

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЛЕЙТМОТИВЫ В РОМАНЕ Б. ПИЛЬНЯКА “ГОЛЫЙ ГОД”

© 2007 Е.О. Шумилова

Воронежский государственный университет

Главным вопросом, поднятым в романе Пильняка “Голый год”, является вопрос о выборе пути для России. Следует заметить, что эта тема как нельзя более полно отражена в произведениях писателей 20-х годов прошлого века, чему способствовали сложившиеся исторические обстоятельства и перспективы, которые открыла перед страной революция и гражданская война. Основным вопросом, поставленным в произведении, соответственно, является вопрос об исторических и национальных корнях произошедших изменений и о том, каковы итоги свершившихся событий.

Прежде чем обратиться к анализу самого романа, следует заострить внимание на заглавии и двух эпиграфах к нему, так как именно в них в свернутом виде дана основная концепция произведения.

Уже в самом названии “Голый год” заложены параметры хронотопа всего произведения: емкая временная составляющая “год” изначально несет в себе значение полноты, предельно выраженную событийность. Однако прилагательное “голый” сводит эту наполненность и событийность фактически к нулю и задает параметры открытости, обнаженности, конечности и одновременно изначальности. Таким образом, уже из заглавия произведения явствует, что события, разворачивающиеся на страницах романа, при всей своей полноте, многообразии, являются для автора всего лишь прологом, началом. А это, в свою очередь, делает одним из самых существенных моментов создания, сотворения, проявления основ, момент выбора в условиях предопределенности, о чем, собственно, в завуалированном виде и гласит первый эпиграф: “Каждая минута кланется судьбе в сохранении глубокого молчания о жребии нашем, даже до того времени, когда она с течением жизни нашей соединяется; и тогда, когда будущее молчит о судьбине нашей, всякая проходящая минута вечностью начинаться может” [6, 327]. Вторым же эпиграфом к роману,

взятым из поэмы Блока, Пильняк задает тон еще двум тематическим направлениям в романе: теме пути и концепту памяти об этом пути. Вокруг них группируются основные мотивы и лейтмотивы “Голого года”.

В центре романа “Голый год” — жизнь в страшном и голодном 1919 году условного провинциального города Ордынина, который символически расширяется до общерусских масштабов: “Город же лежит за тысячу верст от всюду” [6, 338], — это же подтверждается и названием города, восходящему к слову “орда”. Согласно словарю В. И. Даля, “орда — кочующее племя, часть кочевого народа” [2, 690] и в то же время “зыбучие болота, трясина” [2, 690]. Таким образом, город представляет собой некое глухое, заброшенное пространство, могущее быть в любой части России.

Уже на первой странице произведения дано деление истории Ордынина на два временных отрезка: время до революции, представление о котором дает описание карикатурного, но вполне упорядоченного быта, и время после нее, когда происходит его разрушение. О том, что оно происходит, говорит исчезнувшая надпись на воротах города:

Спаси, Господи,
Град сей и люди твоя
И благослови
Вход вврата сии [6, 327].

Исчезновение надписи свидетельствует, во-первых, о том, что город обречен на гибель, а во-вторых, и это наиболее важно, о происходящих изменениях приоритетов в жизни города и горожан. Разрывается тонкая связь в цепочке Человек-Бог-Вечность, и, как следствие, утрачиваются такие понятия, как Дом и Семья, а это, в свою очередь, ведет к уничтожению преемственности между поколениями и утрате национальной самобытности. Об уничтожении последнего с осо-

бой выразительностью свидетельствует трансформация образа леса.

Обратим внимание на то, что пространство города символически отделено от окружающего его пространства лесом: *“Город же лежит в лесах. Лес иной раз гогочет и стонет, иными летями горит. Проселки, — ползут-вьются проселки кривой нитью, без конца, без начала. Иному тоскливо идти, хочется пройти по прямее — свернет, поплутает, вернется на прежнее место”* [6, 338]. Согласно словарю символов Тресиддера, *“лес — Карла Юнга — символ бессознательного и его опасностей, но в некоторых традициях — образ убежища. В европейском фольклоре и волшебных сказках лес — место тайн, опасностей, испытаний или посвящений. В соответствии с азиатской традицией, лес — убежище от мира, где можно погрузиться в созерцание и духовное совершенствование”* [3, 193]. На наш взгляд, Пильняку близок последний тип восприятия данного образа. Для него лес, прежде всего, — защита от посторонних влияний, место, где наиболее полно сохраняется народная самобытность. Не случайно говорит он о том, что *“идут по лесному проселку с негромкими песнями: иному те песни — тоска, как проселок. Ордынин родился в них с ними, от них”* [6, 338]. Это указывает на то, что дореволюционный Ордынин, при всей своей карикатурности, часть исконного, народного.

