раз может смениться самоуничтожением.

Примечательно, что Л.М. Леонов с помощью научной фантастики изображает одно ярко выраженное «самоистребление» и три «вырождения». Зачем? Ведь если он угадывает два варианта: самоуничтожение и деградацию, и уже изобразил и то и другое по разу, то, может быть, пора остановиться? Дело в том, что художник поставил перед собой задачу не просто довести тревожащее его дурное предчувствие до сведения современников и потомков, а достучаться до них, предупредить, поэтому он стремится заставить их осознать надвигающуюся беду как можно детальнее, рисуя, образно говоря, и солнце, висящее над горизонтом, и солнце, погружающееся в море до середины, и мир, окутанный беспросветным мраком.

И особенно актуально это для «вырождения», которое представляет собой длительный, обусловленный на разных этапах различными факторами процесс, а не разовое действие, как «самоуничтожение». Неслучайно Дымков говорит Дуне, что ее видения не прекратятся, что «мы еще застанем их на последней ступеньке внизу» (II, 291)

Мир в полумраке бессильного красного солнца предстает глазам Дуни Лоскутовой в следующем научно-фантастическом эпизоде. На сей раз «...Дуня в особенности долго гнала ленту времени вперед, все подхлестывала...»(II,353). Автор делает научно-фантастическое допущение о том, что человечество доживет на Земле до тех времен, когда Солнце почти догорит, перестанет греть и станет похоже на «больную красную птицу»(II,353), а Земля превратиться в пустыню. Люди при этом измельчают пятикратно и переселяются под землю, а входными дверьми им будут служить «крышки... от смотровых уличных колодцев»(II, 353).

Жители этих подземных убежищ изображены следующим образом: «...забавные фигурки сплошь Дуне по колено, которым скорее по щемящему зову сердца, нежели по внешним признакам, не смогла отказать в родстве с собою...» (II, 353). Это уже даже не полуобезьяны – люди выродились в

полугрызунов. Генеральный спуск с горы завершен. Прозвучал финальный аккорд в симфонии деградации, и больше автор к этой теме не возвращается. Картина, создаваемая в данном эпизоде, статическая. Автор делает акцент на описании отдаленных потомков нынешнего человека, и описание их – единственная мотивация. Оно иссякает – нас возвращают во времена СССР; фантастическая картина сменяется в целом реалистическим повествованием. Весь эпизод с точки зрения нынешней науки правдоподобен. Остывание Солнца – общеизвестный факт. Изменение ландшафтов и живых видов, напрямую связанное с ним, – логическое следствие. Хотя автор сам говорит о том, что изображенная им картина «неправдоподобна», это не следует относить на счет логической мотивации эпизода. Л.М. Леонов подобным образом иронизирует над современниками-оптимистами, которые закрывают глаза на тревожные тенденции современности и которые будущее человечества не могут представить иначе, как в сиянии лучезарной славы. Поэтому писатель сразу упреждает возможные упреки, как бы поднимая вверх руки и говоря «да-да, это всё неправда», а потом как бы добавляет «а все-таки?».

С высоты охваченных нами научно-фантастических повествований в художественной структуре «Пирамиды» мы можем схематично описать путь деградации человечества следующим образом: человечество, обезьянство, грызуны, плесень. В последующем, по мысли Л.М. Леонова, всё может выродиться до клетки, а из клетки начать новое развитие в принципиально новом качестве и снова подниматься к вершине. По нашей логике, эпизоды в фабуле романа должно расположить именно таким образом (используем для скорейшего обозначения эпизодов те же условные обозначения), тогда прослеживается и обратный путь:

- «плесень»
- «грызуны»
- «обезьянство»
- «человечество»

Однако автор действует несколько иным образом, упоминая «плесень» прежде всего. Это не меняет сути дела, разве что немного усложняет восприятие, но, как мы уже говорили, расположение научно-фантастических эпизодов – целиком прерогатива автора и имеет много оттенков смысла.

В чем особенность научной фантастики в «Пирамиде»? Задавая подобный вопрос, сразу укажем, что научная фантастика Л.М. Леонова предельно ёмкая, сгущенная почти до каменной твердости. Для того чтобы проиллюстрировать это замечание, проведем аналогию между, например, одной из антиутопий «Пирамиды», посвященных уничтожению «блестинки», и антиутопией его современника М.Е.Замятина «Мы».

Здесь следует определить, что мы будем понимать под утопией и в каких отношениях она состоит с научной фантастикой. Утопия как описание некоего идеального общественного порядка, являющегося яркой метафорой настоящего, известна еще со времен античных философов. Научная фантастика как жанр появилась лишь в девятнадцатом веке и слилась с нею. Появились научно-фантастические утопии, рисующие образы будущих социальных порядков, и родоначальником их по праву считается Г.Уэллс («Когда спящий проснется» (1897г.)).

Это не означает, впрочем, что жанр утопии растворился в научной фантастике и чистой утопии больше не существует. Однако же в XX веке этот жанр в чистом виде оказался почти невостребованным. А в синтезе с научной фантастикой принес такие плоды, как «Мы» Е.Замятина, «451 градус по Фаренгейту» Р.Брэдбери, «1984» Д.Оруэлла, «Туманность Андромеды» И. Ефремова, «Полдень, XXII век» Б. и А.Стругацких, «Девушка у обрыва» В. Шефнера и др. Поэтому в обогащенной научной фантастикой утопии и антиутопии мы считаем себя в праве, по крайней мере, выделять научно-фантастические элементы.

В романе Е.Замятина «Мы» таким элементом выступает машина, способная производить операции над фантазией человека: удалять ее, гасить творческий потенциал, ампутировать талант, выжигать «блестинку» в глазу,

делать людей «машиноравными». Очевидно, что монолог Благодетеля, обращенный к Д-503, – суть то же, что монолог Хозяина, обращенный к Дымкову.

Е.Замятин, как и Л.М. Леонов, изображает апокалипсис вырождения. Произведение его, как и Л.М. Леонова, – фантастика не содержательная, но формальная, напоенная философией на уровне подтекста. Суть различия в использовании научной фантастики в одном и другом романе заключается в том, что Е.Замятин не стремился «объять необъятное». Другими словами, научная фантастика Л.М. Леонова имеет принципиально отличную от любой другой связь пространственно-временных координат, задающую хронотоп. Слово-символ, слово-иероглиф позволило достичь предельной концентрации мысли на страницу текста. Имея в голове тему «размером в небо», Л.М. Леонов просто не мог действовать иначе, в противном случае три его книги только за счет раскрытия научно-фантастической линии могли развертываться бесконечно.

В «Пирамиде» Л.М. Леонов рисует судьбу всего человечества на протяжении всего времени его существования, но карандашом и схематично. Е.Замятин же изображает детально и красочно, но только тот срез истории, в котором существовали Д-503 и I-330. Очевидно, что специфика самих задуманных Л.М. Леоновым научно-фантастических эпизодов в художественной структуре романа и предопределила способ их воплощения.

Помимо хронотопа, прочих существенных отличий в развертывании сугубо научно-фантастических гипотез в романе «Мы» и романе «Пирамида» мы не усматриваем. На уровне идей и приемов научная фантастика Л.М. Леонова не является новаторской. Особой ценностью и своеобразием она обладает лишь за счет уникального творческого метода и неповторимого авторского стиля.

По нашему мнению, это касается не только научно-фантастических эпизодов «Пирамиды», но и научной фантастики в творчестве Л.М. Леонова в целом.

Отметим кстати, что к научно-фантастическому жанру иногда ошибочно относят сатирическую повесть Л.М. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли». Это так же неверно, как говорить о том, что сатирическая повесть «Нос» Н.В.Гоголя – фэнтези.

Подчеркнем, что вопрос разграничения типов условности и классификации на их основе художественных текстов всегда требует серьезного анализа и аналитики.

2.3. Принципы создания научной фантастики в романе «Пирамида»

Обратимся теперь к анализу принципов построения научно-фантастических образов и картин романа. Мы будем следовать той же логике, что и в параграфе 1.3., т.е. начнем рассматривать эпизоды в порядке их упоминания в предыдущем параграфе. Перечень принципов создания фантастических образов и картин все тот же: ассоциация, иносказание, аналогия и игра.

Первым в этой анфиладе эпизодов является фрагмент текста, в котором описано научное открытие одного из учеников Шатаницкого по фамилии Откуси. Им открыта колония мыслящих грибов в дремучих саянских предгорьях. Параллели с мыслящим тростником Б.Паскаля даже при видоизмененной контаминации однозначно указывают на использование принципа ассоциации. Кроме того здесь может быть выявлено некое сходство между фантастическим образом и положением дел в будущем. Мыслящие грибы для Шатаницкого и его учеников – собирательный образ человечества будущего, нивелированного до почти безмысленного состояния. Но поскольку фантастический образ соответствует не реальному, а будущему положению дел, то заявить о принципе иносказания мы не можем. Здесь можно вести речь лишь о прогностической функции научной фантастики как таковой.

А вот в другом научно-фантастическом эпизоде, который посвящен открытию с помощью телескопа обитаемых планет в соседней галактике, принцип иносказания является основным. Заключается он во взаимосвязи фантастической картины со взаимоотношениями времен холодной войны между США и СССР. При этом принцип иносказания опирается на принцип аналогии. Открытие было сделано без помощи всякой магии и фокусов: школьники смастерили телескоп, начали осматривать его помощью небесный свод, а именно реально существующее созвездие Водолея. Однако при всех этих вполне реальных составляющих получился фантастический эффект: элементы объективной действительности (телескоп и созвездие Водолея) при

взаимодействии породили реальность, не сопоставимую с представлениями о действительности: были обнаружены обитаемые, ведущие ожесточенную перестрелку планеты. В данном случае аналогия выступает в роли ступеньки, на которую опирается иносказание.

Эпизоды романа, в которых говорится о возведении грандиозного памятника Сталину, основаны на синтезе методов иносказания и игры. Иносказание заключается в наличии взаимосвязей между фантастическими образами и объективной действительностью и может быть схематично изображено как Памятник – Беломорканал – Египетская пирамида. Т.е. в данном случае мы получаем отсылки к двум историческим фактам – строительству рабами пирамид для фараонов и строительству заключенными Беломорканала в 1930-х годах. Отношение автора к описанной в романе стройке текстуально никак не выражено по соображениям собственной безопасности. Однако подобные источники фантастического образа придают событию ярко выраженную негативную экспрессивную окраску, чего, на наш взгляд, и хотел добиться автор. При этом в тексте снова появляется мотив «наваждения», основу которому дает принцип игры. Ведь вся эта эпопея, столь реалистично описанная, вполне могла разворачиваться лишь в воспаленном жестким приступом азиатской лихорадки мозгу Вадима Лоскутова. Это в очередной раз страхует автора от возможных претензий со стороны официальной власти и одновременно вовлекает читателя в процесс сотворчества, позволяя строить домыслы и догадки, выбирать одну из предложенных автором точек зрения, видоизменяя и корректируя под себя идейное течение романа.

Как видим, автор при создании картин и образов и в фэнтезийной условности и в научной фантастике использует принципы иносказания. Широкое использование этого принципа построения фантастических эпизодов указывает на доминирование философского аспекта в поэтике романа и предполагает соответствующую трактовку. Это следует учитывать при попытке определить жанровую принадлежность итогового произведения Л.М. Леонова.

Последующие научно-фантастические эпизоды романа посвящены прогнозам итогов человеческой истории, которые возможны в двух вариантах, – деградация и самоуничтожение. Рассмотрим методические принципы построения этих фантастических картин, первая из которых посвящена самоуничтожению «человечины» в далеком будущем с помощью т.н. «гуманного оружия». В данном случае изображены умирающие на поле боя солдаты – реально существующие объекты, встречающиеся в жизни. Схематично описано воздействие оружия массового поражения, которое на них применили. После применения этого оружия солдаты умирают без каких-либо физических увечий со счастливыми лицами. Если бы это оружие было хоть как-то детализировано, то, наверняка, мы смогли бы заявить о принципе аналогии. Но, исходя из текста, непонятно, что это было за оружие: газ, микроорганизмы, установка телепатического внушения путем транслирования радиосигналов, вземная технология. Об этом мы можем лишь догадываться. Так что в данном случае объекты реальной действительности (солдаты) сталкиваются с фантастическим феноменом (гуманным оружием, под которым неизвестно, что именно имеется в виду) и в результате получается полуфантастический эффект – осознанная умиротворенная смерть. Именно аналогия заложена в основу фантастического образа, но под разработанные фантастоведрами критерии этого принципа данная схема не подходит: для его реализации в традиционном смысле в уравнении должны участвовать объекты реально существующие, но при взаимодействии порождающие необыкновенный эффект (например, яйца ящеров и лазерная установка в «Роковых яйцах» М.А.Булгакова. Яйца существуют, лазер существует, но эффект, который достигается при обработке яиц лазером – появление необыкновенно злобных и громадных рептилий – с точки зрения науки невозможен). В ходе настоящего исследования мы уже не в первый раз сталкиваемся с подобным обстоятельством, и это подводит к необходимости создать градации понятия принципа аналогии (а заодно и прочих принципов) применительно к произведениям, содержащим сложные системы взаимопроникающих типов и форм вымысла. Иначе при

классификации принципов создания фантастических образов и картин в ряде случаев мы будем испытывать значительные трудности, связанные с невозможностью эти принципы должным образом идентифицировать. В настоящее время эта ниша исследований пуста, поскольку еще только начинаются исследования самих систем различных типов вторичной художественной условности в рамках одного произведения, описаний функций и эффектов их параллельно использования и взаимоналожения. Сначала следует миновать эту ступеньку. Поэтому исследования возможных разновидностей в рамках одного принципа создания фантастических образов и вызывает в научных кругах столь острую полемику. Столкнувшись с этой проблемой и осознав ее, мы, хоть это и немаловажно для настоящего исследования, в рамках заявленной темы не можем себе позволить заняться ее разработкой. Пусть это непосредственно и не относится к нашей теме, но позволим себе сделать замечание о том, что такое исследование является перспективным направлением научных поисков. Основой для него могут стать тексты, подобные леоновской «Пирамиде» (такие как «Мастер и Маргарита». М.А.Булгакова, «Война с саламандрами» К.Чапека, «Маленький принц» С.П.Экзюпери), в которых сочетаются различные формы повествования о необычайном¹, и путем их сопоставления и анализа способов пересечения заключенных в них типов вымысла можно разработать классификацию принципов создания фантастических образов и картин, претендующую на то, чтобы стать исчерпывающей.

Возвращаясь к «гуманному оружию», уже без всяких оговорок констатируем наличие принципа игры. Ведь картина «самоуничтожения человечины» была увидена глазами Дуни Лоскутовой в период одного из путешествий ее с ангелоидом Дымковым сквозь толщи времен и измерений. Слабая здоровьем, с расстроенным сознанием, Дуня могла всё это просто придумать. Так что читатель вправе воспринимать картину, увиденную ей в

¹ Если говорить о типах вымысла, то в вышеперечисленных произведениях присутствуют философская, фэнтезийная, сатирическая условности, а также научная фантастика.

