

УДК 821.161.1.09 Леонов Л.

DOI: 10.18384/2310-7278-2021-4-53-63

## ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ «ВОР» ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА: АВТОР И ЕГО «АЛЬТЕР-ЭГО»

**Заваров Д. В.**

*Московский государственный областной университет*

*141014, Московская обл., г. Мытищи, ул. Веры Волошиной, д. 24, Российская Федерация*

### **Аннотация**

**Цель.** Исследование эволюции «реального» автора и созданного им образа «вымышленного» писателя в трёх редакциях романа Л. М. Леонова «Вор».

**Процедура и методы.** Автором рассмотрены все редакции романа «Вор». Проанализирована эволюция взаимоотношений автора и его «двойников» в процессе переработки произведения (редакции 1927, 1956 и 1982 гг.). Образ писателя Фирсова – «автора внутри автора» – даёт богатый материал для проникновения в поэтику повествования и позволяет рассматривать произведение в системе координат метапрозы. Используются биографический, текстологический, культурно-исторический и герменевтический методы исследования.

**Результаты.** Сделан вывод, что Л. М. Леонову в полной мере удалось раскрыть потенциал, заложенный в формате метапрозы как литературного приёма. Избавив читателя от диктата автора, писатель предоставил ему полную самостоятельность в восприятии художественной реальности романа.

**Теоретическая и/или практическая значимость.** Работа позволяет взглянуть на роман «Вор» в контексте современных методов исследования и актуализировать роль Л. М. Леонова в текущем литературном процессе.

**Ключевые слова:** Л. Леонов, роман «Вор», образ писателя, автор, метапроза

## POETICS OF NARRATION IN LEONID LEONOV'S NOVEL "THE THIEF": AUTHOR AND HIS "ALTER-EGO"

**D. Zavarov**

*Moscow Region State University*

*24 ul. Very Voloshinoy, Mytishchi 141014, Moscow Region, Russian Federation*

### **Abstract**

**Aim.** We study of the evolution of the 'real' author and the image of the 'fictional' writer created by L. M. Leonov in three editions of the novel "The Thief".

**Methodology.** All editions of the novel "The Thief" are reviewed. The evolution of the relationship between the author and his "doubles" in the process of processing the work (editions of 1927, 1956 and 1982) is analyzed. The image of the writer Firsov – 'the author within the author' – provides rich material for penetrating into the poetics of the narrative and allows one to consider the work in the metafiction coordinate system. Biographical, textual, cultural-historical and hermeneutic research methods are used.

**Results.** It is concluded that L. M. Leonov fully managed to reveal the potential inherent in the format of meta-prose as a literary device. Having saved the reader from the author's dictate, the writer gave him complete independence in the perception of the artistic reality of the novel.

**Research implications.** The work allows one to look at the novel "The Thief" in the context of modern research methods and actualize the role of L. M. Leonov in the current literary process.

**Keywords:** L. Leonov, novel "Thief", image of a writer, author, metafiction

## Введение

Роман Леонида Леонова «Вор» – знаковое произведение на творческом пути писателя, первая по-настоящему крупная вещь, написанная автором, в полной мере определившимися со своей темой, которая может служить отправной точкой, своеобразным философско-эстетическим кодом к пониманию всего его творчества.

О том, что «Вор» был на особом счету у Леонида Леонова, свидетельствует тот факт, что писатель постоянно возвращался к работе над романом: «Вор» выдержал три редакции, а если считать переписанный эпилог 1990 г., то четыре.

В научных работах, посвящённых «Вору», литературоведческий анализ произведения зачастую отягощён идеологической составляющей: советские критики рассматривали «Вора» с позиций соцреализма, в постсоветский же период исследователям не давал покоя статус Леонова как классика ушедшей эпохи [8]. Даже А. И. Солженицын, мимоходом высказавшись об истории редактирования «Вора», «проницательно» объяснил постоянные переработки текста желанием угодить цензуре [9, с. 165].

## Ход исследования

Роман «Вор» – вещь уникальная сама по себе, безотносительно к политическим обстоятельствам. Вряд ли в русской (да и мировой) литературе можно найти ещё одно произведение, где система взаимоотношений *автор – рассказчик – читатель* представляла настолько сложный, продуманный, и – главное – безоговорочно функционирующий механизм, под действие которого попадает сам создатель романа. Нечто принципиально схожее любил описывать в своих литературных фантазиях Х.Л. Борхес, не рискуя, впрочем, перейти от теории к практике.