Являясь одним из ключевых, образ леса проходит через весь текст романа и наиболее полно проявляет свое значение в речи Сильвестра, рассуждающего о судьбах России: *“Посмотри на историю мужицкую: как тропа лесная — тысячелетие, пустоши починки, погосты перелог — тысячелетие”* [6, 376]. Именно в этом размышлении кроется, по-видимому, одна из ключевых мыслей автора о значении революции. Революция, безусловно, сотворение, причем большинством героев она воспринимается с большой радостью и надеждой, точнее не она сама, а ее идея. Вот только чем старательнее автор пытается противопоставить эпоху Петра и эпоху революции, тем больше выявляется в них сходства. Революция сродни петровским преобразованиям: отрекаясь от старого, она посягает на основы национальной самобытности, пытается провести дорогу рядом с *“тропой лесной”* [6, 237].

Параллель между преобразованиями Петра и революцией легко проводится благодаря образу *“кожаных курток” “из русской рыхлой, корявой народности лучший отбор”* [6, 344]. Напомним, что дворянство, возникшее при Петре, было лучшим “отбором из народности”. Показательно, что к концу произведения Архипов начинает изъясняться на иностранном языке, а последствиям революции становятся события, которые ав-

тор неоднократно характеризует как Смуту (смутные времена были в нашей истории сразу же после правления Петра).

Весьма отрицательно характеризует революцию традиционный для русской культуры образ железной дороги, которую провели через Ордынин. Несмотря на то, что появляется она в 1916 году, накануне революции, свое разрушительное воздействие на город железная дорога начинает оказывать уже позже, так как первым поездом, прибывшим в него, становится революционный, в нем приезжает Донат, *“полный ненависти и воли. ...Донат знал старое, и старое он хотел уничтожить”* [6, 337]. Характерно, что прибывший на поезде Донат не пошел к отцу, а, разрушив свое родовое гнездо, начал строительство Народного дома, т. е. места, принадлежащего всем. Это по смыслу противоречит самому существованию в городе, который, как неоднократно подчеркивает автор, населен *“обывателями”* (*“обыватель — житель на месте, всегдашний, водворенный, поселенный прочно, владелец места, дома”* [2, 637]). По сути, Донат разрушает идею самого города, т. к. первым делом уничтожает базарную площадь и соляные ряды (известно, что построение города всегда начиналось от рыночной площади). Еще более интересный факт выявляется при сопоставлении двух эпизодов романа: в начале повествования Донат разрушает соляные ряды, а затем выясняется, что город должен погибнуть, так как нет соли: *“Зимой дома замерзнут, — от какой-то соли!”* [6, 397].

Таким образом, вводя образ железной дороги и поезда, автор мыслит в традициях литературы 20-х годов. Т. А. Никонова считает, что *“образ движения актуализирует образ дороги, внося в традиционный хронотоп примету XX века. В центре художественной литературы становится железная дорога, соединяющая, режущая пространство и человеческие судьбы, преобразующая жизнь, становясь началом странствия героя в мире, утратившем традиционные ценности — Дом, Семью”* [5].

Вслед за Донатом *“по новой дороге ползут мешочки, оспа и тиф”* [6, 337]. Следовательно, железная дорога вмешивается и в устоявшийся ход жизни, внося в нее элемент дисгармонии, неожиданной краткости бытия.

Следует отметить, что, являясь частью и одним из символических обозначений пути, железная дорога и движущийся по ней поезд предстают на страницах романа одной из форм, а точнее, тупиковых ветвей существования людей в пост-революционной России. Недаром описание поезда включено в главу о трех смертях. Заметим, что сама идея поезда — это западная идея, с его однонаправленным движением вперед, однако в