течение очередного сеанса ясновидения, в скептическом ракурсе. Однако ему также предоставлен вариант поверить в реальность этого путешествия, осуществленного посредством Дымкова: существование Дымкова под сомнение не ставится. А персонаж этот обладает способностями, которые вполне могли позволить Дуне наяву увидеть то, о чем она рассказала Никанору Шамину.

Итак, отмечаем построение этого эпизода по принципу аналогии (видоизмененного под воздействием пересечения научной фантастики с фэнтезийной условностью) и принципу игры.

Аналогия используется и для описания апокалипсиса, связанного с психическим воздействием на людей посредством транслируемых из-под земли радиосигналов. В данном случае присутствуют радиосигналы, устройства, их транслирующие, люди, животные и растения – всё это предметы и объекты реальной действительности, не заключающие в себе ничего фантастического. Однако же эффект, изображаемый автором при наложении этих фактов, а именно радиосигналов и мозга людей, откровенно фантастический: прямо в сознание людей непрерывно транслируются приказы выступить войной против другого государства. Причем сила этих приказов неодолима и все люди беспрекословно подчиняются им. Более того, установку на агрессию воспринимают даже представители животного и растительного мира. Очевидно, что (по крайней мере, на сегодняшний день) добиться столь внушительного эффекта от радиоволн не представляется возможным. Однако у Л.М. Леонова такое воздействие присутствует. Следовательно, реально существующие вещи (в данном случае животный и растительный мир планеты) сопоставляется с явлениями другого рода (радиосигналами), также встречающимися в жизни. И в результате такого сопоставления получается данность логически несовместимая с реальным представлением о действительности – эффект неодолимого внушения чужой воли на расстоянии всему живому. В связи с чем констатируем заложенный в основу фантастической ситуации принцип аналогии.

Также следует принимать во внимание тот факт, что все эти фантастические события услышаны автором-повествователем от Никанора Шамина, который, в свою очередь, слышал их от Дуни Лоскутовой. А Дуне Лоскутовой показал их в одном из ее ясновидческих прозрений ангелоид Дымков. Таким образом, реальность данных событий многократно ставится под сомнение. Но в то же время автор в очередной раз создает правдоподобное, несмотря на явную гиперболизацию, описание невозможных вещей, что оставляет возможность поверить в дар ясновидения Дуни Лоскутовой. Предлагая одновременно возможности трактовки описанных событий и в фантастическом и в полуфантастическом ключе, автор реализует принцип игры. Чем обусловлена характеристика «фантастическом», понятно: картина самоуничтожения человечества могла быть лишь плодом расстроенного сознания кликуши Дуни. Однако если поверить в то, что она действительно обладала даром ясновидения и в существование подобного дара как такового, то такая, еще раз подчеркнем, предельно гиперболизированная версия будущего может быть воспринята как доступная человеку с определенным редким даром воспринимать реальность. Таким образом, само ясновидение может быть воспринято и как реально существующий феномен и как фантастическое допущение. Поэтому в составе этого уравнения по левую сторону находятся сумма фантастики и полуфантастики, а по правую – принцип игры.

Дальнейшее разворачивание апокалипсисов романа, описанных с помощью средств научной фантастики, отсылает нас к эпизодам, рисующим картины деградации человечества вплоть до превращения его в плесень.

Безусловно, данный эпизод построен по принципу аналогии. Как уже можно было заметить, аналогия – это принцип, на котором базируется научная фантастика как тип вымысла. Ведь в данном случае всегда будут присутствовать предметы, объекты, концепции вполне реальные, объединенные автором и приправленные научно-фантастическим допущением, обеспечивающим на выходе фантастический эффект. При параллельном

использовании различных типов и форм повествования о необычайном принципы эти обнаруживают сложные взаимосвязи. Если взглянуть на научную фантастику, то аналогия всегда, за исключением принципа игры, является столпом, вокруг которого вьются параллельно используемые принципы. Принцип игры не имеет какой-либо ярко выраженной привязки ни к одной из форм вторичной художественной условности. Он может опрокидывать всю возводимую автором фантастическую конструкцию, разрушая иллюзию ее достоверности. Но тут опять есть исключение – принцип иносказания. Если эпизод базируется лишь на принципе иносказания, что свойственно философской условности, то включить его в текст реалистического повествования в большинстве случаев представляется возможным лишь посредством принципа игры. Ставить под сомнение иллюзию достоверности для философской условности, которая по сути своей разрушает любую иллюзию достоверности, он просто неспособен. Поэтому для данного типа вымысла принцип игры будет выполнять лишь роль связующего звена между элементами философской условности, основанными на философском обобщении, и реалистической канвой произведения, не выходящей за рамки первичной художественной условности.

Превращению человечества в плесень предшествовали генетические эксперименты, в процессе которых, что уже является научно-фантастическим допущением, стали возможны генетические аппликации в ДНК человека. Автор из исходного, встречающегося в реальной жизни материала получил данность логически несовместимую с реальным представлением о действительности. Эпизод при этом возведен на фундаменте из принципа игры, наличие которого обуславливается тем, что вся эта «генетическая аппликация» и последовавшие за ней события, как и в прошлом случае, могли разворачиваться лишь в больном воображении Дуни Лоскутовой.

В эпизоде автор демонстрирует процесс, обратный тому, который описал Ч. Дарвин в своей теории эволюции. Такое вырождение описано и в мифологии (например, в индийских мифах о Брахме, сидящем в золотой век на стуле с

четырьмя ножками, в серебряный – с тремя и т.д. с сопутствующим развращением, обмельчанием и вырождением человечества, вплоть до уничтожения всего живого богом Шивой). Поскольку принцип ассоциации основан именно на такой общей архетипичности фантастических сюжетов, их неразрывной связью с мифами и фольклором, то мы можем заявить и о его использовании. Общий перечень принципов построения данного фантастического эпизода получится следующим: аналогия, игра, ассоциация. Каждый из них выполняет свою функцию: аналогия создает целостную картину несуществующего мира, игра взаимоувязывает ее с другими элементами фабулы романа, а ассоциация создает систему связей с аналогичными идейными блоками из читательской памяти.

При этом ассоциация в той или иной степени присутствует практически во всех фантастических картинах, ибо само творчество предполагает созидание на основе ранее увиденного, услышанного, прочитанного. Фантастоведы мельком упоминают по этому поводу, что принцип ассоциации означает именно «неразрывную» связанность с современными литературными памятниками, мифами и фольклором. Мы руководствовались аналогичным методом, вполне осознавая при этом, что критерии «неразрывной» связанности во многом туманны и под принцип ассоциации можно, обладая достаточной эрудицией, притянуть практически любой эпизод. Так что проблема определения степеней этой «неразрывности» пока не решена, и вывод о том, заявлять или не заявлять принцип ассоциации, во многом остается на усмотрение исследователя.

Последний эпизод из цикла «деградация» повествует о далеком будущем планеты, в котором солнце превратилось в красного гиганта, а человечество выродилось в пятидесятисантиметровых карликов, которые живут в выжженном радиацией мире на обломках цивилизации – в канализации. Подобное будущее Л.М. Леонов уже описывал в «Бегстве мистера Мак Кинли». Присутствующие элементы – радиация, мутировавшее человечество, красное, негреющее солнце – относятся к объективной реальности. И составляющие

части и порожденный ими эффект не выходят за рамки первичной художественной условности. Проще говоря, в эпизоде сама ситуация фантастична лишь потому, что маловероятна, но никакой фантастики, основанной на принципе аналогии, в самом эпизоде нет. Она возникла до того, как автор строил предположения, по какой причине и как именно может начаться «генеральный спуск» человечества с вершины пирамиды. Там он складывал бы части объективной действительности, делал фантастическое допущение и получал научную фантастику с заложенным в основу принципом аналогии. Здесь же элемент фантастики – это, грубо говоря, «машина времени», которая помогла Дуне перенестись в будущее. Такой «машиной времени» является для нее дар ясновидения. Но увидела ли она это на самом деле или же это плод ее фантазии? Исходя из текста, этого точно определить нельзя, ведь и сам пересказ происходит со слов Дуни Никанором Шаминам. Может быть, это гипотезы самого Никанора, который, дабы придать им больший вес, сослался на Дуню. Ведь сама Дуня так нигде и не подтвердила правдивость рассказов Никанора. Выходит, что снабженная правдоподобным, заставляющим поверить в себя описанием ситуация могла для романной реальности произойти на самом деле, а могла быть плодом фантазии либо Дуни, либо Шамина, что свидетельствует о присутствии принципа игры.

Разумеется, можно также заявить здесь принцип иносказания, потому как данный эпизод отсылает нас, по крайней мере, к «Машине времени» Г.Уэллса (1895), а схожесть фабулы и пафоса может свидетельствовать о неразрывной связанности данных произведений.

Итак, в романе «Пирамида» присутствуют эпизоды, которые по совокупности признаков однозначно трактуются как научно-фантастические. Научная фантастика используется автором в двух целях: 1) завуалированная оценка действий современной ему власти и попытка привлечь к этим действиям внимание широкой общественности; 2) прогнозирование будущего человечества с учетом тенденций настоящего.

Научно-фантастические эпизоды с прогнозами будущего человечества делятся на два типа:

- деградация
- самоуничтожение

Все научно-фантастические эпизоды романа обладают такими признаками, как логичность мотивации и единство посылки. Научно-фантастические гипотезы разворачиваются в соответствии с канонами жанра.

Основой для включения в текст романа научно-фантастического повествования является фэнтезийная условность. Отправными точками для прогнозов о деградации или самоуничтожении человечества являются путешествия между мирами и путешествия во времени ангелоида Дымкова и Дуни Лоскутовой. Путешествия эти предпринимаются с помощью магических сил Дымкова. Возникает коллизия, которая заключается в том, что научная фантастика романа оказывается возведенной на фэнтезийном фундаменте.

Для построения научно-фантастических эпизодов принцип аналогии является основным. Параллельным использованием различных типов вымысла обусловлена отличительная особенность научной фантастики романа – повсеместная опора на принцип игры.

ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСКАЯ УСЛОВНОСТЬ

3.1. Характеристика философской условности как типа вымысла

Философская условность или философская фантастика – явление мало освещенное в современном литературоведении. Опорными трудами для написания данного раздела исследования послужили работы таких фантастоведов, как С.Кошелев (диссертация «Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У.Голдинга и К.Уилсона 50-60-х гг.)»), монография д.ф.н. Е.Ковтун «Поэтика необычайного», а также труды С.Никольского, Ф.Бурианека, О.Малевича, З.Ванчуры, У.Аллена, и др., рассматривающие функциональные особенности данного типа условности на примере отдельных произведений («Война с саламадрами» и «Метеор» К.Чапека, «Игра в бисер» Г.Гессе, «Замок» Ф.Кафки, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р.Баха, «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова, «Горячие врата» Голдинга и др.) и подчинения его задаваемым различными жанрами установкам. Также нами проанализированы различные аспекты этого вида вторичной художественной условности, рассмотренные в отдельных статьях А.Ф.Бритикова, В.В.Ивашевой, Ю.И.Кагарлицкого и др. Однако нельзя сказать, что исследования этих фантастоведов детально раскрывают суть явления. По большей части они затрагивают его косвенно, исследуя общие взаимосвязи и эволюцию фантастической образности в русской и зарубежной литературе XIX-XX веков.

Термин «философская условность», используемый нами в данной работе, взят из докторской диссертации Е.Ковтун как наиболее адекватно передающий суть явления. Под «философской условностью» Е.Н.Ковтун понимает тип повествования о необычайном, формирующим жанровую структуру притчи («литературы интеллектуальной конструкции»), драмы идей и литературной

утопии¹. Его специфика заключается в особом способе отбора и моделировании фактов реальности, при котором «отдельные черты и факты действительности сгущаются и гиперболизируются до утраты ими буквального соответствия своему реальному облику, но тем не менее раскрывают таящийся в них внутренний смысл». Фантастическая образность может при этом и вовсе отсутствовать. Созданная с помощью философской условности модель мира характеризуется «внешней детализацией при максимальной подразумеваемой абстракции»². Реальность при этом не воспроизводится, но, как в фэнтези или научной фантастике, пересоздается. Прямое следствие из отсутствия ярко выраженной фантастической образности при одновременном пересоздании действительности – фантазмогоричность сюжета. Подытоживая вышесказанное, получаем: философская условность – тип вымысла, основанный на философском обобщении и сопоставлении, пересоздающий факты и события реальности без создания иллюзии достоверности, но с глубинным подобием ей. Подчеркнем, что философская фантастика не формирует отдельный литературный жанр, как, например, фэнтези или научная фантастика, и находится всегда в подчиненном закономерностям этих жанров состоянии.

Такая формулировка является для нас приемлемой, так как учитывает разграничение первичной и вторичной художественных условностей, что позволяет проводить параллели и описывать взаимосвязи между заострением, гиперболой, метафорой, которые могут быть непосредственно соотнесены с реальностью и философской условностью, базирующейся на философском иносказании как типе вторичной условности. Это крайне важно, так как первичная художественная условность всегда сопутствует философской условности.

¹ Ковтун Е.Н. Поэтика необычного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) /. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 201.

² Там же, С. 202.

В то же время термин «философская фантастика» не может быть нами принят. Ведь «философская фантастика», по С.Кошелеву, – это «произведения, в которых философские идеи входят в движение сюжета, являются основой образной системы и смысловой наполненности стиля, играют существенную роль в определениях фантастической действительности»¹. В данном случае обращает на себя внимание тот факт, что С.Кошелев говорит даже не о типе вымысла, а о «произведениях», обладающих определенными признаками. Очевидно, что данная формулировка требует уточнения.

В настоящее время исследователи по-разному подходят к вопросу описания философской условности. Единственной неизменной точкой соприкосновения взглядов при этом может служить то, что данный тип вымысла практически не встречается в чистом виде. Среди произведений чистой философской условности чаще всего называют «Замок» Ф.Кафки, «Мух» Сартра и «Игру в бисер» Г.Гессе. На самом деле список этот не так скромный и включает в себя значительный корпус текстов, как, например, Курт Воннегут «Колыбель для кошки», Патрик О'Лири «Невозможная птица», Гай Гэвриел Кей «Сарантийская мозаика», Д. Киз «Цветы для Эджернона» (2006), А.Белянин «Лана» (2009), Ю.Никитин «2024-й» (2009), В.Пелевин «Empire V» (2011), «Насты» (2013), Рубанов А. «Боги богов» (2011), А.Уланов «Найденный мир» (2011) Д.Глуховский «Будущее» (2013) и др.

Яркими примерами синтеза философской условности с другими типами повествования о необычном можно назвать «Маленького Принца» С.П.Экзюпери и «Мастера и Маргариту» М.А.Булгакова.

Как тип вторичной художественной условности философская условность своей художественной формой осуществляет поиск новых мировоззренческих и жизненных ориентиров. Изображаемая с помощью этого типа вымысла модель общественного устройства всегда обнаруживает завуалированные

¹ Кошелев С. Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга и К. Уилсона 50-60-х гг.) Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. М., 1983. С. 2.