Берём на себя смелость утверждать: «классовый» подход к анализу «Вора» только мешает пониманию той художественной задачи, которая блестяще решена автором, возможно даже, что и вопреки

изначальному замыслу. А неоднократные переработки текста Леоновым не имеют никакой связи с цензурой.

Сложно чётко определить границу, когда литературные приёмы перешли из области средства в категорию цели – т. е. стали самостоятельной ценностью литературного произведения, потеснив традиционные задачи, которые «старорежимные» писатели выдвигали на передний план. Однако можно точно сказать, какое литературное течение безоговорочно признало право автора писать для того, чтобы просто писать, без какой-то сверхзадачи. Постмодернизм возвёл в абсолют ценность художественных приёмов, потеснив традиционный подход к анализу литературных текстов.

Для художественных конструкций, где ключевую роль играют взаимоотношения автора с рассказчиком – а через него с читателем – постмодернисты предложили определение «метапроза». «Главные черты метапрозы – с одной стороны, рефлексия о писательском бытии и ремесле, об инструментах и приёмах, о том, как строится литературный опус вообще и этот конкретный в частности; с другой – присутствие в литературном произведении внутреннего текста, содержание которого так или иначе, часто парадоксально, взаимодействует с материалом текста “объемлющего”» [1, с. 193]. Как можно понять из определения, при желании под определение *метапрозы* можно – с грехом пополам – «притянуть» любое литературное произведение. Чем, собственно, теоретики постмодернизма с переменным успехом и занимались. Однако для «Вора» ничего притягивать не пришлось: в романе присутствуют все хрестоматийные признаки метапрозы. Именно поэтому основательно подзабытый роман постоянно всплывает в работах современных исследователей постмодернизма.

В основе метапрозы как приёма лежит *игра*. Предметом игры выступает сам мир произведения. Читатель имеет возможность принять участие в конструировании художественной реальности, пусть и не непосредственное, но всё же в роли соавтора:

ему предлагается строить «мир», выбирая из предложенных конструкций наиболее близкую или наиболее правдоподобную (жизнеспособную).

Принципиально схожую модель взаимодействия автора с читателем рассматривал М. М. Бахтин. Положение о равноправной творческой активности автора и читателя он высказал ещё в 1920 гг. в статье «Автор и герой в эстетической деятельности»: «Нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя. Существует мнение, очень распространённое, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом деле это не так. Скорее, можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него своё, незаместимое место в событии художественного творчества: он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою» [2, с. 432].

Помочь читателю войти в роль соавтора, включиться в «работу» – одна из основных задач метапрозы. Технически этот эффект достигается путём сознательного самоустранения автора от каких-то оценочных суждений: давая факты, писатель оставляет поле для самостоятельной их интерпретации. Разумеется, полностью избавиться текст от элементов модальности невозможно [4]. Тогда на помощь приходит персонаж-писатель, на которого можно переложить ответственность за субъективную подачу материала, чтобы дать понять читателю, что можно критически воспринимать авторскую точку зрения.

Зачастую, конечно, автору сложно пустить всё «на самотёк», хотя сам по себе приём подразумевает неоднолинейную оценочность. Но дело в том, что, запустив механизм метапрозы, автор теряет контроль над своим миром: получив право выбирать и судить, читатель уже не признаёт писателя (как вымышленного, так и реального) непререкаемым авторитетом, носителем единственно верной точки зре-

ния. Но, пожертвовав позицией «истины в последней инстанции», автор приобретает взамен полноценного соавтора – читателя, а сам текст – подвижную многослойную структуру.

Именно по такой схеме выстроена художественная реальность романа «Вор». В книге имеется «настоящий» автор, Леонов не называет его по имени, однако можно условно считать, что в этой роли выступает он сам. Автор Леонов рассказывает о другом, вымышленном, авторе – Фирсове, который, собственно, и пишет предлагаемый читателю роман, в котором ещё один Фирсов пишет роман о том, как ещё один Фирсов... В общем – *метапроза*, которую продолжал и отчасти заново узаконивал роман Ю. В. Трифонова «Время и место».

Фирсов действует внутри художественного мира «Вора». Он пишет произведение в режиме реального времени: в любой конкретный рассматриваемый период основного действия роман ещё не написан, он создаётся здесь и сейчас, на глазах читателя. На первый взгляд, это самая «низкая» ступень художественной реальности. Автор этой реальности – лицо, обладающее весьма невеликой властью над своим собственным творением: мир романа практически не подчиняется ему, развиваясь по собственной логике. Фирсов не столько творец, сколько соучастник действия, способный повлиять на него едва ли не меньше, чем любой другой из «его» персонажей.