“Голом годе” в образе поезда явно смешиваются западные и восточные черты, так как его путь — это направленное движение, но движение по кругу в черной пустыне степей. Люди, находящиеся в этом поезде, теряют самое главное: связь со своими корнями (об этом говорит эпизод с бабкой, которая, бросая уже имеющихся детей, рождает своего младенца вне поезда). Происходит подмена духовных ценностей (весьма прозрачна аналогия между двумя эпизодами романа: в Ордынине основным предметом обмена между людьми являются иконы, в селе Курдном, куда и направляется поезд, целью обмена становится хлеб). На первое место выдвигаются чисто животные инстинкты, происходит “передел” личности: *“Человек думает о новом, необыкновенном братстве — упасть, подкошенному сном, прижаться к человеку, греть его и греться человеческим его телесным теплом”*, «...голова человека — “я” человеческое удвоено, утроено, удесятерено» [6, 445]. Человек утрачивает связь с самим собой, становясь частью безликой массы, и это не дает ему права на личные, собственные мечты (не случаен здесь образ солдатки, покрытой сифилитической сыпью), так как не вправе мечтать о любви и продолжении рода человек, сгорающий последним румянцем чахотки.

Заметим, что в тех произведениях, где появляется образ поезда, как правило, присутствует образ человека, контролирующего его движение. В связи с этим отметим интересную особенность. Если, например, в романе Булгакова “Белая гвардия” рядом с поездом находится часовая, что, некоторым образом, вписывает поезд в общую временную ткань произведения, то в “Голом годе” — это не часовая, а дежурный. Он изначально лишь фиксирует моменты прибытия стихийно движущегося состава, а затем, с появлением революционных отрядов, делает головокружительную карьеру, становясь хозяином этого движения.

По-видимому, о тупиковости подобного существования косвенно говорит и надпись на пути поезда, которая раньше несла в себе информацию о единстве и преемственности человеческой жизни: *“Я был, кто есть ты, но и ты будешь тем, чем стал я”* [6, 455]. Теперь надпись утрачивает свой смысл, после того как часть ее оказывается занесена метелью (символическое воплощение стихийных сил революции). Если в начальном варианте эта надпись охватывала все периоды человеческой жизни и смерти (прошлое, настоящее и будущее), то в новом времени для будущего и настоящего заданного естественного порядка вещей нет места, от надписи остается коротенькая фраза *“Я был”* [6, 455]. По мнению В. П. Скобелева, «*“Я был” — это скорбно кричит*

о себе старая Русь» [10]. В связи с вышеизложенным, обратим внимание на характеристики, применяемые автором по отношению к революции. Для него она воплощение метелей и майских гроз, что дает четкое представление о неоднозначном, двойственном ее проявлении и сути. Еще выпуклее представление о “пильняковской” революции становится при соотнесении ее характеристик и мировоззренческой позиции автора, высказанной в одном из писем: *“Так природа создала самую себя, что весной она нарождается, живет летом, замирает осенью и умирает зимой. В жизни человеческой два изначала — Рождение и Смерть, Весна и Осень Октября”* [7, 16]. Таким образом, революция для автора двуедина, является началом нового бытия и, одновременно, приводит к гибели. Поэтому не случаен вопрос автора: *“Впрочем, разве в революцию умирало только мертвое?”* [6, 435].

На страницах романа автор пытается решить один из существенных вопросов, которым задавалась интеллигенция на протяжении веков: “Где искать истоки национального в России: в восточной или западной цивилизации?” В работе “Стилистика Б. А. Пильняка в контексте магических воззрений футуристов и конструктивистов”, посвященной творчеству писателя, есть интересное утверждение: *«Если ребром поставить вопрос, к какой из двух “российских цивилизаций” принадлежит Пильняк — Северо-Западной, “петровской”, или Северо-Восточной, “сибирской”, — то и в отношении эстетическом, и в отношении идеологическом (Россия превыше революции, революция — освобождение старой России от несвободы, “неорганики” петровского проекта) он оказывается на стороне Северо-Востока»* [11]. На наш взгляд, это утверждение абсолютно верно: для Пильняка вопрос, волновавший десятилетиями русскую интеллигенцию, является серьезным, но не основным. Для него гораздо более важно выяснить, насколько сильно искусственно привитое рациональное западное и стихийное восточное повлияло на собственно русское, причем любое влияние он воспринимает как инородное, а следовательно, являющееся скорее злом, чем благом.