взаимосвязи с глубинными тенденциями настоящего. Слово «глубинные» здесь имеет ключевое значение, потому как данный тип вымысла моделирует реальность поражающую внешним несходством с действительностью и одновременно поражающую глубинным подобием ей. А главенствующим приемом становится обобщение, основанное на авторском анализе. Его ключевое отличие от прочих фантастических жанров заключается в том, что он не создает иллюзию достоверности фантастической ситуации. И даже наоборот – разрушает ее.

Применительно к нашему исследованию должна быть решена следующая задача: определить, по каким признакам идентифицировать философскую условность в романе «Пирамида» либо убедиться в ее отсутствии. Е.Н.Ковтун приписывает данному типу вымысла следующие ключевые особенности:

1. Персонажи являются олицетворением какой-либо идеи, либо совокупности жизненных установок определенной социальной группы;
2. Картина мира лишена привязки к конкретной исторической эпохе. Действие происходит без прямого упоминания конкретных исторических деятелей или дат, как бы вне времени или в очень размытом временном промежутке;
3. Модель мира синтезируется в единую, предельно упрощенную схему, лишаясь своей поливариантности;
4. Персонажи наделяются выражающими их идейную позицию именами;
5. Пересоздание действительности с учетом объективных законов социального развития взамен воспроизведения. При этом изображаемая модель всегда может быть сопоставлена с реалиями настоящего;
6. Принципиальный отказ от создания иллюзии достоверности;
7. Максимальная внешняя детализация при максимальной абстракции¹;

Также Е.Н.Ковтун отмечает, что философская условность может как ограничиваться средствами первичной художественной условности, так и быть

¹ Обработанный текст. Источник: Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 224-225.

представлена фантастическими образами, т.е. обнаруживать демонстративно яркий вымысел на разных структурных уровнях произведения. Происходит это в случае чрезмерного нагнетания искусственно сконструированных фактов и процессов действительности¹.

Обратим особое внимание на этот аспект – демонстративно явный вымысел при усилении степени моделирования событий действительности. Здесь мы внесем коррективу во взятую за основу типологию Е.Н.Ковтун. По нашему мнению, такие эпизоды и следует считать чистой философской условностью и приписывать их к сфере вторичной художественной условности. В прочих случаях философская условность, сохраняя свою специфику, все же не выходит за рамки первичной художественной условности, и мы считаем такую философскую фантастику косвенной. Мы понимаем, что произведенное нами деление философской фантастики на прямую и косвенную может быть оспорено, но считаем, что имеем веские основания для подобной градации.

При этом косвенна философская условность из ранее перечисленных имеет следующие признаки:

1. Персонажи являются олицетворением какой-либо идеи, либо совокупности жизненных установок определенной социальной группы;
2. Модель мира синтезируется в единую, предельно упрощенную схему, лишаясь своей поливариантности;
3. Персонажи наделяются выражающими их идейную позицию именами;
4. Максимальная внешняя детализация при максимальной абстракции;

Первые три пункта не требуют уточнения. Четвертый же сводится к анализу философского подтекста развития определенных персонажей романа. В «Пирамиде» Л.М. Леонова это относится в первую очередь к ангелоиду Дымкову, описание земных злоключений которого, при всей их детализации, соотносятся с путями развития человечества как такового, выводя повествование на дополнительный уровень абстракции. Абстракция эта

¹ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 206.

замаскирована и отличается от той, которую можно наблюдать в элементах прямой философской условности.

Продолжая уточнять понятие «философская условность» отметим, что чаще всего она используется для того, чтобы решить или обозначить проблему нравственного или этического выбора, поиска новых мировоззренческих ориентиров в рамках искусственно смоделированной либо явно фантастической ситуации.

Своим содержанием в современной русской литературе философская условность обязана, прежде всего, политическим и экономическим изменениям в жизни общества. В этой связи она аккумулирует в себе воззрения т.н. «старых» экзистенциалистов, рассуждавших о перспективах общества, неизбежно теряющего «духовное напряжение», и мимесис (концепция возрождения приходящих в упадок цивилизаций, опирающаяся на теорию об имеющем решающее значение «творческом меньшинстве», интенциональной революции, неизбежно ведущей к виталистской эволюции современного человека в сверхчеловека). В историческом плане она обнаруживает параллели и развивает в первую очередь идеи О.Шпенглера и А.Тойнби.

Как мы говорили, философская условность в чистом виде – явление довольно редкое. В большинстве случаев она занимает второстепенное место в рациональном или рационально-фантастическом повествовании. Задача ее в таком случае сводится к привнесению философско-метафорического подтекста.

Как мы выяснили, одним из признаков философской условности являются персонажи, выражающие идейную позицию. Следствием наличия таких персонажей и противопоставления позиций является ярко выраженное двойничество и борьба противоположных концепций. Избравший подобных образ философских исканий автор обнажает свой замысел только в конце повествования, когда раскрыты точки зрения всех сторон. Мы делаем на этом акцент, потому что при исследовании, в частности, романа «Пирамида» на это следует обратить особое внимание.

Описав понятие «философская условность» и определив отличительные особенности этого типа вторичной художественной условности, создающего целостную модель реальности особого рода, обратимся к роману «Пирамида» Л.М. Леонова и изучим его на предмет присутствия в нем данного типа вымысла, а также попробуем определить его место в предполагаемой структуре взаимосвязанных типов и форм вымысла романа.

3.2. Философская условность в романе «Пирамида» Л.М. Леонова

Согласно нашей гипотезе, фэнтези и научная фантастика являются опорными элементами и вторичны по сравнению с философской условностью в романе «Пирамида». А центральная художественная задача, решить которую призвана философская условность, – формирование концепции современного общества, напичканного лишенности духовности. В подобных целях эта форма условности использовалась и прежде (например, в «Игре в бисер» Г.Гессе).

Как мы уже говорили, основным принципом философской условности является философское обобщение, которое неизбежно ведет к схематизации картины мира, лишению ее поливариантности. В пределах созданной схемы автор с помощью персонажей, носителей определенных идей, являющихся собирательными портретами отдельных социальных классов и групп, решает сложные экзистенциальные вопросы. В случае с «Пирамидой» Л.М. Леонова таким вопросом послужило варварское разрушение основ русской государственности и изъятие христианских ценностей из русской культуры. Подобная прогрессистская, «освободительная» логика ведет, по мнению автора, к духовному апокалипсису и закату человечества. В тексте романа это выражается, прежде всего, образами-рефренами «огня» и «бездны». Причем «огонь» по Л.М. Леонову – настоящее. В нем горит древо русской государственности, и пламя грозит уничтожить саму ее основу – христианские корни. «Бездна» же – то, что ожидает народ после того, как всё догорит, когда иссякнут святыни, растопка кончится и начнется всеобщее отрезвление от нахлынувшего безумия. Эта проблема (ощущение грядущего неблагополучия и «бездны» после того, как дым рассеется) ставилась и до Л.М. Леонова, но не была описана столь детально. В качестве примера приведем, например, отрывок из стихотворения С.Есенина «Письмо к женщине»:

Не знали вы,
 Что я в сплошном дыму,
 В развороченном бурей быте

С того и мучаюсь, что не пойму -
Куда несет нас рок событий.

Лицом к лицу
Лица не увидеть.
Большое видится на расстоянье.
Когда кипит морская гладь,
Корабль в плачевном состоянье.

Земля - корабль!
Но кто-то вдруг
За новой жизнью, новой славой
В прямую гущу бурь и вьюг
Ее направил величаво...¹

Л.М. Леонов, как и С.Есенин, и многие из его современников, силится заглянуть сквозь густой дым охватившего страну огня в будущее, увидеть его облик, но ему с трудом удастся узнать что-либо наверняка, потому как «лицом к лицу» большое не разглядеть. Должно пройти много времени, чтобы оно стало очевидно, и он может лишь пытаться делать прогнозы с помощью средств научной фантастики. С.Есенин в своем стихотворении оставляет свои попытки дать объективную оценку происходящим событиям:

...Сегодня я
В ударе нежных чувств.
Я вспомнил вашу грустную усталость.
И вот теперь
Я сообщить вам мчусь,
Каков я был
И что со мною случилось!

¹ Есенин С.А. Письмо к женщине («Вы помните») // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука: Голос, 1995-2002. С. 242.

Любимая!
 Сказать приятно мне:
 Я избежал паденья с кручи.
 Теперь в Советской стороне
 Я самый яростный попутчик.

Я стал не тем,
 Кем был тогда.
 Не мучил бы я вас,
 Как это было раньше.
 За знамя вольности
 И светлого труда
 Готов идти хоть до Ла-Манша...¹

Обращает на себя внимание тот факт, что С.Есенин называет себя хоть и «яростным», но всего лишь «попутчиком». На что критики из числа современников писали, что партии не нужны «попутчики», даже «яростные», ей нужны активные помощники.

Подобный «попутчик» и Л.М. Леонов, от пристального взгляда которого не ускользают деятели, которые во главе с Хозяином «величаво» направляют страну «в прямую гущу бурь и вьюг». Предполагаем, что в связи с этим в сознании писателя и родилась воплощенная на страницах романа и реализованная в рамках философской условности схема «церковь» (то, что было) и «цирк» (то, что стало). «Церковью» являются христианские корни отечественной культуры. «Цирком» – новая, доминирующая, берущая начало от трудов А.Радищева, А.Герцена, Н.Чернышевского авангардистско-большевистская культура. Уже после окончательного прочтения романа становится ясно, что все персонажи разделены на два этих условных лагеря и противопоставлены один другому.

¹ Там же, С. 243.

«Пирамида» Л.М. Леонова исследуется более двадцати лет, и, разумеется, подобная особенность сюжетной конструкции произведения не могла и по сей день остаться незамеченной. Ознакомившись с работами исследователей, мы замечаем, что не первые, кто обозначил в сюжете романа схему «церковь» – «цирк». В этой связи отметим статью «Пирамида в “Пирамиде” Л.М. Леонова» В.В. Компанейца, А.Ю. Ковалевой, поскольку сделанные этими исследователями выводы – важный шаг на пути к определению специфики философской условности в романе. По мнению В.В.Компанейца и А.Ю.Ковалевой к лагерю «церковь» принадлежат следующие персонажи: Главный (Бог), о. Матвей Лоскутов, Дуня Лоскутова, Никанор Шамин, Аблаев, Сергей. К лагерю «цирк», соответственно, – Шатаницкий, Хозяин, Дюрсо, Юлия Бамбалски, Сорокин, Гаврилов, Гаврилов. Все персонажи лагеря «церковь» имеют своих антиподов в лагере «цирк».

«Церковь» олицетворяет «русское» начало и древние традиции жизни общества. «Цирк» населяют иноземцы, чужеродцы, стремящиеся подменить основы русского мировоззрения, сломать основы бытия. За пределами обоих лагерей находится автор, равно принадлежащий и в то же время не принадлежащий ни к одному из них, Дымков (странник, место которого где-то на иных уровнях мировой пирамиды), и Вадим, который с переменным успехом оказывается то на стороне «церкви», то на стороне «цирка», и, не найдя своего места, погибает.

Говорящие имена и прозвища, отражающие идейную позицию и мировоззрение их обладателей, мы сведем в такой список: Творец, Главный, Хозяин, Шатаницкий. Другие персонажи также обладают заключающими в себе скрытый смысл фамилиями: Лоскутов, Аблаев, Дюрсо, Сорокин.

«Главный» – в данном случае Бог, сотворивший Землю, созданий из огня и созданий из глины. Он следит за порядком на всех уровнях пирамиды мироздания. Его главенство подчеркивается и не оспаривается. При этом существует некто Творец, который сотворил самого Бога и весь существующий мир.

Шатаницкий – тот, кто ставит под вопрос мудрость Главного. Шатаницкий, имеющий звание профессора, «корифей всех наук», глава русского атеизма – шайтан, сатана, преследующий цель доказать Главному, что тот допустил ошибку, поставив созданий из глины выше созданий из огня. Для этого он подбивает людей на безрассудства и безумия. Именно этим он и занимается от первой до последней страницы романа.

Хозяин – диктатор, считающий себя богом на земле, управляющий судьбами миллионов подконтрольных ему людей. Логично предположить, что его задача – укрепить свою власть и добиться абсолютного подчинения, абсолютной власти, увековечить свое имя и сохранить свою империю. В романе Л.М. Леонов показывает его потуги ослабить «одну заветную струнку» в мозгу, уничтожить талант и индивидуальность.

Фамилия Лоскутов вызывает ассоциации в первую очередь с лоскутами, в которые представители нового режима порвали прежнюю царскую Россию. Таким лоскутком живительной старины является расположенное на окраине города Старо-Федосеево, с церковью и ветхим домиком у погоста, которые автор не случайно называет «лоскутовским кладом».

Аблаев – нежелательный элемент для молодого социального строя, поп, который был в буквальном слова, во-первых, облян большевиками из-за своего церковного прошлого и потому не сумевший найти работу, а во-вторых – облян публично в эпизоде своего отречения от Бога и христианской веры в клубе под хохот демонического Минтая. После всеобщего губительного осмеяния и облаивания, Аблаев, по замыслу Л.М. Леонова, умирает, полностью исполнив свою задачу в его замысле.

Фамилия Дюрсо говорит в первую очередь об иноземном, подчеркнута нерусском происхождении персонажа, завлекшем ангела Дымкова в цирковую стихию. Во-вторых, она вызывает ассоциации с географическим объектом Краснодарского края, сельским округом Абрау-Дюрсо – признанным центром виноделия и известной маркой вина. Кроме того, Дюрсо – пастух, персонаж легенды об озере Абрау. По легенде некогда на берегах этого озера жило

адыгейское племя, столь богатое, что, пресытившись дарованным Богом изобилием, во время праздничных игр начавшее кидать в реку хлебные лепешки вместо традиционных глиняных тарелок. Бог решил наказать людей за подобное кощунственное отношение к его дарам, и в мгновение ока цветущий аул провалился в бездну, которая вскоре до краев заполнилась водой и стала озером.

Как видим, фамилия Дюрсо снова отсылает нас к образу «бездны», к проблеме упадка духовности в «обезумевшем» русском обществе, мотиву расплаты и божьего гнева.