Что же нам известно об авторе Фирсове? Немолодой и даже уже переваливший за середину жизни (возраст, наверное, под 50) писатель. Достаточно известный: в газетах его и поругивают, и хвалят. Не буржуйских кровей – из «простых». Достаточно хорошо осведомлён о нравах и порядках воровского мира (вспомним, что несколько ранее временного периода, описанного в романе, Леонов на пару с Есениным осуществил рейд по воровским местам Москвы). В общем, Фирсов – это несколько самоироничный, слегка пародийный портрет самого Леонова. Таким автор первой редакции видел себя лет этак через тридцать...

Вступая в непосредственный контакт со своими героями, Фирсов сам не может предугадать, чем закончится эта встреча, какой толчок даст развитию событий, в какую сторону вильнёт сюжет. Здесь отражён известный литературный феномен: в какой-то момент работы над текстом герои перестают «слушаться» автора. На самом деле, этот эффект закономерен: логика персонажа – сформировавшаяся, раскрывшаяся по ходу действия, накопившая собственное «я» в процессе создания произведения – не позволяет приписать герою те слова или поступки, которые не могут исходить от него в силу логики его характера.

«По ходу авторского рассуждения герои, читатели и писатель меняются своими местами. Писатель – превращается в «вора», крадущего главные ценности бытия для своего повествования ... И наоборот, многие персонажи – обитатели воровского дна – становятся не только читателями повести о самих себе, но и со-творцами своих характеров, что создаёт своеобразный конфликт между писательской апперцепцией реальности и дробной правдой факта» [6, с. 11].

Персонаж, ставший субъектом художественной реальности, приобретает определённую самостоятельность, защищаясь от попыток ввести его в русло авторского плана единственным доступным для него – но стопроцентно действенным – способом: потерей правдоподобия. Этот момент очень важен для понимания «Вора», и мы к нему ещё вернёмся.

Взаимоотношения писателя Фирсова с героями его романа – это олицетворение вышеописанной проблемы, которая показана изнутри, образно. На примере Фирсова Леонов демонстрирует полную зависимость автора от своих героев. При этом Фирсов, находясь в плену созданного им мира, поставлен в двойственное положение: формально оставаясь автором, он вынужден играть роль не творца, а хроникёра, способного лишь фиксировать происходящее. Порой ему, как и любому автору, чья изначальная задумка «не скла-

дывается», хочется взять контроль над реальностью, присочинить, вывести сюжет на запланированные «рельсы». И тогда герои закономерно начинают сопротивляться. Но в случае Фирсова сопротивление это сознательное: первопричину неповиновения персонажей можно отнести к категории «не хочу», а не «не могу», т. е. герои взаимодействуют с Фирсовым в плоскости персонаж – персонаж, как с равным.

Если рассматривать это положение с точки зрения литературного таланта, то Фирсов – олицетворение «идеального писателя», высшей степени мастерства: он смог создать мир, живущий самостоятельно, без его участия. Более того, сам автор вынужден существовать по законам этой реальности, подчиняться им. При этом у него хватает силы смириться с таким положением вещей и не пытаться его изменить. Это ещё один ключевой момент в контексте заданной темы.

Система взаимоотношений Фирсова с персонажами намного сложнее, чем может показаться. Несмотря на ограниченную возможность влиять на происходящее и «ломать» события под себя, Фирсов обладает полным спектром возможностей творца. Прежде всего, он наделён всеведением. Всеведением не толстовского типа – эту роль Леонов традиционно оставил для «себя» – осведомлённость Фирсова более скромная: ему всего лишь (и то не всегда) известно, что происходит с его героями во время его отсутствия. Кроме того, доступна Фирсову и ещё одна авторская сверхспособность: он знает будущее. Вот один из примеров, самый наглядный и при этом дающий ещё один штрих к системе взаимоотношений автор-герой в романе «Вор» – разговор Фирсова с Таней Векшиной:

*– ... но давайте сменим наш легкомысленный тон разговора, мы не ровня, Фирсов. Видите ли, я вот хожу и умираю, а вы всего только пишете интересную повесть о том, как умираю я ...*

*– Где-то у вас же читала я, будто перед гибелью наступает иногда странная прозорливость. Начинаешь видеть самый краешек бытия... видно, и я так же! – И*