Из текста романа становится ясно, что для Пильняка история страны может быть разделена на три этапа: время до петровских преобразований (полуязыческая-полувосточная Россия), время до революции (западный путь развития — однозначно тупиковый) и время после нее. Характерно, что запад, согласно устоявшейся символике, *“символизирует сон, отдых, тайну смерти, в Северной Америке — Счастливые Охотничьи Земли, а в индоиранской, египетской и древнегреческой традициях — Царство Духов. В некоторых*

культурах символизм запада наполнен страхом. На западе находится, как считали в Северной Европе, море смерти — Пучина. Святой Иеремия считал, что на западе — сатана. Для многих африканских племен запад — это направление, в котором уходят души плохих людей после смерти” [3, 358]. Третий путь — это революция, путь между западом, т. к. запад породил войну, а война революцию, и востоком — “...жертвы революции смолот Ильинку — и Китай выполз с Ильинки, по полз...” [6, 340]. Восприятие востока всегда было амбивалентным в русской философской мысли: восток, согласно словарю символов, “почти всегда символизирует воскрешение, новую жизнь. Это ключевое направление для большинства первобытных религий, и нет ничего удивительного, что на многих старинных картах наверху располагается именно восток, а не север. На востоке располагался китайский Небесный Дракон, ацтекский Крокодил-Создатель Мира” [3, 359]. Современный исследователь П. Кузнецов высказал в статье “Евразийская мистерия” (1996) мнение, что «в сознании отечественной интеллигенции десятилетиями складывалась своеобразная “мифология Востока”, в которой можно выделить четыре грани: во-первых, традиционный образ Азии как грозного хаоса, панмонголизма, татарской орды; во-вторых, образ Востока, уместающийся в формулу китайской государственности, включающей в себя восточный деспотизм, созерцательность, пассивность, неподвижность, мироотрицание; в-третьих, образ, часто сливающийся со вторым — Восток как вечная угроза динамике мировой истории, “царство абсолютного мещанства” в противоположность динамичной Европе; в-четвертых, Восток как “царство архаики”, “седой древности”, традиции, что тождественно царству варварства, дикости и косности» [4].

Как это ни покажется странно, но на страницах “Голого года” нашли воплощение противоположные точки зрения. Действительно, после революции Россия пошла по восточному пути развития, причем восток начинает давать знать о себе в истории страны с 1914 года, когда “в июле горели красными пожарами леса и травы, красным диском вставало и опускалось солнце, томились люди в безмерном удушьи”. Здесь следует обратить особое внимание на образ-символ солнца. Он, с одной стороны, напоминает красное, несущее смерть солнце китайских мифов (“китайцы символически выразили разрушительные аспекты солнечной мощи в мифе о том, как множество солнц разогрело землю до раскаленного состояния: десять солнц отказались нести свои небесные вахты по очереди и вышли светить одновременно. Характерная солнечная эмблема в Китае — красный диск с трехногим воро-

ном” [3, 350]), а с другой стороны, это солнце из Апокалипсиса, наказывающее за прегрешения, в частности (на уровне текста) за утрату любви, из-за слишком большой границы между людьми. Таким образом, уже здесь заложены два мотива произведения — восток-запад, и связанная с ними идея смерти, и возникающий на бытийном уровне мотив конца-начала, следствием которого становится появление темы спасения; последняя, в свою очередь, теснейшим образом слита с образом Богоматери, а точнее, с той мифологией, которая окружает этот образ. Мы не вправе говорить о реализации собственно христианской символики в романе, а лишь о ее отголосках. Сам Пильняк говорил: “...люблю я Пасху язычески, как великий весенний праздник, как памятник великой Блудницы, зажигающей кровь в жилах” [7, 17].

Эти же мотивы раскрываются и через анализ временных составляющих произведения. Прежде всего, стоит заметить, что время в романе задается сразу двумя параметрами: гармоничное время природы, которое изначально выражается образом солнца и зависящей от него сменной времен года: “Над городом подымалось солнце, всегда прекрасное, всегда необыкновенное. Над землей, над городом проходили весны, осени и зимы, всегда прекрасные, всегда необыкновенные” [6, 330], включая его в извечный круговорот бытия: рождение, взросление, старость и смерть. Здесь мы имеем дело с образом-символом “красна солнышка”, восходящим к славянской мифологии. И неумолимый ход истории, параметры которого задают часы на соборе, каждые пять минут отмеривающие ее ход. После начала революции происходит изменение как в первой, так и во второй составляющей времени. На смену ласковому языческому солнцу приходит палящее солнце Апокалипсиса, что неизменно влечет за собой появление темы спасения. Впервые об этом говорит Зилотов, причем его идея спасения формулируется следующим образом: Олечка Кунц, красавица, девственница, должна соединиться с товарищем Лайтисом, представителем западной цивилизации, в алтаре церкви, и тогда Россия будет спасена. Причем, видимо, изначально Оленька мыслится ему как носительница исконно русского, которое он видит в революционерах. Однако все его посылы оказываются в корне не верны. Прежде всего, следует отметить произношение Оленьки, ее иностранный акцент, что начисто отрицает мысль об ее русскости, во-вторых, догадки о ее девственности оказываются лишь мифом, а это очень важно в контексте романа.