Л.М. Леонов выбирал имена для персонажей своего итогового произведения неслучайным образом. И скрытый в них смысл не всегда лежит на поверхности. Для популярного режиссера советской эпохи, тщетно пытающегося создать подлинное произведение искусства, автор выбрал фамилию Сорокин. Его бесконечные пустые разговоры и вправду напоминают сорочий стрекот, но смысл этой фамилии много глубже и обусловлен той ролью, которую Сорокин выполняет в романе. Дело в том, что Сорокин противопоставлен Никанору Шамину, поклоннику и спутнику ясновидящей Дуни Лоскутовой, стоящей на пути непротивления и соборности. Антагонистом Дуни в романе выступает Юлия Бамбалски – потомок аристократической семьи, «пани ведьма», обладающая нехорошей, злой красотой, строящая планы по зачатию антихриста, чтобы доказать окружающим ее и мнящими себя равными ей плебеем свое превосходство. Ангел Дымков мечется между «ясновидящей» Дуней и «ведьмой» Юлией. В итоге именно Юлия своими чарами сумела околдовать и использовать его для удовлетворения своих эгоистичных замыслов. Неудивительно, что спутника этой «ведьмы» Л.М. Леонов назвал именно «Сорокиным». Дело в том, что с сорокой в отечественном фольклоре связано множество, как правило, дурных примет. Сорока по преданию – единственная птица, не пожелавшая войти в Ноев ковчег. Она расположилась на верхушке ковчега и смеялась над умирающим миром. Такой же едкий насмешник и леоновский Сорокин. Также сорока –

птица дьявола, потому что под языком у нее якобы находится капля крови владыки Преисподней.

В Сибири слово «сорока» служит синонимом слову «ведьма». Сибирские племена до сих пор верят, что ведьма способна превращаться в сороку. Ведьма, по их поверьям, спускается в погреб, перекидывается через нож, и верхняя половина ее тела обращается в сороку. Нижняя при этом так и валяется в погребе, пока сорока летает.

Существует еще множество легенд о сороке как о верной спутнице и форме перевоплощения ведьмы. Учитывая этот подтекст, неудивительно, что верного спутника и поклонника «пани ведьмы» Л.М. Леонов называет именно «Сорокиным». Такая фамилия – иероглиф. Он вызывает на уровне подсознания ассоциативные образы из необъятных просторов народной памяти, что помогает автору точнее донести свой замысел до читателя.

Итак, относительно романа Л.М. Леонова на данном этапе мы можем выявить следующие признаки существования в нем философской условности:

- модель мира синтезирована в единую, предельно упрощенную схему (церковь-цирк).
- персонажи наделены значимыми, выражающими их идейную позицию именами (Творец, Главный, Хозяин, Шатаницкий).
- не один из персонажей романа не является носителем абсолютной истины. Каждый является носителем лишь части, но не всей правды (частью общей правды наделен и о.Матвей, и Аблаев, и инспектор Гаврилов, и Сорокин, и старик Дюрсо с Хозяином, и даже Шатаницкий; при этом все правды романа взаимопроникающи, и истина становится ясна только при учете и сопоставлении всех позиций).
- максимальная внешняя детализация при максимальной абстракции (сосредоточившись на «церкви» и «цирке» Л.М. Леонов детально описывает эти противоположные стихии со всеми их обитателями. Одновременно с этим на уровне философского обобщения поставленная автором проблема быстро выходит за грани личных судеб персонажей. За ними видится, как в споре

западников и славянофилов, проблема взаимоотношения культур и путей исторического развития России и стран Европы, вопросы о возможности их сосуществования и об оправдании бездуховного общества, вопросы взаимоотношения между творцом и творением, Богом и человеком).

Все эти факты свидетельствуют о существовании косвенной философской фантастики в «Пирамиде».

Мы говорили о том, что философская условность иногда может обнаруживать демонстративно яркий вымысел при усилении степени моделирования событий и фактов. Обнаружение таких «сгустков» вымысла могло бы позволить нам констатировать наличие прямой философской условности в романе, которая относится непосредственно к сфере вторичной художественной условности.

Анализируя тест «Пирамиды» находим три ярко выраженных эпизода проявления философской условности. Показательно, что все эти эпизоды – притчи. А мы уже говорили, что философская условность – неотъемлемый атрибут притчи. Более того, она формирует ее жанровую структуру.

Все три эпизода связаны с о.Матвеем, и это обусловлено общим пафосом произведения. При этом два из них – его провидческие сны. Третий – фантастическая явь.

Первый эпизод – сон о.Матвея об извержении вулкана на Воробьевых горах (условно назовем этот эпизод «вулкан»).

Ключевая особенность философской фантастики как типа повествования о необычайном – принципиальный отказ от создания иллюзии достоверности. Он реализован с первых же абзацев эпизода. Достигается это усилением степени моделирования, искусственным нагнетанием фактов и событий объективной действительности: «Глаз не оторвать, сеанс длился дольше обычного и заключался в том, что внезапно на бывших Воробьевых горах открылась огнедышащая дыра, по церковному вулкан, переполошившая столицу, почти как тот самый Крокотау, в рамочке над комодом, но чуть послабже. Уже над ним летают дежурные аэропланы, безуспешно кидая в

прорву тушительных порошков, и хотя пожарные с помощью импортной техники опрокинули туда же в целиком протекавшую неподалеку москворецкую водицу, огонь не утихает: даже из Сокольников видать багровое зарево несчастья на облаках образовавшегося пара. Их снизу жадно лижут языки огня, пожиравшие ценные памятники отечественной старины от Новодевичьего монастыря до толстовского музея в Хамовниках, тем временем, без труда перешагнув опустевшее русло реки, раскаленная лава движется дальше двумя руслами в обход Кремля, сквозь пылающий Манеж, подступая к Большому театру и угрожая ему – тому самому главному в стране зданию на всхолми впереди» (I, 81).

В одном абзаце и извержение, и аэропланы, и тушительные порошки, и толстовский музей, и опрокинутая в вулкан и пересохшая от этого Москва-река, и стремительно текущая к Кремлю лава. Такое нагромождение уже само по себе разрушает иллюзию достоверности. Разрушение это усиливается в дальнейшем повествовании, когда выясняется, что к месту происшествия о.Матвей спешит в компании покойного товарища: «...туда же устремляется и сам Матвей Лоскутов, а сбоку шагает покойный Аблаев, шибко помолодевший, как все они с того света, тоже в штатском» (I, 82). Против разбушевавшейся стихии оказываются бессильны любые технологии, и остается одна надежда – на Бога. И тут все атеисты расступаются, чтобы дать дорогу опальному священнику: «И вот уже сам начальник райсовета в кожаном пальто прямиком, сквозь войсковое оцепление, ведет их обоих на временную вышку, с которой видно внутреннее строение волкана... Наконец, вся нужная утварь готова, пора к молебну приступать, однако начальник придерживает о.Матвея указаньем не слишком стараться, дабы не вовлечь атеистов в соблазн веры, хватает его за рукав, подсказывая очередность подлежащих спасенью предметов, не общая вниманье на угрожающие выкрики снизу, чтобы не мешал работать батюшке, который, невзирая на помехи, успешно выполняет историческое задание, благодаря чему вскорости, как и положено чуду, волкан заглох, и почва немедленно зарубцевалась» (I, 82).

Так о.Матвей, продемонстрировав недюжинные волю и веру, усмирил стихию и спас Родину. При этом все почести достались некому председателю райсовета, атеисты воспрянули духом, а о.Матвей украдкой покидает сцену. Л.М. Леонов тут же продолжает: «Таким образом, пророческая суть притчи, еще горше для церкви оправдавшаяся пару пятилеток спустя, полностью совпадает с мнением, будто сны есть не что иное, как миражное отражение грядущего на пленке дремотного подсознания». Обратим внимание и на то, что сам автор характеризует эпизод с «вулканом» как притчу.

В этой притче автор достигает максимальной, даже избыточной, разрушающей иллюзию достоверности детализации, при этом достигая максимальной абстракции. Пожар, огонь, рождаемый растекающейся лавой – кипящая у С.Есенина морская гладь. Это остатки царской Руси с ее богатствами и традициями. Это Лоскутовы, Аблаевы, Гаврииловы, Гавриловы, Скудновы и Сталины – лишенцы, «враги народа», приспособленцы, ставленники и вожди нового строя. Это лозунги, гласящие, что старый мир нужно разрушить, а потом построить новый с нуля. В перспективе постройки нового лучшего мира Л.М. Леонов откровенно сомневался, а вот картину разрушения старого, его агонию и беснующийся в отблесках пламени обезумевший народ наблюдал воочию. Ответом на вопрос о том, что может остановить этот пожар, становится, по Л.М. Леонову, возвращение к христианской традиции, к соборности. Вот почему ни вертолеты со специальными порошками, ни армии пожарников, ни целая река, а только о.Матвей оказался в силе усмирить вулкан, заставить жерло зарубцеваться. Этого просто не могли сделать люди, явившиеся причиной извержения, нравственного геноцида, разорения философской и литературной истории, шедевры которой подвергались «научной» метаморфозе, в результате которого искажались, с целью добыть нужные идеологемы на благо «прогрессивного человечества».

В рассматриваемом эпизоде действие происходит без прямого упоминания конкретных исторических деятелей и дат. Участник событий, о.Матвей, – это «маска», действующая от лица всего духовенства. Безымянный

председатель райпо, хватающий его за рукав и предупреждающий не переборщить с чудом, дабы не уронить зерна сомнений в души трудящихся, – обобщенный образ всего советского атеизма. Их столкновение и итог показательны и дают новый толчок к выводу повествования на дополнительный уровень абстракции.

Кроме того, в этом видении зашифрована весть о грядущем появлении и активном вмешательстве в жизнь старо-федосеевских обывателей ангела Дымкова, ведь в церковной символике ангел также ассоциируется с огнедышащей горой, «вулканом».

Таким образом, по совокупности признаков мы можем классифицировать данный эпизод как пример философской условности.

Следующий эпизод, в котором, по нашему мнению, реализована философская условность, – сон о.Матвея об исходе «самошагающего» человечества из христианства в атеизм: «Словом, по о.Матвею, хотя бы из чисто престижных соображений инициатива расставанья должна была принадлежать Христу, на поверку же все получалось наоборот, о чем свидетельствовало постигшее о.Матвея на одре болезни крайне знаменательное, почти пророческое виденье, пожалуй, даже не уступающее описанным на острове Патмосе».

Картина, открывшаяся о.Матвею воистину фантастическая: «Обтекая Матвееву колонну, людская масса монолитно удалялась в сторону небосклона. Подвижные трещинки разбивали равномерно ускоряющуюся лавину на отряды помельче, как-то: институты, научные корпорации, парламенты, профсоюзы, секты и политические партии, объединенные на базе алчности, напрасного любознательства, безумия или других сомнительных вдохновений, чтобы с помощью конференций, забастовок, лекций, экзекуций, махинаций, также международных конгрессов и симпозиумов наилучшим способом осуществлять сделки, восстания, открытия, монополистический грабеж и аферы помельче, тем не менее благоговейно сохраняемые в памяти потомков под видом великих достижений, священных ошибок, переходных эволюций или подлежащих

уточнению исторических предначертаний, совершаемых во имя благоденствия равновесия, экономической справедливости или братства с ограниченными правами во имя величайшей доктрины и других не разоблаченных пока ухищрений прогресса. Вся эта бесчисленная громада при внешней стабильности находилась в плавно-ускоряющемся движении в ожидающую ее историческую закономерность»(I,411).

Что являет собой исход человечества из лона традиционной русской культуры в прогрессивную дымку будущего? Не представляется никакой возможности усмотреть в этом эпизоде по совокупности признаков ни фэнтезийную условность, ни научную фантастику, ни даже сатирическую условность. Происходящие события настолько невероятны, что на корню ломают какую-либо иллюзию достоверности, присущую этим типам вымысла. Однако при этом на уровне глубинного подобия реальному историческому процессу они правдоподобны и отражают самую суть изменений в общественной жизни XX века. Парламенты, профсоюзы, секты, доктрины – во всем этом не просматриваются отдельные личности и судьбы. На первый план выходят идеи, стоящие за каждым из этих ключевых слов эпохи, и это выводит повествование на уровень философского обобщения.

Иллюзия правдоподобности продолжает и дальше принципиально отвергаться за счет усиления степени моделирования фактов действительности и присущих им атрибутов: «Самое движение ее протекало без малейшего перерыва положенной ей деятельности: так что больничный персонал на ходу исполнял срочную операцию с экстирпацией чего следует, а кабинет министров в деловом темпе обсуждал обострившееся пограничное тренье, а ведомственные ансамбли песни и пляски с должностным оптимизмом репетировали вприсядку номер высшего танцевального пилотажа, а ортодоксы с приставными бородами глубокомысленно приспособлял единство противоположностей к генеральному моменту наступающего перехода количества в качество» (I,411).

Такое нагромождение превосходит любую гиперболу и нарушает все границы первичной художественной условности. Подобный способ воссоздания действительности свойственен только философской условности как типу повествования о необычайном. Действо лишено привязки к какой-либо определенной эпохе. Не упоминаются ни видные исторические деятели, ни конкретные даты; исход человечества происходит в крайне размытом временном промежутке. Модель мира при этом синтезируется в схему «христианство – атеизм». Также ее можно обозначить и как «церковь – цирк». При этом христианство олицетворяет его ярчайший символ – Христос, изображенный стоящим чуть позади о. Матвея: «Сразу за его плечом, на сквозном дощатом настиле, видимо, сошедший с фрески Вознесение, стоял Христос. Он был босой, в линялом своем, в чем возносился, не по климату легком хитоне, тогда как на о.Матвее имелось старенькое, на ватине, Вадимово пальтецо внакидку. Вытянув шею, он старался заглянуть поверх балюстрады на гигантское переселение народов... <...> И вот, с горячечным нетерпением о.Матвей торопил их поскорее сматываться из поля зрения, пока Христос не разгадал смысл великого исхода, неблагодарное ихнее поведенье.

Следовательно, ни всеведенья Божественного, ровно ничего не оставалось в нем от прежнего пророка и сына Божьего, так как в силу чрезмерной щедрости вчистую роздал себя людям. По глубочайшему Матвееву убежденью, все лучшее, нажитое ими за вот истекающий исторический период, приобретено было через него одного, в том числе и нынешняя мечта о всемирном братстве...»(I,413).

Олицетворенная идея атеизма – «самошагающее» человечество, увлеченное бурным течением «реки прогресса». Бездуховность убегающей от Христа толпы автор показывает через их поклажу, с которой они хотят ворваться в светлое будущее. Здесь нет ни святынь, ни литературных, ни музыкальных, ни художественных памятников: «Руководящие кадры имели при себе не мешающие руководению предметы полегче – портфели, скрижали, знамена, зонты или что-либо из дирижерского оборудования, то производящие

на тысячах вздетых рук держали фанерные, а порой и заправдашние эпохально-индустриальные сооружения, как-то: блюминги и слябинги, нацеленные в глубь космоса дальнобойные телескопы или пускай еще недостроенные, но уже обреченные на потопление или сбитые – корабли морские и воздушные, или, например, вертикальные, ростом в километр и без единой заклепки цельнотянутые из нержавеющей сейфы с валютным экстрактом из экономически препарированных душ человеческих и, наконец, почти всепланетного значения промышленные, непрерывным потоком выпускающие могущественный инвентарь цивилизации, скажем автоматических перфораторов, для пробития какой-нибудь неотложной дыры во всю толщу земного шара, а то и посolidнее, если потребуется для счастья населения или, например, неохватные нормальным взором, на бесшумных винтах, перпендикулярно-пневматические струбцины, рассчитанные на рекордное ущемление любых, не только космических тел, но и всего лишь подразумеваемых по своей ничтожности, чисто умозрительных штук с последующим их ужатием в нулевое ничто»(I,414). На ходу люди подбадриваются себя ничем иным, как «всякого рода восклицаньями, литаниями, инструктивными докладами, национальными гимнами» и т.п. Налицо еще один признак философской условности – максимальная детализация при максимальной абстракции.