вдруг в голосе у ней послышалось приказание пополам с нетерпеливой полудетской просьбой. – К слову, без гаерства: сколько ещё у вас там страничек на мою долю осталось? Ага, недобрый знак молчанья... вот она откуда, ваша шутовская маска. Остающимся всегда капельку неловко перед теми, кому приходится досрочно исчезать...<sup>1</sup>

Очевидно, что герои не только понимают роль Фирсова в происходящем, они признают его власть над ними, т. е. осознают, что являются всего лишь персонажами романа. Зато – в противовес фирсовским возможностям – герои не только знают, что Фирсов пишет про них, они зачастую демонстрируют знакомство с этим текстом:

– ... И подачек ваших, как вы меня кротким пострадавшим ангелом с Клавдюнькой описали, мне не нужно<sup>2</sup>, – бросает Фирсову Чикилев, ещё один из героев романа.

Здесь нужно напомнить, что в мире Фирсова роман ещё не написан: замысел частично в голове автора, а частью в его блокноте, да и то наброски выполнены понятным единственно Фирсову языком. Тем не менее, такая осведомлённость героев о писательской кухне Фирсова возвышает их до уровня автора, временами же они поднимаются и на более высокий, так сказать «надфирсовский» уровень. Понятно, что Фирсов не может поделиться с героем той информацией, которой не владеет сам. Это делает другой, *настоящий* автор – Леонов. И делает он это для того, чтобы напомнить читателю: все персонажи, в том числе и сам Фирсов – это всего лишь герои его произведения. Происходит это в те моменты, когда *настоящий* автор осознаёт, что начинает терять контроль над своим романом. Автор Леонов согласен играть «в метапрозу» только до определённых пределов. И, в отличие от Фирсова, он не хочет мириться с самостоятельностью собственных героев, равно как и давать читателям волю в трактовке идеи книги.

<sup>1</sup> Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1983. С. 266.

<sup>2</sup> Там же. С. 323.

Формально же автор Леонов занимает положение по всем правилам игры. Сформировав исходную диспозицию и периодически подбрасывая безличные рассуждения, чтобы связать воедино событийную канву, основную массу художественного времени *настоящий* автор предпочитает оставаться «за кадром». Активизируется он преимущественно тогда, когда Фирсов, потерпев поражение в борьбе с героями, достаёт свой блокнот – последнее средство, способное вернуть ему контроль над художественным миром, т. е., говоря по-простому, **сочинить**. И тогда *настоящий* автор одёргивает Фирсова, не давая ему выходить за границы дозволенного, перекраивать мир по собственному усмотрению.

Но нужно помнить: автор Леонов не вмешивается напрямую в повествование – он лишь комментирует происходящее «со своей колокольни». И это третий важный момент для восприятия «Вора».

Автор Леонов существует не в плоскости романа, не во времени описываемых событий. Казалось бы, вот он, демиург, истинный хозяин художественного мира «Вора»: он всё знает, его мнение – решающее... Но в системе метапрозы все *игроки* равны. В том числе и *читатель*, который находится ещё выше по отношению к плоскости романа, чем *настоящий* автор, т. е. читатель имеет все условия, чтобы сыграть с писателем в ту же игру, в которую тот играет с Фирсовым: принимать или не принимать его видение событий. И автору-Леонову приходится подчиниться этим правилам даже вопреки *собственному желанию*.

Здесь необходимо напомнить историю создания «Вора»: уникальна эта вещь тем, что пережила после написания три редакции, растянутые по времени едва ли не на полвека. Редакции эти имеют принципиальные отличия, но отличия заключаются не в литературной правке текста, а в изменении подхода автора к самому пониманию своих персонажей. Означает ли это, что мы должны рассматривать последнюю редакцию «Вора» как окончательную, т. е. един-

ственно узаконенную (легитимную)? Вот что говорит по этому поводу сам Леонов: «Исследователи вправе рассмотреть все редакции романа как литературный опыт, как телескопическое наблюдение четырёх глаз-камер за одним и тем же героем» [10, с. 267].

Воспользовавшись любезным разрешением писателя, рассмотрим методом «телескопического наблюдения» одного и того же героя – но только героем этим у нас будет не Векшин, а сам Леонид Максимович Леонов как один из субъектов художественного мира «Вора». Тем более, что образ *настоящего* автора по ходу работы над текстом, растянувшейся на десятилетия, претерпевает серьёзные изменения, т. е. Леонов проходит типичный путь литературного героя.