Согласно словарю символов, “девственность — духовность и чистота, особенно, если это

осознанно выбранное состояние. Непорочное зачатие внесло дополнительный оттенок сверхъестественного в этот символ чистоты. Оно предполагало возвращение к первоначальной пустоте, в которой творение было не ежедневным, а экстраординарным событием. Символизм Девы Марии как идеала материнства уникален как по своей природе, так и по своему высокому уровню” [3, 72]. Несомненно, история Девы Марии оказала влияние на формирование этого мотива в романе. При этом следует вспомнить, что сам христианский образ Девы Марии восходит к более ранним образам языческой мифологии, а именно к образу Матери Земли и связанному с ним культу плодородия. Это же подтверждается и мыслями самого писателя, которые он высказал в произведении “Третья столица”: “Образ богоматери создала Русь, душа народа, те безымянные иконописцы, которые раскиданы по Суздалям: богомать — мать и защита всех рождающих и скорбящих... Мне — художнику — богомать, конечно, только символ” [8]. Следовательно, для Пильняка женская, материнская сущность и культовая чистота становятся символом возрождения и перерождения Руси. С девственностью Оленьки связывает Зилотов надежду на сотворение новой России, которой поклонятся все великие державы, именно этот союз должен вернуть гармонию между человеком и Вселенной, об утрате которой говорится еще в начале романа. Автор отказывает Зилотову в осуществлении его мечты именно потому, что это мечта о великом государстве, которая противоречит национальной самобытности. Отказано в спасении и семье Ордыниных, отношение к которой у автора довольно сложное: с одной стороны, он осознает, что гибель ее неизбежна, а с другой — представители именно этой семьи являются проводниками основных идей автора. О том, что семья обречена, весьма явно говорит множество деталей текста. Прежде всего, это временной промежуток, в котором они существуют. Здесь следует привести весьма точное наблюдение А. А. Трубиной за пространственно-временной структурой произведения: “Минута — год — года — века — тысячелетия — каждая из этих единиц времени получит в романе конкретное образное воплощение” [12, 10]. Заметим, что семья Ордыниных существует в сложном временном пространстве: параметры их жизни задают явно европейские часы с пастушками, часы с кукушкой — “Азия” и башенные соборные часы (символизирующие ход истории), причем первые двое явно отстают от последних. Ордынины, совмещая в себе восточное и западное начала в их худших проявлениях, явно не поспевают за ходом истории. “Сочетание русских имен (Глеб, Борис и др.) и азиатской фамилии героев (Ор-

дынины) воплощает антиномию восточного и западного начал в истории России” [12, 11], — замечает А. А. Трубина. Ордынины оказываются вне гармоничного времени вселенной, не случайно автор говорит, что, когда в доме была зима, на улице распускалась весна.

По мнению представителей семейства, они наказаны за то, что потеряли веру, неспособны к любви (в высоком смысле), и, вследствие болезни, не способны к зарождению нового. Семья Ордыниных, за исключением Натальи, больна венерической болезнью (название которой происходит от Венеры, персонификация богини Иштар, одна из самых великих богинь-девушечниц, что опять же выводит нас к образу Богоматери), а Глеб, один из братьев, закрывает от остальных членов семьи образ Богородицы, потому что утеряна ими чистота и семейные связи, которые могли бы помочь им в возрождении или в продолжении существования.

Женскую природную сущность имеет для Пильняка и сама метельная революция: “Метель у Пильняка природное, стихийное”, — отмечает И. Шайтанов [13]. Не случайно ощущение революционных изменений писатель характеризует при помощи образа солдатки: “Дом, старые дни, старая жизнь, — навсегда позади, — смерть им. И дни в зное — как солдатка в сарафане, в тридцать лет” [6, 385], и в конце — “Серыми сумерками солдатка в тридцать лет (сладко ночами целовать такую солдатку!) останавливает человека, сгорающего последним румянцем чахотки” [6, 453]. На животе женщины сифилитическая сыпь. Мотив чистоты и девственности проявляет себя и в эпизоде с поездом: какой бы гнусной не выглядела торговля живым товаром, люди, едущие в поезде, видимо, осознают, что если они принесут в жертву чистоту юных девушек, то надежды у них просто не будет.