Таким образом, становится очевидно, что данный эпизод является ничем иным, как философской условностью в чистом виде.

Третий эпизод, в котором присутствует философская условность, снова связан с о. Матвеем. Он является логичным продолжением предыдущих двух, где сперва эскизно показано нависшее над страной неблагополучие и способ его миновать, а затем изображена действительность, в которой «самошагающее» человечество, отвергнув отеческую опеку Христа, с самоубийственной решимостью ринулось навстречу этому неблагополучию. Что же ждет прогрессивную толпу в будущем? Л.М. Леонов отвечает – «бездна» и рисует ее в заключительном эпизоде философской трилогии.

Эпизод начинается в реалистическом ключе: о.Матвей вспоминает явленное ему когда-то видение в разговоре с сыном Вадимом. По словам священника, в детстве, в самый канун Петра-Павла, он отправился с другими ребятами в лес по ягоды: «Сам не знаю, как я от компании отбился, но – то ли зыбко стало, то ли ветерком меня смахнуло, но только... поднял я очи, лужок мой кончается, шажков не более пяти осталось, а дальше за краем-то, батюшки мои, нет ничего!» (II,264).

Перед о.Матвеем во всем своем страшном величии предстала бездна. Вадим, с которым о.Матвей ведет диалог, старается найти этому реалистичное объяснение. Сперва он сомневается, не является ли эта бездна каким-либо заполненным туманом или дымом оврагом или обрывом, но о.Матвей на корню пресекает эти домыслы. Вадим спрашивает:

«– Но позволь, как же так получается: небо-то куда же задевалось? – о чем-то догадываясь, ужасно заволновался Вадим. Было же хоть что-нибудь по ту сторону, черный туман по крайней мере.

– Ничего не было, – еле слышно и наотрез прошелестели губы. – Только по самой кромке две-три былинки, может, и весь пяток, как бы в дуновении колеблются, мне сигнал подают.

– Значит, клубилось что-то там, если движение происходило?

– Какое же в бездне клубление, Вадимушка, раз там нет ничего?»

В реалистическое повествование о походе в лес за ягодами вклинивается фантастический элемент. Причем эта фантастическая посылка не снимается и не объясняется ни сном, ни горячечным бредом:

«– Тогда остается предположить, что тебе приснилось все это? – упирался сын, словно понуждая идти на капитуляцию.

– Кошелку-то полную доверху я принес домой, – с несвойственной больным жесткостью усмехнулся о.Матвей, как если бы в отместку за все прежнее. – В том и диву, что наяву».

Автор принципиально подносит явную фантастику как явь. При этом общий пафос диалога, обстановка, в которой он происходит, авторские

комментарии (например, что Вадим заволновался, начиная *о чем-то догадываться*) не позволяют сказать, что автор рисует некую вторую, настоящую реальность, что свойственно прочим типам вымысла. Он подталкивает нас к тому, что рассказ о Матвее – притча и главный прием, используемый здесь, – философское иносказание и обобщение.

Эпизод продолжается описанием снов о Матвее, которые снились ему почти каждый день с тех пор. В них он начинает спускаться в эту бездну и, впотьмах не обнаружив тайную ступеньку, срывается вниз: «При этом детского фонарика хватило бы различить чуть вбок сместившуюся ступеньку, но поздно, и не за что ухватиться на миллионлетие вокруг. Потом громадная тьма мягко подхватывает сорвавшееся тело». Рассказывая об этом сыну, священник предостерегает его от подобных «спусков» без путеводного светильника в руках.

Казалось бы, читатель уже и сам должен уловить авторский замысел и суть предостережения, но Л.М. Леонов хочет убедиться в этом наверняка, поэтому еще раз излагает суть созданной им притчи в завершающем абзаце эпизода: «Сеанс окончен, смысл иносказанья налицо: путеводный светильник готовят заблаговременно <...> С тошнотворным ощущением падения молодой человек вертит в уме кровавую притчу»(2, 265).

Обратим внимание на то, что Вадим уже в ходе этого разговора кое о чем догадался и начал испытывать «тошнотворное ощущение падения», а суть этого падения детально описано в реалистическом пласте повествования. В диалог вступили двое – священник и его сын-атеист. В этом диалоге они лишь маски, за которыми угадываются прошлое и будущее России. Диалог этот является логическим продолжением двух предыдущих, реализованных с помощью средств философской условности эпизодов. Он описывает судьбу тех, кто, затушив «путеводный светильник», ринулся в «неблагополучную дымку» на горизонте.

Обратим внимание и на тот факт, что падение о Матвее происходит не сразу, как он начал спускаться, ведь его путь некоторое время освещал свет у

края бездны. Этот свет – аллюзия пожара, в котором горят культурные ценности прежней Руси. Удаляясь от этого света, путник оказывается слеп, и его падение предопределено и, что самое страшное, необратимо. Это предостережение и Вадиму, которого постигла незавидная участь, и русскому народу в целом.

Образованная путем не воссоздания, но пересоздания действительности картина мира, в которой существуют некие всемирные бездны со ступеньками на краю, не отображает объективных законов действительности, однако она неразрывно связана с реалиями настоящего. Когда именно произошел описываемый автором случай, выяснить невозможно: нет ни указаний на конкретные даты (кроме того, что был канун Петра-Павла), ни упоминаний имен мальчишек, с которыми о.Матвей пошел в лес, ни прочих сценок с конкретным историческим временем. Временной промежуток размыт, и в нем оказываются лес и мальчик, прозревший в этом лесу – увидевший поджидающую его в будущем бездну. Мальчик испугался и начал искать путь к спасению. Это и привело его в семинарию и стало причиной того, что он стал священником. Описывая путь к спасению конкретного мальчика, Л.М. Леонов указывает на верный путь спасения Отечества в целом.

По совокупности признаков мы определяем этот фантастический эпизод как философскую условность.

Очевидно, что роман «Пирамида» наполнен христианским, православным пафосом, который проявляется не только в реалистической канве, но и в дополняющих ее элементах вторичной художественной условности. Несомненен тот факт, что при написании своего итогового произведения Л.М. Леонов постоянно советовался с представителями московской епархии. Мы считаем, что роман его отнюдь не еретический (во всяком случае, на подтекстовой глубине), как о нем отзывались многие представители православной церкви и исследователи. Некоторые из этих исследователей

(например, А Павловский¹) вели речь о том, что все персонажи «Пирамиды» – явные или скрытые бесы. Похожую точку зрения высказывает А. Любомудров². И это верные выводы! Они имеют под собой значимый, основанный на внимательном, с привлечением литературоведческих методов, чтении «Пирамиды» фундамент. Коллизия в том, Л.М. Леонов откровенно сомневается и иронизирует над христианством – вот откуда бесы и ереси. Однако при этом в отсутствии новой «путеводной идеи» показанные как морально изжившие себя христианские ценности он изображает той единственной ниточкой, которая все еще удерживает Россию от падения в «бездну». Вот почему, вопреки всему, роман его оказывается проникнут христианским пафосом. То, что долгие века составляло основу русской государственности, то, что ныне изжило себя, и всеобщее возвращение к чему представляется писателю фантастикой, является при этом верным, и, может быть, единственным путем к спасению. Каковы же тогда шансы на спасение? Вот откуда берет начало апокалиптическое настроение писателя. Вот послание, зашифрованное в фантастическое канве романа.

Только дополнив существующий корпус работ исследованием системы взаимосвязанных типов и форм вторичной художественной системы романа, мы сможем надеяться на создание в будущем полноценного представления о настоящем авторском замысле, заключенным в столь причудливую оболочку.

Говоря о косвенной философской условности не можем не упомянуть и об агиографической традиции в роман «Пирамида». Традицию эти исследователи всегда связывают с о.Матвеем и его уходом из дома, под угрозами фининспектора Гаврилова. Напомним, что Гаврилов, разыграв с помощью своей дочери целое театральное представление, упросил о.Матвея отслужить за плату панихиду и вменил после этого Лоскутовым непомерную сумму неуплаченного в казну налога. В голове не по годам взрослого Егорушки

¹ Павловский А.И. Два эссе о романе Л.Леонова «Пирамида» // Рус. лит. 1998. №3. С. 264.

² Любомудров А.М. Суд над Творцом. (Роман «Пирамида» в свете христианства) // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 68-96.

созрел план, согласно которому следовало выгнать престарелого отца из дома, объявив его тунеядцем. О. Матвей пошел на такую жертву, чтобы спасти семью от полного разорения. Уходя, он говорит о том, что кончилось его житьё, и началось «житие». И вот это явно обозначенное, разворачивающееся в рамках традиционных канонов житие широко освещено в леоноведении.

Мы в свою очередь делаем акцент принципиально другое, скрытое, развивающееся наперекор всем традициям житие, растянутое на весь роман и скрытое от глаз непосвященных. Связано одно с одним из ключевых персонажей романа – ангелоидом Дымковым.

Согласно традиционным житийным канонам, будущий святой поначалу является обычным человеком, отмеченным при этом божьей благодатью. Он начинает усмирять свою плоть, затем отказывается от мирской суеты вплоть до уединения в пустыне. Там он побеждает искушающих его бесов, достигает святости, и ему открывается дар чудотворения. Таково, например, «Житие Сергия Радонежского».

Леоновский Дымков проходит в точности обратный путь. Изначально он появляется на земле безгрешным и обладает способностью чудотворения. На этом этапе он находится в лоне церкви под влиянием дочери о.Матвея ясновидящей Дуни, которая призывает его творить чудеса во благо всех людей. Затем он оказывается вовлечен в цирковую стихию и связывается с семейством Дюрсо. Он активно погружается в мирскую суету и связанные с нею плотские утехы. Дочь циркача Дюрсо – Юлия, заставляет его удовлетворять свои эгоистичные желания. В ангеле нарастает торжество плоти над духом. Он попадает на уловки возжелавшего искушить его сатаны в лице Шатаницкого. В ответ на это дар чудотворения начинает убывать, а затем и вовсе сходит на нет. Дымков превращается в рядового обывателя, ни имеющего к тому же ни профессии, ни средств к существованию, но отмеченного вниманием высших сил.

Видим, что житие Дымкова, созданное Л.Леоновым – это житие наоборот.

В агиографической литературе существуют стандартные мотивы – святой, как правило, рождается от благочестивых родителей, он с малых лет сторонится детских игр, мирской суеты, отмечен печатью высшего предназначения и, в итоге, попадает в рай к Отцу небесному.

Ангел Дымков изначально находился в раю с Богом, но постепенно любопытство заставляет его начать дробить в ладони щепотку пустоты, спускаться все ниже и ниже, на землю, начать погружаться в ее суету и праздность и прийти в материальном виде к другим, благочестивым (о.Матвей и Дуня), но земным «родителям».

Здесь замысел Л.М. Леонова опирается каноническую традицию, но снова ставит ее с ног на голову. Вспомним, что традиционное житие, как таковое, изображает не биографию, а путь к спасению. Можно сказать, что оно абстрагирует эту тему. А судьба Дымкова – это путь не к спасению, но к бездне.

Говоря о традициях и особенностях, вспомним, что существует западная и восточная традиция жития. Западные обычно написаны в динамической перспективе, автор как бы прослеживает со своей позиции, из земного бытия, по какой дороге прошел святой от этого земного бытия к Царствию Небесному. Для восточной традиции характерна перспектива святого, уже достигшего Небесного Царства и от вышних озирающего свой путь к нему. Очевидно, что в свой роман еще одну притчу, Л.М. Леонов опирается на традиции западных житий, изображая весь путь Дымкова от святого ангела до грешного человека, «перста соли земной». Тем более что восточной традиции свойственен витийственный, насыщенный стиль (например, жития Пахомия Серба или Епифания Премудрого), который создал бы какофонию в стилевой палитре романа. Выбор западной традиции обусловлен, в том числе, ее сюжетностью в противовес восточной статичности.

Очевидно, что такая, вывернутая наизнанку каноническая традиция, является одним из приемов философского обобщения. Обращает на себя внимание тот факт, что сломленный, потерявший надежду, ставший узников

плоти Дымков все же спасся. И что это, как не зашифрованная, подавленная голосом разума надежда автора, на благополучный исход произошедших в Отечестве катаклизмов? Наполненный пессимизмом, издевками над религиями роман, вопреки всему содержит и робкую надежду на прощение и спасение.

Л.М. Леонов использует агиографическую традицию в своем итоговом произведении, применяя при этом видоизменную обратную перспективу. Его интересует не традиционный путь от «перста соли земной» до небожителя. Ему интересен обратный процесс и его последствия. При этом он опирается на мотивы и приемы, характерные для традиционной, в том числе древнерусской, агиографии.

Еще раз подчеркнем один из важнейших критериев философской фантастики – действительность изображается таким образом, чтобы она, при внешней неправдоподобности по сравнению с реальной жизнью, в то же время поражала своим глубинным подобием ей.

Одна из важнейших проблем, поставленных в романе Л.Леонова – неизбежная потеря живым веществом своей энергией. Средствами научной фантастики писатель показывает ускоряющиеся циклы человеческой истории, говорит о том, что человечество ужимается в «нулевое ничто». То же «ужимание» происходит и с ангелоидом Дымковым. Само его появление, творимые им чудеса, показываемые им ведения неправдоподобны по сравнению с реальной жизнью. Но в то же время его жизненный путь оказывается философским иносказанием по отношению к жизненному пути человечества как такового. Проецируя «житие» Дымкова на исторический путь развития человеческой цивилизации получаем глубинное подобие реальной действительности.

Сам персонаж – Дымков – введен в текст и изображен с помощью средств фэнтезийной условности. При этом он оказывается также средством философского осмысления действительности, и, с развитием этого персонажа, Л.М. Леонов в очередной раз реализует в своем романе прогностическую функцию – убывание божественной сути Дымкова и его очеловечивание,

закономерным итогом которого должна стать смерть – еще одна апокалиптическая, наряду с теми, которые изображены средствами научной фантастики, картина. Таким образом, философская условность не функционирует в романе как нечто обособленное, она аккумулирует и придает новые грани смысла образам и картинам, изображенным с помощью средств фэнтези и научной фантастики.

3.3. Принципы создания философской условности в романе «Пирамида»

Обратимся теперь к принципам создания образов и картин, присущим философской условности романа «Пирамида». При этом сделаем оговорку, что обращаться мы будем только к эпизодам прямой философской условности, поскольку именно они напрямую соотносятся со сферой вторичной художественной условности. Рассматривать эти эпизоды, которых всего три, будем в порядке их появления в параграфе 3.2.