Кто же он, автор романа «Вор» в начале своей работы? На дворе вторая половина 1920 г. Леонид Леонов – молодой советский писатель, автор повестей и рассказов, а также одной крупной вещи с названием «Барсуки» – приступает к реализации замысла романа, главным героем которого должен стать бывший красный командир Дмитрий Векшин, совершивший преступление (убийство человека без суда), из-за этого скатившийся на «дно», ставший вором.

В этой системе координат неизбежно возникает имя Достоевского, под обаянием которого создавался «Вор». Многие герои в ранней редакции «Вора» сконструированы, а временами, может быть, прямо скопированы у Достоевского. И само место действия – «Благуша» с её притонами, кабаками и коммуналками – почти что Петербург Достоевского [3]! Картина была бы неполной без знаменитого «хе-хе» в речи персонажей – поначалу Леонов использовал и это характерное междометие. Но такая аналогия несколько принижает материал, наделяет произведение признаками вторичности. А с этим ни один самостоятельный, оригинальный писатель никогда не смирится. Оглядка на Достоевского – факт, признанный самим Леоновым. И художественный конфликт,

противостояния характеров, локация – всё подогнано под принципы организации художественного мира в романах Достоевского. И что же в этой ситуации должен делать талантливый (и молодой) писатель, который хочет написать оригинальную вещь, но не может обойтись без схем, разработанных его авторитетным собратом? Автор вводит в роман соавтора – многострадального Фирсова, которому достаётся роль громоотвода для этого «конфликта интересов». Другой функции Фирсов по первоначальному плану не несёт. Хотя есть ещё один момент: Леонову несколько претят сантименты, поэтому за эмоциональную составляющую также отвечает его соавтор – без Фирсова текст получился бы суховатым.

«Воспроизведение отношений героев и отчасти стиля Достоевского – не следование за образцом, а преодоление его авторитета – в понимании природы человека и взаимосвязи с высшей силой» [7, с. 148], – верно заметила И. Н. Плеханова.

Сам же автор Леонов, вооружившись иронией, снисходительно наблюдает за всей этой «достоевщиной» сверху, в нужных местах сбивая пафос едкой репликой, а иногда и грубо перечёркивая всю созданную Фирсовым конструкцию. Вспомним, например, диалог Векшина с Пчховым, выполненный по лекалам среднестатистической беседы о душе, границах дозволенного и прочих материях, явно перекочевавших от Достоевского. Интересно, что, создавая этот эпизод, автор Леонов совершенно забывает всю свою иронию, которая ранее вспыхивала у него именно в подобных местах. Но в финале, доведя сцену до логического конца, будто бы спохватывается: «...*Так вот, всего этого разговора, в отчаянии придуманного Фирсовым во оправдание своего героя, в действительности не было*».<sup>1</sup>

Попутно отметим, что Достоевскому досталось от *настоящего* автора и напрямую: облик Фирсова вполне нейтральный, с учётом вышесказанного приобретает не-

<sup>1</sup> Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1983. С. 354.

кие характерные черты: неопрятная борода, подержанный демисезон, папиросы... «Подержанный демисезон» – явная отсылка к «синему жакету Ф. М.», «довольно подержанному», о котором писала Анна Григорьевна Сниткина [5, с. 69]. Ирония автора над Фирсовым – а через Фирсова, над Достоевским – позволяет Леонову превратить зависимость от «кумира» в литературный приём, запрограммированный и служащий исключительно художественной цели. Решать нравственные конфликты, разрабатывать характеры «под Достоевского» – в мире, пережившем революцию, гражданскую войну – слишком опрометчиво. Но других нравственных критериев в культурном поле русской литературы той поры для Леонова нет. Вот тут-то автору Леонову и помогает автор Фирсов, выполняя роль того простачка, который всё ещё пытается «поиграть в благородство». А Леонов тут ни при чём: он над схваткой, он по одну сторону с искушённым читателем, и вместе с ним усмешается, глядя на игровое поле «русской литературы».

Если воспользоваться определением М. М. Бахтина, автор Леонов пытается занять позицию *первичного автора*, при этом стремясь сохранить за собой право вмешиваться в текст напрямую: «Создающий образ (т. е. первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ. Слово первичного автора не может быть собственным словом: оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объективными данными, вдохновением, наитием, властью и т. п.). Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто писателем: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, учёного и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения, различные формы редуцированного смеха (ирония), иносказания и др.» [2, с. 373].