Сама суть философской условности, заключающаяся в философском обобщении, подсказывает нам иносказание как основной принцип ее создания. Если обратиться к эпизоду, в котором о.Матвей усмиряет извержение «вулкана» на Воробьевых горах, то увидим, что он являет собой ассоциативно метафорическое письмо, посредством которого выявляется сходство между фантастической ситуацией и реальным положением дел. Само сходство мы уже описывали, поэтому не станем акцентировать на нем внимание. Картина, изображенная писателем, ломает любую иллюзию достоверности. При этом она органично встроена в фабулу романа, поскольку все происходящее случилось не на самом деле, а лишь в бредовом сне о.Матвея. Такой сон как проводник фантастического образа напоминает сеансы ясновидения Дуни. Однако об использовании принципа игры здесь не может быть и речи, ведь нет никакой возможности поверить в реальность происходящего. Автор и не стремится создать реалистичное описание происходящих событий: ключевую ценность для него имеет глубинное, а не внешнее подобие фантастического образа реальной жизни.

Если говорить о прототипах, то можно провести аналогию между событиями в Москве и описанной в Библии трагедией города Помпеи. Суть образа – огненная кара за людские грехи – в обоих случаях идентична. Разница в том, что утонувшие во грехе Помпея и Геркуланум были уничтожены Везувием, а отвергшая Христа Москва была спасена верою о.Матвея. В этом заключен и сатирический элемент: автор иронизирует над опальным,

усомнившемся в Боге священником, давая ему хотя бы в горячечном сне почувствовать себя богоизбранным мессией.

Таким образом, в данном эпизоде ведущую роль исполняет принцип иносказания. Также он обнаруживает неразрывную связь с библейскими сюжетами, что говорит нам об использовании принципа ассоциации.

Эпизод, в котором о.Матвей вместе с Христом провожает взглядом уходящее в «неблагополучную дымку» впереди человечество, оказывается построен исключительно по принципу иносказания. Разворачивающаяся на глаза у о.Матвея фантастическая картина изображает человечество птенцом, выбравшимся из скорлупы христианства и легкомысленно отправляющимся в большой мир навстречу своей гибели. Безусловно, здесь, как и в предыдущем эпизоде, использовано ассоциативно-метафорическое письмо, предполагающее глубинное подобие фантастической ситуации реалиям конкретной исторической эпохи. На этом основании мы можем говорить об иносказании как основном принципе построения данного фантастического эпизода. Вопрос в том, только ли иносказание задействовано в этом случае?

Попытки обнаружить «неразрывные» ассоциации такого добровольного исхода оказываются безуспешными. О сопоставлении реалий, встречающихся в жизни и вызванных таким сопоставлением фантастических образов и ситуаций, также речи не идет. Здесь не существующие вещи дают фантастический эффект, здесь всё – фантастика, в которой, словно обломки посреди бушующего моря, хаотично разбросаны предметы объективной действительности. Таково иносказание, не допускающее параллельного использования принципа аналогии. Как и в предыдущем эпизоде вся эта череда образов посещает о.Матвея во сне. То, что это был именно сон, под сомнение не ставится, что не допускает развертывания принципа игры. Следовательно, методическим принципом построения эпизода оказывается исключительно принцип иносказания.

Финальный фрагмент образующих трилогию элементов прямой философской условности отсылает нас к детству о.Матвея, где впервые

появилась неотступно следовавшая за ним в течение всей жизни «бездна». Реализуется данный фантастический образ в диалоге о.Матвея и Вадима. Принцип иносказания здесь ярко выражен, и взаимосвязь между фантастическим видением и снами о.Матвея и действительностью описана в предыдущем параграфе. Выскакивающая под ноги при прогулке по лесу бездна не содержит отсылок ни к аналогии, ни к ассоциации. Можно обратить внимание на нечто, не свойственное творческому методу Л.М. Леонова: под произошедшее с о.Матвеем приключение нельзя подвести принцип игры. До этого откровенно фантастические эпизоды, будь то научная фантастика или философская условность, всегда оттенялись использованием принципа игры: прикрывались сном, бредом, ясновидением, что вызывало эффект отмены фантастики. Однако в данном случае автор этого не делает, хотя мог бы написать, например, что маленький Матвей уснул в лесу и «бездна» ему только привиделась. Философская условность в данном случае оказывается тесно переплетена с реалистическим пластом произведения, что усложняет задачу различения вымысла и реальности, делает роман похожим на фантасмагорию.

В своем итоговом произведении Л.М. Леонов хотел загадать загадку о том, что же все-таки произошло в доме священника. Загадка эта оказалась весьма сложной, и ключ к ее разгадке автор видел в переводе действия романа в высший, метафизический, философский аспект. Такой аспект основан на философском иносказании, и базой его служит принцип иносказания, пронизывающий, в том числе, элементы и фэнтезийной условности, и научной фантастики, склоняющий жанровое определение произведения к философской прозе.

Итак, можно заключить, что философская условность делится на прямую и косвенную. Прямая отличается ярко выраженным усилением степени моделирования фактов и событий реальности и относится к сфере вторичной художественной условности. Косвенная не выходит за рамки первичной художественной условности. В романе «Пирамида» присутствует как прямая,

так и косвенная философская условность. Причем косвенная реализована на уровне сюжетной конструкции в схеме «церковь – цирк» и, как следствие, – в системе персонажей, наделенных значимыми именами.

Также в романе присутствуют три эпизода, которые являются примерами прямой философской условности. Все эти эпизоды – притчи, которые логически взаимосвязаны и дополняют друг друга. Они призваны изобразить разногласия между многовековой русской культурой и настоящим, указать путь к преодолению грядущего кризиса.

Главенствующим принципом создания эпизодов философской условности романа является иносказание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное нами исследование показало, что в романе «Пирамида» присутствуют три взаимозависимые и дополняющие друг друга формы вторичной художественной условности – фэнтезийная условность, научная фантастика и философская условность. В совокупности они образуют сложную систему. Фэнтезийная условность синтезирует в себе православное мировосприятие, мифологию и апокрифы, позволяя обобщить накопленный за все время существования человечества опыт философских размышлений. Она снимает всякие ограничения для исканий авторской мысли, позволяет пересекать между собой представителей различных исторических эпох, мифических и вполне реальных религиозных титанов. Выстраиваемый автором диалог времен и культур имеет своей главной целью решить вопрос о неминуемом конце света по причине несовершенства человека. Автор изучает православную традицию, пытаясь понять, было ли это несовершенство ошибкой Бога. Он ищет ответы в мифологии различных культур, привлекает к анализу апокрифические источники. Его главная задача здесь – понять источник проблемы.

Научная фантастика в романе используется автором в двух целях: 1) завуалированная оценка действий современной ему власти и попытка привлечь к этим действиям внимание широкой общественности; 2) прогнозирование будущего человечества с учетом тенденций настоящего.

Прогнозирование в свою очередь является логическим продолжением концепции поиска, заложенной фэнтезийной условностью. Все путешествия в прошлое и будущее базируются на способностях ангелоида Дымкова и, таким образом, исходная посылка рационально-фантастических эпизодов оказывается фэнтезийной. Помимо этого, в фэнтезийных эпизодах автор делает предположение о том, что причина размолвки начал (человек) может быть устранена, причем руками самих людей. Такой вывод предполагает два возможных исхода будущего человечества: деградация и самоуничтожение.

Фэнтезийных средств оказывается катастрофически недостаточно, чтобы правдоподобно описать оба этих апокалипсиса. Поэтому автор обращается к научной фантастике. Ее главная задача – показать с учетом тенденций настоящего возможные варианты уничтожения человечества, которые делятся на два типа: деградация вплоть до растительного состояния либо всепоглощающее самоуничтожение. Оба варианта апокалипсиса подсказаны автору новейшей историей.

На этом фоне возникает вопрос о том, возможно ли спасение, либо закат человечества неизбежен, и каково средство этого спасения? Решить такой вопрос средствами фэнтезийной условности, равно как и научной фантастики оказывается невозможно, потому как эти типы вторичной художественной условности не обладают необходимыми художественными средствами для емкого и детального философского обобщения, для выведения повествования на максимальный уровень абстракции так, чтобы свести картину мира в предельно упрощенную схему, изобразить действительность таким образом, чтобы она, при внешней неправдоподобности по сравнению с реальной жизнью, в то же время поражала своим глубинным подобием ей.

Фэнтези своей «подлинной реальностью» не позволяет создать схематический образ настоящего, так как предполагает возведение и поддержание иллюзии достоверности, которая практически исключает эффект философского обобщения. Научная фантастика с ее прогностическим потенциалом не может решить эту задачу тем более (так же как сатирическая или любая другая условность). Поэтому автор, используя косвенную философскую условность, трансформирует подтекст романа в притчу. А с помощью прямой философской условности ключевые моменты этой всеобъемлющей притчи оказываются на всеобщем обозрении и демонстрируют прошлое, настоящее и будущее России. С помощью философской условности автор сталкивает между собой «церковь» и «цирк», христианство и атеизм. Он показывает губительное воздействие упадка духовности, а возвращение к христианским ценностям и заповедям, которые сливаются у него в образе

«путеводной лампы», изображает как один из путей к спасению от поджидающей впереди «бездны».

В этой связи и становится очевидной система, в которой сочетаются и переосмысливаются различные художественные принципы и семантические ассоциации, свойственные разным типам повествования о необычном.

Философская условность в соответствии с заданной автором проблематикой формирует систему персонажей и подтекст романа; фэнтезийная условность выводит читателя за рамки привычного представления о мире, снимает ограничения для исканий авторской мысли и является опорой для развертывания научно-фантастических повествований; научно-фантастическая условность выполняет прогностическую функцию, описывая возможные варианты исхода человеческой истории.

Совокупность всех этих типов вторичной художественной условности и создало столь филигранную игру смыслов, породило инвариантность интерпретаций романа.

При этом различные принципы создания фантастических образов и картин нашли свое отражение в различных типах вторичной художественной условности романа. Так ассоциативно-метафорическое письмо, сходство между фантастическими образами и ситуациями и действительностью использовалось для создания эпизодов прямой философской условности. Научно-фантастическое повествование, связанное с завуалированной оценкой объективных фактов и событий истории, опирается на аналогию. Ключевыми для фэнтезийной условности стали принципы ассоциации. При этом отмечаем установку на повсеместное использование принципа игры.

Выстраивается условная пирамида, в основе которой лежит реалистическая канва, которую последовательно дополняют в порядке уменьшения удельного веса в тексте романа фэнтезийная условность, научная фантастика и философская условность.

Очевидно, что уровни этой условной пирамиды взаимопроникаемы и взаимосвязаны и система эта становится тем сложнее, чем больше уровней имеет.

В процессе исследования нами было предложено ввести деление философской условности на прямую и косвенную в зависимости от степени моделирования фактов и событий объективной действительности. Также были обнаружены недостатки в классификации принципов, по которым создаются элементы вторичной художественной условности, и предложен способ ее улучшить.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники:

1. Булгаков М.А. Избранное : рассказы; Мастер и Маргарита : роман / М.А. Булгаков. - М. : Худож. лит., 1980. - 400 с.
2. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. / С.А.Есенин. – М. : Наука : Голос, 1995-2002. – С. 242.
3. Ильин И.А. Собрание сочинений. В 10 т. / И.А. Ильин. - М. : Русская книга, 1998.
4. Лагин Л. Старик Хоттабыч / Л.И.Лагин. - М. : Детгиз, 1953. - 250 с.
5. Леонид Леонов. Собрание сочинений в 10 томах / Л.М. Леонов. - М. : Художественная литература, 1983.
6. Леонов Л. М. Пирамида. Роман-наваждение в 3-х частях : в 2 т. / Л.М. Леонов. - М. : Голос, 1994.
7. Тургенев И. С. Сочинения : в 2 т. Т. 2 : Повести и романы, 1860-1876 / И. С. Тургенев. – М. : Художественная литература, 1980. - 448 с.
8. Фёдоров Н.Ф. Собрание сочинений. В 4 т. / Н.Ф. Федоров - М. : Прогресс, 1990.
9. Чехов А.П. Рассказы, сценки, повести : художественная лит-ра / А.П.Чехов. - М. : Сов. Россия, 1978. – 405 с.
10. Шекли Р. Миры Роберта Шекли: сборник научно-фантастических рассказов / Р.Шекли. - М. : Мир, 1984. – 560 с.

II. Монографии, учебники и учебные пособия:

11. Бердяев Н.А. О русских классиках / Н.А.Бердяев. - М. : Высш. шк., 1993. - 366 с.
12. Богуславская З.Б. Леонид Леонов / З.Б.Богуславская. - М. : Сов. писатель, 1960. - 368 с.

13. Вахитова Т.М. Л. Леонов: жизнь и творчество / Т.М. Вахитова. - М.: Просвещение, 1984. - 127 с.
14. Виноградов В.В. О языке художественной прозы (избранные труды) / В.В. Виноградов - М. : Наука, 1980. - 280 с.
15. Воронин В.С. Законы фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX века / В.С. Воронин. - Нижний Новгород : Новая книга, 2002. - 391 с.
16. Воронин В.С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте / В.С. Воронин. - Волгоград: Наследие, 1999. - 168 с.
17. Гончарова А.В. У истока: Фольклорные традиции в русской литературе 1970-90-х гг. / А.В. Гончарова. - Тверь: ТвГУ, 2001. - 239 с.
18. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы / Н.А.Грознова. - Л.: Наука, 1982. - 310 с.
19. Дырдин А.А. В мире мысли и мифа: Роман Леонида Леонова «Пирамида» и христианский символизм / А.А.Дырдин. - Ульяновск: УлГТУ, 2001. -116 с.
20. Дырдин А.А. Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века: А. Платонов, М. Пришвин, Л. Леонов / А.А.Дырдин. - Ульяновск, 2004. - 240 с.
21. Егорова Л.П. История русской литературы XX в. / Л.П. Егорова. - М; Ставрополь: Из-во Ставроп. ун-та, 1998. Вып. 2: Советская классика: новый взгляд. Ч. 1,2.
22. Жанрово-стилевые проблемы русской литературы XX века: Сб. ст. ; М-во образования Рос. Федерации. Твер. гос. ун-т; Науч. ред. В.А. Редькин. Тверь: Золотая буква: ТвГУ, 2003. - 149 с.
23. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение / В.М. Жирмунский. - СПб.: Изд-во С.Петербург. ун-та, 1996. - 438 с.
24. Исаев Г.Г. Леонид Леонов — литературный критик и публицист / Г.Г. Исаев. - Томск: изд-во Томского ун-та, 1991. - 327 с.
- 25.

26. Ковалёв В.А. В ответе за будущее: Леонид Леонов. Исследования и материалы / В.А.Ковалев. - М.: Современник, 1989. - 299 с.
27. Ковалёв В.А. Леонид Леонов: Семинарий / В.А. Ковалев. - М.: Просвещение, 1982. - 191 с.
28. Ковалёв В.А. Творчество Л. Леонова / В.А. Ковалев. - Л.: Изд-во АН СССР, 1962. - 319с.
29. Ковалёв В.А. Этюды о Л. Леонове / В.А.Ковалев. - М.: Современник, 1978. - 326 с.
30. Ковалёв В.А. Романы Л. Леонова / В.А.Ковалев. - М., Л.: изд-во АН СССР, 1954. 399 с.
31. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н.Ковтун. - М., 1999. - 412 с.
32. Кожинов В.В. Размышления о русской литературе / В.В. Кожинов. - М.: Современник, 1991. - 524 с.
33. Кожинов В.В. Статьи о современной литературе / В.В.Кожинов. - М.: Сов. Россия, 1990. - 542 с.
34. Крылов В.П. Л. Леонов художник / В.П. Крылов. - Петрозаводск: Карелия, 1984. - 224 с.
35. Кулешов В.И. Этюды о русских писателях / В.И. Кулешов. - М.: изд-во МГУ, 1982. - 262 с..
36. Лазарчук А. Траквиллиум: Фантастический роман / А.Лазарчук. - М., 2000. - 455 с.
37. Лем С. Фантастика и футурология: В 2 кн. Кн. 1 / С.Лем. - М., 2004. С. - 580 с.
38. Леонид Леонов и русская литература XX века: Сб. ст. - СПб.: Наука, 2000. - 158 с.
39. Леонид Леонов и современность: Сб. ст. - Саратов: из-во Сарат. ун-та, 1982. - 131 с.

40. Леонид Леонов: творческая индивидуальность и литературный процесс: Сб.ст. - Л.: Наука, 1987. - 308 с.
41. Леонов в воспоминания, дневниках, интервью: Сб. ст. - М.: Голос, 1999. - 622 с.
42. Лепешинская Е. Нравственный мир героев Леонида Леонова / Е.Лепешинская. - Воронеж: Буква, 1977. - 158 с.
- 43.Мировое значение творчества Леонида Леонова: Сб. ст. - М.: Современник, 1981. - 367 с.
- 44.Михайлов О. Мироздание по Леониду Леонову: Личность и творчество / О.Михайлов. - М., 1987. - 250 с.
45. Михайлов О.Н. Леонид Леонов / О.Н.Михайлов. - М.: Сов. Россия, 1986. - 124 с.
- 46.Муравинская Л. Апокалипсис по Леониду Леонову / Л.Муравинская. - СПб.: Алетейя, 2001. - 340 с.
- 47.Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е.М.Неелов. - Л., 1986. - С. 122.
- 48.Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность / Е.М.Неелов. - Петрозаводск, 1987. - 507 с.
49. Осипов А.Н. Основы фантаствоведения / А.Н.Осипов. - М: Просвещение, 1989. - 560 с.
50. Пospelов Т.Н. Проблемы исторического развития литературы / Т.Н.Пospelов. - М.: Просвещение, 1972. - 269 с.
51. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. - М.: изд-во МГУ, 2002. - 660 с.
52. Ревич В. А. Не быль, но и не выдумка: Фантастика в русской дореволюционной литературе / В.А.Ревич. - М: Современник, 1979. - 561 с.
53. Ревич В. Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны / В.А.Ревич. - М., 1998. - 488 с.

54. Редькин В.А. Система эпического мира в поэмах А. Твардовского : Учеб. пособие / В.А. Редькин ; Твер. гос. ун-т. Тверь : ТГУ, 1992. - 96 с.
55. Редькин В.А. Русская поэма 1950-1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции / В.А.Редькин. - Тверь: ТвГУ, 2000. - 255 с.
56. Рогачевский М.Л. Трагедия трагика. Л. Леонов / М.Л.Рогачевский. - М.: Искусство, 1998. - 390 с.
57. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В.П.Руднев. - М.: Наследие, 2000. - 321 с.
58. Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме (вопросы теории) / Е.Г.Руднева. - М.: Сов. Россия, 1988. - 416 с.
59. Русская литература XX века: На перекрестке жанров, стилей и писательских судеб: Сб. науч. тр.; Науч. ред. В.А. Редькин, Л.Н. Скаковская. Тверь: ТвГУ, 2001. -160 с.
60. Русская литература XX века: проблемы жанра и стиля: сб. науч. тр.; М-во образования и науки Рос. Федерации, Твер. гос. ун-т; сост. В.А. Редькин. Тверь: ТвГУ, 2004.-224 с.
61. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П.Скафтымов. - М.: Худож. литература, 1972. - 543 с.
62. Скорospelова Е. Русская советская проза 20–30–х гг.: Судьбы романа / Е.Скорospelова. – М. 1985. - 541 с.
63. Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла». Древний гностицизм и русская литература 1880-1930 гг. / С.Л.Слободнюк. - СПб.: Алетейя, 1998. - 425 с.
64. Смирнов А. Книга Еноха: Историко-критическое исследование, русский перевод и объяснение апокрифической Книги Еноха / А.Смирнов. - Казань, 1888. - 440 с.
65. Современный советский роман: Философские аспекты: Сб. ст. - Л: Наука, 1979. - 262 с.
66. Старикова Е.В. Л. Леонов. Очерки творчества / Е.В.Старикова. - М.: Худож. литература, 1972. - 336 с.

67. Старикова Е.В. Творчество Л.М. Леонова: Стенограмма публичной лекции / Е.В.Старикова. - М.: Знание, 1954. - 31 с.
68. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры / Ю.Степанов. - М.: Академический Проект, 2001. - 990 с.
69. Султанов К.К. Динамика жанра: особенное и общее в опыте современного романа / К.К.Султанов. - М.: Наука, 1989. - 151 с.
70. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра / Н.Д.Тамарченко. - М.: Изд-во РГГУ, 1997. - 201 с.
71. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц.Тодоров. - М.: Академический проект, 1997. - 449 с.
72. Урбан А.А. Фантастика и наш мир / А.А.Урбан. - Л.: Наука, 1972. - 210 с.
73. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П.Федоров. - Рига: Север. 1988. - 440 с.
74. Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики / В.Е.Хализев. - М.: Гнозис, 2005. - 429 с.
75. Химич В.В. Поэтика романов Л. Леонова / В.В.Химич. - Свердловск, 1989. - 141 с.
76. Хрулёв В.И. Мысль и слово Леонида Леонова / В.И.Хрулев. - Саратов: изд-во Саратовского ун-та, 1989. - 187 с.
77. Хрулёв В.И. Символика в прозе Леонида Леонова / В.И.Хрулев. - Уфа: изд-во Саратовского ун-та, 1992. - 85 с.
78. Хрулёв В.И. Художественное мышление Леонида Леонова / В.И.Хрулев. - Уфа: Гилем, 2005. - 536 с.
- 79.Черная Н.И. В мире мечты и предвидения: научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности / Н.И.Черная. - Киев: Научное обозрение, 1972. - 578 с.
80. Чернышева Т. Природа фантастики / Т.Чернышева. - Иркутск: Изд-во ИГУ, 1983. - С. 45.

81. Лейдерман Н. Современная русская литература - 1950-1990-е годы / Н.Лейдерман. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
82. Кожин В.В. Происхождение романа / В.В. Кожин. - М.: «Советский писатель», 1963, - 630 с.
83. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Е.М. Мелетинский. М.: Издательство «Наука», 1983. – 303 с.
84. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Ю.В.Манн. – М.: Издательство РГГУ, 2007. – 516 с.
85. Николаев Д.П. Сатира Гоголя / Д.П. Николаев. – М.: Художественная литература, 1984 . – 367 с.
86. Смирнов И.П. Романы «Доктор Живаго» / И.П.Смирнов. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 208 с.

III. Материалы диссертационных исследований:

87. Василевская Ю.Л. "Пирамида" Л.М. Леонова как философский роман: структура художественного мира. Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. - Тверь. 2009. - 22 с.
88. Вахитова Т.М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова: структура, поэтика, эволюция Электронный ресурс.: Дисс. докт. филол. наук. СПб., 2006. 352 с. Режим доступа: <http://sigla.rsl.ru>.
89. Вельская Ю.В. Проблема мифологизма в романе Л.М. Леонова «Пирамида»: Автореф. дис. канд. филол. наук. - Волгоград, 1999. - 18 с.
90. Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. Дисс. канд. филол. наук. - Петрозаводск., 2009. - 255 с. Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/05/0556/040180314.pdf>
91. Кириллова И.В. Феномен финальной книги в русской прозе XX века Электронный ресурс.: Дисс.: канд. филол. наук. - Екатеринбург, 2006. - 228 с. Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/06/0557/060557034.pdf>.

92. Королькова Я. В. Две модели фэнтези в современной русской литературе (романы М. В. Семеновой о Волкодаве, М. Г. Успенского о Жихаре). Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. - Томск, 2012. - 26 с.
93. Кошелев С. Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга и К. Уилсона 50-60-х гг.) Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. - М., 1983. - 20 с.
94. Майдурова А.Ю. Роман Л.М. Леонова «Пирамида»: проблемы художественной антропологии: Автореф. дисс. канд. филол. наук. - Волгоград, 2007. - 24 с.
95. Минмин Я. Некоторые стилевые традиции в ранней прозе Л. Леонова Электронный ресурс.: Дисс. канд. филол. наук. - СПб., 2000. - 150 с. Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/05/0193/050193013.pdf>.
96. Непомнящих Н.А. Лесковский и замятинский тексты в творческой рефлексии Л.М. Леонова Электронный ресурс.: Дисс. канд. филол. наук. - Новосибирск, 2006. - 218 с. Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/07/0003/070003003.pdf>.
97. Рыжков Т.В. Эсхатологический сюжет в русской прозе рубежа XX-XXI веков. Электронный ресурс.: Дисс. канд. филол. наук. - Краснодар, 2006. - 185 с. Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/07/0067/070067017.pdf>.
98. Сорокина Н.В. Романистика Л.М. Леонова: структурно-типологическая парадигма: Автореф. дисс. докт. филол. наук. - Тамбов, 2006. - 46 с.
99. Фатеев Д.Н. Фольклорные пространственные мотивы в прозе Л. Леонова («Русский лес») и А. Солженицына («Матрёнин двор») Электронный ресурс.: Дисс. канд. филол. наук. - М., 2006. - 178 с. Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/06/0591/060591025.pdf>.
100. Федорова В.С. Последний роман серебряного века: диалектика «чуда» и «наваждения» в романе «Пирамида» Л.Леонова. Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. - М., 2004. - 22 с.

101. Цветков Е.В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты). Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. - Архангельск, 2009. - 24 с.
102. Чумаков В.М. Фантастика как литературно-художественное явление. Автореферат дис. ... канд. филолог, наук. - М., 1977. - 23 с.
103. Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида»: Дисс. докт. филол. наук. - Новосибирск, 2003. - 248 с.

IV. Публикации в периодических изданиях:

104. «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить происходящее в высший регистр...». (Из бесед Л.М. Леонова с Н.А.Грозновой). Публикация Т.М.Вахитовой // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. – с. 5-27.
105. Алешкин П. Мой Леонид Леонов [О подготовке к изданию романа «Пирамида»] / П.Алешкин // Наш современник.– 1995.– № 6. - С.10-34.
106. Альтов Г. Этюды о фантазии / Г.Альтов // Сборник научной фантастики. Вып. 22. - М., 1980. - С. 210-221.
107. Арсеньев Н.С. Духовные силы в жизни русского народа / Н.С.Арсеньев // Русские философы (конец XIX - середина XX века): Антология. - М., 1993. Вып. 1. - С. 30-49.
108. Бать Л. Л. Леонов о литературном труде (Из бесед с писателем) / Л.Бать // Вопросы литературы. - 1960. - №2. - С. 184-190.
109. Белая Г. Ранний Леонов (Эволюция метода) / Г.Белая // Вопросы литературы. - 1970. - № 7. - С.25-36.
110. Белова Л.Б. О науке и искусстве в романе «Пирамида» / Белова Л.Б. // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - с. 351-358
111. Березин В. Утопия / В.Березин // Октябрь. - 2001. - №5. - С. 170-180.

112. Биленкин Д. Реализм фантастики / Д.Биленкин // Сборник научной фантастики. Вып. 32. - М., 1988. - С. 184-204.
113. Бритиков А. Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология / А.Ф.Бритиков // Русская литература. - 1984. - № 3. - С. 56-62.
114. Булычев К. Ощущение фантастики / К.Булычев // Если. - 1998. - №9. - С. 260-271.
115. Бурова С.Н. Мыслящие грибы в прозе Л.Леонова / С.Н.Бурова // Постмодернизм: pro et contra. - Тюмень, 2002. - С. 174-180.
116. Варламов А.Н. Наваждение Леонида Леонова / А.Н.Варламов // Москва. - 1997. - №4. - С. 140-149.
117. Вахитова Т.М. Аспекты леоноведения юбилейного года / Т.М.Вахитова // Русская литература. - 1981. - №1. - с. 236-247.
118. Вахитова Т.М. Египетская тема в творчестве Леонида Леонова / Т.М.Вахитова // Русская литература. - 2001. - №3. - С. 71-83.
119. Вахитова Т.М. Лики Л. Леонова в XX веке / Т.М.Вахитова // Литература в школе. - 2004. - №6. - С. 2-7.
120. Вахитова Т.М. Поэтика Леонова и художественная картина мира XX в. / Т.М.Вахитова // Русская литература. - 2001. - №4. - С. 236-245.
121. Вахитова Т.М. Проблемы текстологии Леонида Леонова / Т.М.Вахитова // Русская литература. - 2002. - №2. - С. 127-136.
122. Воздвиженская А. Продолжая споры о фантастике / А.Воздвиженская // Вопросы литературы. - 1981. - №8. - С. 45-53.
123. Володихин Д. Железная поступь "Бюро": Имперский вектор в книгах современных российских фантастов / Д.Володихин // Книжное обозрение. - 2000. - № 16. - С. 3-16.
124. Волчонок В. Гапология / В.Волчонок // Если. - 2002. - № 11. - С. 280-293.
125. Воронин В.С. Абсурд, фантазия и многозначительные логики в романе «Пирамида» / В.С.Воронин // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. – с. 303-310.

126. Газизова А.А. Второй семинар по роману Л.М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме / А.А. Газизова // Рус. лит. - 1997. - №3. - С. 227-240.
127. Гаков Вл. Мудрая ересь фантастики / Вл. Гаков // Другое небо: Сборник зарубежной научной фантастики. - М., 1990. - С. 8-42.
128. Грифельд-Зингурс Т.Я. Природа в романе «Пирамида» / Т.Я.Грифельд-Зингурс // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. – с. 138-157.
129. Гусев Г. У основания «Пирамиды» / Г.У.Гусев // Наш современник. - 2001. №2. - С. 197-206.
130. Десятников В. Нет дорожке слова «Отчизна»: Леоновскими дорогами» / В.Десятников // Молодая гвардия. - 1996. - №12. - С. 235-247.
131. Дырдин А.А. Веросознание и мифология в романе «Пирамида». (Версия мифа о «падших ангелах) / А.А.Дырдин // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. – с. 43-67
132. Дырдин А.А. Русская мысль XX века о конце мира: апокалиптика Л. Тихомирова и эсхатология Л. Леонова / А.А.Дырдин // Вестник Ульяновского гос. технич. ун-та. - 2003. - №1. - С. 12-16.
133. Егорова Л.П. Новые аспекты вечной темы (Л.Леонов и Ч.Айтматов о судьбах земной цивилизации) / Л.П.Егорова // Вечные темы и образы в советской литературе. - Грозный, 1989. - С. 57-71.
134. Ершов Л.Ф. Леонид Леонов и русская проза 1970-х годов / Л.Ф.Ершов // Звезда. - 1979. - №11. - С. 197-205.
135. Ершов Л.Ф. Литературоведческие парадоксы. Заметки на полях новых книг о Л. Леонове / Л.Ф.Ершов // Наш современник. - 1974. - №6. - С. 161-167.
136. Еськов К. Наш ответ Фукуяме / К.Еськов // Фантастика-2001: Повести, рассказы, критика, публицистика. - М., 2001. - С. 438-445.