Игра как основа для восприятия «Вора», помимо прочего, была важна для Леонова

в чисто техническом плане: переведа всё в категорию литературной игры, писатель увязал все нестыковки, оправдал натяжки и несуразности и выставил на суд читателей практически неуязвимый для критики текст. Молодой писатель Леонов спрятался за своего Фирсова, предоставив ему роль мишени для обвинений в «достоевщине», романтичности, наивности. Заодно на совети вторичного автора осталась сюжетная разбалансированность и невнимательность к героям: структура «Вора» негармонична, а в событийном плане (в пересчёте на объём) чрезмерно скудна.

Жизнь порой удивительным образом играет с писателями в *метапрозу*, которую они так неосторожно предлагают читателю. Реальный Леонов возвращается к роману «Вор» спустя тридцать лет после его написания, т. е. Леонов получает возможность выступить в роли Фирсова уже по-настоящему. И роман новому автору не нравится. Потому что повзрослевший писатель превратился в человека далеко не романтического склада характера. Он и в молодости особо не страдал романтизмом, допуская романтические эмоции и жесты своего *альтер-эго* лишь в качестве ещё одного штриха к несколько комичному образу. *Настоящий* автор образца 57 года смотрит на жизнь с уверенностью, что всё плохо. И будет ещё хуже. Кстати, в этом, а не в принципиальной несогласии с «линией партии», кроется первопричина настойчивого неумения Леонова работать по соцреалистическим лекалам: герои в его мире не могут, пройдя через «перерождение», прийти к чему-то жизнеутверждающему.

Векшин, поданный молодым Леоновым (точнее, поданный Фирсовым, а молодой Леонов всего лишь не помешал такой подаче материала) в романтическом ключе человеком героическим и по-своему симпатичным, возмужавшего автора не устраивает. Черда правок и редакций романа, затеянная повзрослевшим Леоновым, – это планомерное уничтожение всего того, что было хорошего в образе Векшина. И не только Векшина: писатель борется с положительными чертами всех персонажей.

Автор жертвует ради этого даже правдоподобием – последним бастионом, перед которым дрогнули бы менее смелые писатели: «Я повторил дважды одну сцену. В первой редакции, когда упала шляпа Векшина, вся публика, которая сидела и делала вид, что ничего не замечает, бросилась поднимать её. Гипноз личности внушал преклонение перед Векшиным. В последней редакции деталь со шляпой повторяется. Но теперь с ней обошлись жестоко, гадко, с вызовом Векшину, и он уже не мог остановить их своим величием. Всё шло к окончательному развенчанию персонажа» [10, с. 266]. Главварь шайки бандитов – что само по себе говорит о его силовых и лидерских качествах – не обладает должным «величием», чтобы не допустить к себе «гадкого» отношения со стороны пьянчужек, собравшихся в дешёвой пивной... Поверит ли читатель? Автора Леонова этот вопрос, похоже, не волнует. А зря.

Начинающий писатель Леонов в 1927 г. прекрасно понимал, что, для того, чтобы развенчать персонажа, его вначале нужно чем-то «увенчать»: отсюда и благородство Векшина, и его внутренняя сила, заставляющая окружающих «уступать ему дорогу». И когда этот незаурядный человек постепенно (и очень закономерно) морально разрушается, развенчание происходит. Здесь нравственный конфликт, который призван и способен «вытянуть» всё повествование. Неслучайно же молодой Леонов, разобравшись с персонажем, отправляет его на духовную перековку – где-то там, за пределами истории, Векшину предстоит «почувствовать вкус честно заработанного хлеба». Но Леонов в 1950 г. подозревает: никакого нравственного перерождения человека в условиях советской России 1920 г. быть не может. Умудрённый жизненным опытом автор угрюмо глядит на своё былое творение... а потом закатывает рукава:

«За тридцать лет, что разделяют первую редакцию от второй, выяснились те стороны нашей действительности, о которых мы не знали. В то время они ещё не были обозначены. Это правда о коллективизации и

социализации, о разгроме белых, о жестокости к репрессированным и т. д. Но не эти непосредственные причины повлияли на меня, а все вместе... Изменился политический климат эпохи, изменился тонус жизни. Показатели климата стали иными. И тогда зародилась другая редакция. В ней и в последующих изданиях уже говорилось, что Векшин не пошёл к лесорубам, а это была версия Фирсова... Лесорубы были применены автором как “поцелуй в диафрагму”, как счастливый конец. Это требовалось тогда и воспринималось как нормальное явление. Иначе мне бы не дали закончить роман» [10, с. 265–266].

Оставляя без едкого – в традиции Леонова – комментария последнюю фразу, рискнём спросить: а уместно ли подходить к реальности романа двадцатых годов с опытом и грузом знаний, накопленных за 30 лет? Если молодой Леонов не знал «правды о коллективизации и социализации», то её не знали и его герои. А это означает только одно: в художественном мире романа «Вор» этой правды не существует – вместо неё имелась другая, и именно в рамках этой первоначальной правды были сформированы характеры, обозначены жизненные приоритеты и выстроена логика персонажей. Да и сам автор опирался именно на ту правду: её вполне хватало и – важно – хватило, чтобы собрать полноценное *современное* произведение. Но Леонова эти соображения не останавливают. Раньше для того, чтобы «отвести душу», *настоящему* автору достаточно было иронии (уместнее сказать, сарказма). Теперь возмужавшему Леонову этого мало. Он вторгается на некогда неприкосновенную для него территорию Фирсова и выхватывает у него заветный блокнот. И если герои романа, находясь на одном уровне с Фирсовым, могли воспротивиться его авторской воле, повести себя не так, нарушить его планы, посмеяться над автором, заглянув в его блокнот, и повести себя по-своему, – уровень Леонова позволяет автору проигнорировать протесты персонажей. Мы уже писали о правдоподобию – единственной защите героев от



разбушевавшегося автора, стремящегося превратить их в «функции», средства выражения авторских идей.

Уродуя героя, снижая его пафос, Леонов таким образом невольно разрушает логику романа. Герой становится негероем, он утрачивает те черты, которые ранее делали его центром произведения, ключевой его точкой. Борясь с Векшиным, Леонов борется со всей структурой «Вора» как литературного произведения. Если автор серьёзен, то и читателю не до шуток. И вот уже мы вправе задать вопрос: а уместен ли в таком полном развенчании и обличительном труде набор взаимопересечений судеб персонажей? Николка Заварихин, Манька Вьюга, Митька Векшин, Агейка, Манюкин – земляки, «друзья детства», случайно собравшиеся в Благуше для «естественного» развития конфликта. Реалистично? А внезапно открывшееся отцовство Манюкина? Может быть, такой *сюжетец* более традиционен для индийского кинематографа?

### Заключение

Молодой писатель Леонов очень хорошо поработал над романом – так хорошо, что не отдельные персонажи, а вся художественная ткань романа начинает сопротивляться авторской воле зрелого писателя Леонова, расползаться под его правками. Усилия умудрённого опытом литератора в итоге приводят к тому, что соавторы меняются местами: теперь Фирсов с полным правом может понаблюдать за Леоновым сверху и, усмехаясь в свой блокнот, отпускать ехидные комментарии. Не напрямую, конечно, – нет у него такой власти. Смеётся над усилиями Леонова сама реальность романа. Ведь Леонов нарушает основной принцип существования *первичного* автора: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [2, с. 176]. Автор Леонов добровольно спускается с высот *natura non creata quae creat* и переходит в категорию *natura non creata quae creat*. И в этой своей ипо-

стаси вступает в прямую конфронтацию с автором Фирсовым, но теперь он вынужден вести борьбу на равных.

Противостояние двух соавторов наглядно проявляется в новом эпилоге романа, там, где к Фирсову приходит Манька Вьюга. Автор Леонов не жалеет красок, чтобы унижить бывшую свою роковую женщину, Фирсов же терпеливо пережидает этот приступ «развенчания»: и золотую коронку на зубе, и окурок, брошенный под стул, и юбку полутюремного образца. А потом, когда автор Леонов выдохся, возвращает всё на исходную позицию одним штрихом: «С раздвоенным чувством сочинитель проводил её глазами до угла и вдруг, как ей исчезнуть, шагнул вослед раз и другой со странным и тошкливым сожаленьем – то ли удостовериться в чём-то, то ли запомнить ноздрями навеки её пропадающие духи...»<sup>1</sup>. Фраза эта, брошенная вопреки воле соавтора, разом перечёркивает все «золотые зубы», которыми Леонов так нелепо одарил героиню.

В лице Фирсова автор вывел *идеального писателя*, способного не только полностью погрузиться в созданный им художественный мир, но и научившегося жить по его законам, строить роман *с помощью* героев, которых его мастерство возвысило до уровня субъектов действия, в определённом смысле – соавторов, полноценных участников творческого процесса. Именно этому идеальному писателю пытается противостоять автор Леонов, примеривший на себя роль литературного тяжеловеса, стремящегося превратить художественный текст в набор поучительных идей. История «Вора» – его написания и многолетних переписок – это, на первый взгляд, история того, каким бессмысленным и неуклюжим может быть превращение живых героев в «функции», средства для выражения авторских взглядов. Это роман о романе, который был написан талантливым писателем при помощи другого, а потом пришёл ещё один и вроде бы всё сломал.