137. Жолковский А. К. Deus ex machina / А.К.Жолковский // Труды по знаковым системам. Т.3. - Тарту, 1967. - С. 109-115.
138. Запевалов В.Н. Международная научная конференция «Роман Л. Леонова "Пирамида". Проблема мирооправдания» / В.Н.Запевалов // Русская литература. - 1998. - №4. - С. 239-249.
139. Ионин Г.Н. Оптимизм мировой классики и роман «Пирамида» / Г.Н.Ионин // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб: Наука, 2004. - С. 311-320
140. Кагарлицкий Ю.И. Реализм и фантастика / Ю.И.Кагарлицкий // Вопросы литературы. - 1971. - № 1. - С. 97-108.
141. Казин А.Л. Образ демона у Леонида Леонова: (Философия Шатаницкого) / А.Л.Казин // Леонид Леонов и русская литература XX века. - СПб., 2000. - С. 94-101.
142. Казин А.Л. Образ демона у Леонида Леонова: (Философия Шатаницкого) / А.Л.Казин // Леонид Леонов и русская литература XX века. - СПб., 2000. - С. 93-106.
143. Казинарская М.И. Загадка Леонова: (Из беседы с писателем) / М.И.Казинарская // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. СПб.:Наука, 2001. - С. 344-350.
144. Казинцев А. Свидетель: К 95-летию со дня рождения Л.М. Леонова / А.Казинцева // Наш современник. - 1994. - №6. - С. 182-189.
145. Кайгородова В.Е. Л.Леонов о классиках и современниках. (Из наблюдений над поэтикой романа «Пирамида») / В.Е.Кайгородова // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 335-350.
146. Кайгородова В.Е. Леоновская символика фигур и чисел: традиционное и индивидуальное / В.Е.Кайгородова // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. - М., 2001. - С. 41-48.
147. Ковалев В.А. Леонов и Горький / В.А.Ковалев // М.Горький и его современники. - Л., 1968. - С. 225-236.

148. Ковалик Ю. «Фантастическая реальность»: опыт лингвистического подхода / Ю.Ковалик // Тезисы докладов и сообщений на Всесоюз. науч. конференции-семинаре, посвящ. творчеству И.А. Ефремова и проблемам научной фантастики. - Николаев, 1988. - С. 121.
149. Ковтун Е. Н. Истинная реальность fantasy / Е.Н.Ковтун // Вестник Московского университета. Сер. Филология. - 1998. - №3. - С. 108-119.
150. Колобаева Л.А. Категория времени в структуре романов Л. Леонова 30-х годов / Л.А.Колобаева // Вестник МГУ. Филология. - 1975. - №4. - С. 3-12.
151. Компанеец В.В. Деструктивные тенденции бытия в романе Л. Леонова «Пирамида» / В.В.Компанеец // Вестник ВолГУ. Сер. 2. Филология. - 1998. - Вып. 3. - С. 108-113.
152. Компанеец В.В. Иерархия голосов в романе Л. Леонова «Пирамида» / В.В.Компанеец // Русская литературная классика XX века. - Саратов, 2000. - С. 245-251.
153. Компанеец В.В. К истолкованию романа Л. Леонова «Пирамида» / В.В.Компанеец // Вестник ВолГУ. Сер. 2. Филология. - 1999. - Вып. 4. - С. 114-116.
154. Корниенко Н. «Расстояние до истины» в целую жизнь: О последнем романе Леонида Леонова / Н.Корниенко // Лит. обозрение. - 1995. - № 6. - С. 40-52.
155. Корч Н.И. Л. Леонов и Питер Брейгель Старший / Н.И.Корч // Вестник МГУ. Сер. 10. Филология. - 1977. - №1. - С. 28-35.
156. Крылов В.П., Крылов Н.В. Типологические приметы и особенности художественного мышления автора романа «Пирамида» / В.П.Крылов, Н.В.Крылова // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 194-208.
157. Крылов В.П. О Леониде Леонове на фоне «Пирамиды» / В.П.Крылов // Север. - 1995. - №8. - С. 124-130.

158. Лавроненков Г. Плодотворность и кризис жанра / Г.Лавроненков // Четвертое измерение. - 1991. - №2. - С. 102-116.
159. Лейдерман Н. Парадоксы «Русского леса» / Н.Лейдерман // Вопросы литературы. - 2000. - №6. - С. 29-59.
160. Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...» Беседу вел А.Лысов // Вопросы литературы. - 1989. - № 1. - С. 11-32.
161. Леонов Л. Перед уходом: (Запись В.С.Кожемяко) / Л.М. Леонов // Наука и религия. - 1995. - № 10. - С. 76-75.
162. Леонова Н.Л. Притча о Калафате / Н.Л.Леонова // Наш современник. - 2004. - №8. - С. 237-242.
163. Леонова Н.Л. Спорил ли Леонов с Достоевским? / Н.Л.Леонова // Москва. - 2004. - №8. - С. 191-204.
164. Лобанов М. Секрет мастера: К 80-летию со дня рождения Л.М. Леонова / М.Лобанов // Молодая гвардия. - 1979. - №5. - С. 269-276.
165. Лысов А. О библейской культуре в творчестве Л.Леонова / А.О.Лысов // Литература. XXII. - Вильнюс, 1980. - С. 43-65.
166. Лысов А. О культурно-историческом прототипе в творчестве Леонида Леонова / А.О.Лысов // Литература. XXV. - Вильнюс, 1983. - С. 123-136.
167. Лысов А.Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л.Леонова (из бесед с писателем) / А.Г.Лысов // Рус. лит. - 1989. - № 4. - С. 57-68.
168. Лысов А.Г. Последний автограф: (О романе Л.М. Леонова «Пирамида») А.Г.Лысов // Литература: Науч. труды. - Вильнюс, 2001. Т. 43(2). - С. 13-32.
169. Лысов А.Г. Апокриф XX века. Миф о «размолвке начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) / А.Г.Лысов // Русская литература. - 1989. - №4. - С. 53-68.

170. Любомудров А.М. Суд над Творцом. (Роман «Пирамида» в свете христианства) / А.М.Любомудров // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 68-96.
171. Максимов Ю. Понятие чуда в христианстве и исламе / Ю.Максимов // Альфа и Омега. - 2001. - №1 (27). - С. 134-147.
172. Минакова А.М. Философский роман Л.М. Леонова: Культурологический аспект / А.М.Минакова // Художественный текст и историко–культурный контекст. Сборник в честь 65–летия проф. А.М.Минаковой. – М., 1997. - С. 211-236.
173. Михайлов А.И. Литературные блоки романа «Пирамида» / А.И.Михайлов // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 321-334
174. Михайлов О. Космология Леонида Леонова / О.Михайлов // Москва. - 1979. - №5. - С. 196-204.
175. Муравинская Л. Апокалипсис по Леониду Леонову / Л.Муравинская // Розмысл. - 1999. - № 1. - С. 226-239.
176. Нехорошев М. Фантастика в ожидании прозы / М.Нехорошев // - Звезда. - № 9. - 1998. - С. 221-236.
177. Овчаренко О.А. «Ума и рук не хватает обнять Россию...»: Роман Леонида Леонова «Пирамида» и русская идея / О.А.Овчаренко // Москва. - 1994. - № 9. - С. 146-165.
178. Овчаренко О.А. Магический реализм: (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида») / О.А.Овчаренко // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. - М., ИМЛИ РАН, 2001. — С. 230-254.
179. Овчаренко О.А. О романе Леонида Леонова «Пирамида» / О.А.Овчаренко // Леонов Л.М. Пирамида. - М., 1994. Кн. 1. - С. 3-17.
180. Овчаренко О.А. Сказка должна быть страшная... / О.А.Овчаренко // Леонов Л. Пирамида. - М., 1994. Вып. 1. С. 4 (Прил. К журн. «Наш современник»). - С. 21-43.

181. Овчаренко О.А. Последний роман Леонида Леонова / О.А.Овчаренко // Литература в школе. - 2004. - №6. - С. 13-15.
182. Овчаренко О.А. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и мировая литература / О.А.Овчаренко // Наш современник. - 1994. - №7. - С. 185-192.
183. Оклянский Ю. Космос Леонида Леонова / Ю.Оклянский // Высшее образование в России. - 1995. - № 4. - С. 190-201.
184. Павловский А.И. Два эссе о романе Л.Леонова «Пирамида» / А.И.Павловский // Рус. лит. - 1998. - №3. - С.263.
185. Павловский А.И. Знак Иова / А.И.Павловский // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 28-35.
186. Павловский А.И. Поэма начала и роман конца. («Пирамида Л.Леонова и «Поэма без героя») А.Ахматовой / А.И.Павловский // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 36-42.
187. Павловский А.И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» / А.И.Павловский // Русская литература. - 1998. - №3. - С. 261-270.
188. Павловский А.И. Поэма начала и роман конца: Роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой / А.И.Павловский // Русская литература. - 1999. - №4. -С. 68-73.
189. Ромов С. Встреча с Леонидом Леоновым / С.Ромов / Лит. газ. - 1930. - №18. - С. 6-8.
190. Семинар по роману Л.М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме // Русская литература. - 1996. - № 4. - С. 221-228
191. Слободнюк С.Л. Мирооправдание и мироотрицание Л.Леонова / С.Л.Слободнюк // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 97-121
192. Смирнова А.И. Роман Л. Леонова «Пирамида» в контексте «антологии предупреждений» / А.И.Смирнова // Вестник ВолГУ. Сер. 2. Филология. - 1996. - Вып. 1. - С. 94-99.

193. Станкевич О.В. Художественная вселенная романа «Пирамида» / О.В.Станкевич // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 158-176
194. Тамарченко Е. Уроки фантастики / Е.Тамарченко // В мире фантастики. - 2000. - №3. - С. 124-135.
195. Толкин Д. Р. Р. О волшебных сказках / Д.Р.Р.Толкин // Толкин Д. Р. Р. Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. - М., 1991. - С. 250-290.
196. Томсон Д. Дарвин, Уэллс и роман «Пирамида» / Д.Томсон // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 253-271.
197. Уэллс Г. Невероятное в повседневном / Г.Уэллс // Вопросы литературы. - 1963. - №9. - С. 171-183.
198. Фёдоров В.С. По мудрым заветам предков: Религиозно-философский феномен романа Л. Леонова «Пирамида» / В.С.Фёдоров// Русская литература. - 2000. - №4. - С. 46-58.
199. Фёдоров В.С. Юбилейная научная конференция, посвящённая 100-летию со дня рождения Л. Леонова / В.С.Фёдоров // Русская литература. - 2000. - №1. - С. 272-282.
200. Фёдоров В.С. Религиозно-философский аспект романа «Пирамида» / В.С.Фёдоров// Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 122-137.
201. Филатова А.И. Портрет времени (1930-е гг.) в романе «Пирамида» / А.И.Филатова // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 177-193.
202. Хазан В.И. «Уход Хама» Л.Леонова: секуляризация библейского мифа / В.И.Хазан // Филологические науки. - 1990. - № 1. - С.68-74.
203. Харитонов А.А. Второй семинар по роману Л. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме / А.А.Харитонов // Русская литература. - 1997. - №3. - С. 223-227.

204. Харитонов А.А. Семинар по роману Л. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме / А.А.Харитонов // Русская литература. - 1996. - №4. - С. 227-230.
205. Хрулев В.И. Искусство иронии в романе «Пирамида» / В.И.Хрулев // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 228-252.
206. Хрулев В.И. Монолог диктатора в структуре романа Л.Леонова «Пирамида» / В.И.Хрулев // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. - СПб., 2002. - С. 66-76.
207. Чалмаев В. «Гнездо наше – Родина...» Леонид Леонов / В.Чалмаев // Русская литература XX в.: ч. 2. - М., 1991. - С. 85-93.
208. Чернышева Т. Надоевшие сказки XX века / Т.Чернышева // Вопросы литературы. - 1990. - №5. - С. 58-67.
209. Чумаков В. М. Фантастика и ее виды /В.М.Чумаков // Вестник МГУ. Филология. - 1974. - №2. - С. 68-71.
210. Шмалько А. Кто в гетто живет? (Писатели-фантасты в джунглях современной словесности) / А.Шмалько // Фантастика-2001: Повести, рассказы, критика, публицистика. - М., 2002. - С. 439-440.
211. Шуртаков С. Подводя итоги. О «Пирамиде» Леонида Леонова / С.Шуртаков // Наш современник. - 1997. - № 2. - С. 87-100.
212. Якимова Л.П. Магия числа, или «секретное значение чисел», в мифопоэтическом контексте романа «Пирамида» / Л.П.Якимова // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. - СПб.: Наука, 2004. - С. 291-302.
213. Якимова Л.П. Мотив блудного сына / Л.П.Якимова // Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». - Новосибирск, 2003. - С. 217-236.
214. Якимова Л.П. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и русский космизм / Л.П.Якимова // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. - М., 2001. - С. 255-274.

215. Якимова Л.П. Мотив вывернутости наизнанку в романе Л. Леонова «Пирамида» / Л.П.Якимова // От сюжета к мотиву. - Новосибирск, 1996. - С. 156-168.
216. Якимова Л.П. Мотив и тема Апокалипсиса в романе Л. Леонова «Пирамида» / Л.П.Якимова // Проблемы межтекстовых связей. - Барнаул, 1997. - С. 139-148.
217. Якимова Л.П. Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида» / Л.П.Якимова // Гуманитарные науки в Сибири. - 1996. - №4. - С. 3-12.
218. Якимова Л.П. Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л. Леонова «Пирамида» / Л.П.Якимова // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. - Новосибирск, 1995. - С. 146-159.

V. Словари и энциклопедии:

219. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: «Большая Российская Энциклопедия»; - СПб: «Норинт», 1997. - 1456 с.
220. Краткая литературная энциклопедия. Т. 1-8. – М.: «Советская энциклопедия», 1962-1975.
221. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: НПК «Интелвак», 2003. - 1600 с.
222. Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. - М.: Просвещение, 1998. - 783 с.
223. Энциклопедия фантастики. Кто есть кто. – Минск: ИКО «Галаксиас», 1995. - 1200 с.

VI. Источники на иностранных языках:

224. Rabkin E. S. *The fantastic in literature* / Eric S. Rabkin. - Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976. - 580 p.