<sup>1</sup> Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1983. С. 600.

На самом деле Леонид Леонов ничего не ломал. Он (вольно или невольно) поднял метапрозу как приём, намеченный ещё повестями Белкина, на новый, наивысший, уровень, полностью «размыв» авторитет автора как носителя единственно верной точки зрения и, таким образом, предоставив читателю свободу восприятия художественной реальности.

Для того, чтобы оценить и понять «проект» во всей его красе, нужно рассматри-

вать сразу все редакции романа «Вор». Только с этой высоты читатель сможет в полной мере оценить замысел литературной игры, задуманной Леонидом Леоновым. И если игра эта состоялась не по его воле, может быть, даже вопреки ей, данный факт ничуть не умаляет достигнутого результата.

Статья поступила в редакцию 17.03.2021.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Амосин М. Метапроза, или сеансы литературной магии // Знамя. 2016. № 3. С. 193–203.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Вахитова Т. М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова. М.: Наука, 2007. 317 с.
4. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 239 с.
5. Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.
6. Лысов А. Г. «Записная книжка» сочинителя Фирсова и осмысление творческого процесса в романе Леонида Леонова «Вор» (1959 г.) // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2006. № 2. С. 8–15.
7. Плеханова И. Н. Литературный герой как «прототип» личности писателя: условия «узнавания» и художественные следствия идентификации // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 1. С. 139–158.
8. Прилепин З. Леонид Леонов: «Игра его была огромна». М.: Молодая гвардия, 2010. 576 с.
9. Солженицын А. И. Леонид Леонов – «Вор» // Новый мир. 2003. № 10. С. 165–171.
10. Хрулев В. Роман «Вор» в духовной биографии Леонида Леонова // Наш современник. 2014. № 5. С. 258–275.

#### REFERENCES

1. Amusin M. [Meta-Prose or Literary Magic Sessions]. In: *Znamya* [The Banner], 2016, no. 3, pp. 93–203.
2. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 445 p.
3. Vakhitova T. M. *Khudozhestvennaya kartina mira v proze Leonida Leonova* [Artistic Worldview in Leonid Leonov's Prose]. Moscow, Nauka Publ., 2007. 317 p.
4. Vinogradov V. V. *O teorii khudozhestvennoi rechi* [On the Artistic Speech]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1971. 239 p.
5. Dostoevskaya A. G. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Pravda Publ., 1987. 544 p.
6. Lysov A. G. [Firsov's "Notebook" and Comprehension of Artistic Process in Leonid Leonov's Novel "The Thief" (1959)]. In: *Vestnik Ul'yanovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of Ul'yanovsk State Technical University], 2006, no. 2, pp. 8–15.
7. Plekhanova I. N. [Literary Character as a "Prototype" of Writer's Personality: Conditions for "Recognizing" and Artistic Consequences of Identification]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [Bulletin of Tomsk State University. Series: Philology], 2015, no. 1, pp. 139–158.
8. Prilepin Z. *Leonid Leonov: "Igra ego byla ogromna"* [Leonid Leonov: "His Game was Colossal"]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2010. 576 p.
9. Solzhenitsyn A. I. [Leonid Leonov – "The Thief"]. In: *Novyi mir* [New World], 2003, no. 10, pp. 165–171.
10. Khrulev V. [Novel "The Thief" in Leonid Leonov's Spiritual Biography]. In: *Nash sovremennik* [Our Contemporary], 2014, no. 5, pp. 258–275.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ**

*Заваров Дмитрий Викторович* – аспирант кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета;  
e-mail: dv.zavarov@mgou.ru

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

*Dmitrii V. Zavarov* – Postgraduate student, Department of the Russian Literature of 20th century, Moscow Region State University;  
e-mail: dv.zavarov@mgou.ru

**ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ**

Заваров Д. В. Поэтика повествования в романе «Вор» Леонида Леонова: автор и его «альтер-эго» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2021. № 4. С. 53–63.  
DOI: 10.18384/2310-7278-2021-4-53-63

**FOR CITATION**

Zavarov D. V. Poetics of Narration in Leonid Leonov's Novel "The Thief": Author and His "Alter-Ego". In: *Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian philology*, 2021, no. 4, pp. 53–63.  
DOI: 10.18384/2310-7278-2021-4-53-63