Если мы вернемся к наблюдениям за временной составляющей романа, то сможем заметить и явный разрыв между временем в доме Архипова и временем природы: часы Архипова опережают солнечные (“пришел в пять, то есть в полчаса третьего по солнцу” [6, 354]), что выводит его и совершаемые им действия за пределы гармонии, а для него самого делает непонятным слово “уют” и нивелирует представление о доме и семейных ценностях. Союз с Натальей — не любовный союз, а лишь дело, итогом которого должно стать появление ребенка (что опять же оказывается немаловажно, если учесть, что автор отказывает в этом людям, едущим в поезде, и вымирающей семье Ордыниных). Заметим также, что путь Архипова в революцию начинается с разрушения семейных уз: именно в тот самый день, когда он пишет бесстрашное слово “расстрелять”

[6, 353], лишает себя жизни его отец, тем самым разрывая связующую нить между поколениями. Этот момент становится тем более важен, если мы заострим внимание на имени героя, которого зовут Архип Архипов. Фамилия Архипов по образованию восходит к имени Архип (иными словами, принадлежащий Архипу) и, следовательно, является не просто семейной, но родовой. Таким образом, смерть отца, которая является некоторым образом возмездием за поступок сына, разрушает не только горизонтальную составляющую человеческой жизни — семью, но и вертикаль — род. Надежда на возрождение которого появляется лишь к концу романа, причем в совместном ребенке Архипа и Натальи должно произойти восстановление двух родов, Ордыниных и Архиповых. Именно тогда время сможет замкнуться в своей целостности.

Не вписывается в историческое время и комитет бедноты, расположившийся в усадьбе Волковича, о чем свидетельствует уничтожение ими часов с одной стрелкой, работы мастера XVIII века (это важно, так как для автора идеалом является именно XVIII век), показывавших время *“каждые пять минут”* [6, 441]. Да и сам председатель Колотурнов оказывается вырванным из гармонии народной среды, теряет свой собственный дом и семью.

Время меняется не только в жизни отдельных людей, но и в целом в пространстве страны, изображенной автором. Солнце, как уже упоминалось, приобретает новые качества, а вместе с ним происходит и нарушение гармоничного природного цикла: каждое из подпространств романа начинает жить в своем временном отрезке: *“Белые ушли в марте — и заводу март. Городу же (городу Ордынину) — июль, и селам и весям — весь год. Впрочем, — каждому — его глазами, его инструментовка и его месяца”* [6, 340]. Нарушается гармоничная связь в вертикальной парадигме Небо-Земля: *“Знойное небо залито голубым и бездонным, церковки, монастырские переходы, дома, земля — горят”* [6, 341]. *“Церковь Николая, что на Белых-Колодезях, сложена из белого известняка... Некогда здесь был монастырь, теперь осталась белая церковь, вросшая в землю, поросшая мхом, с острой крышей покосившейся и почерневшей — погост Белые-Колодези”* [6, 386].

После весны наступает палящее лето и душная осень, и существование в нем длится необычно долго вплоть до Алешкиной и Ульянкиной свадьбы, которая имеет символическое значение и о которой повествует последняя глава романа. В письме М. Горькому Б. Пильняк утверждал: *“Последняя глава романа развязывает весь роман, весь роман построен на ней, на ней”* [7, 91]. Согласно словарю символов, «свадьба — обряд по-

священия, который, начиная с наиболее древних обществ, был наделен священным значением. Свадьба символизировала приближение к божественному состоянию целостности — союзу между противоположными началами, мужским и женским, призванному создать и сохранить новую жизнь. Представленные в мифах и изобразительном искусстве “браки” основных противоположностей также символизировали преемственность космического порядка, плодородности природы, процесс, в котором человеческие браки становились важны как в религиозном смысле, так и в социальном» [3, 319]. Эпизод свадьбы тематически создает кольцевую композицию романа. Наконец-то наступает зима, сама свадьба. Как и в дореволюционные и в допетровские дни она играется, согласно православному календарю, между Покровом и Святками, на небе взамен палящему солнцу появляется луна (изначально ассоциируется со смертью, например, освещая лицо Бориса *“зеленоватым светом”* [6, 362]), меняющая свое символическое значение. *“Изобилие, циклическое обновление, возрождение, бессмертие, оккультная сила, изменчивость, интуиция и эмоции. Появление и исчезновение лунного диска и впечатляющие изменения его формы привели к тому, что луна стала выразительным космическим образом земных циклов в животном и растительном мирах (рождения, роста, старения, смерти и возрождения)”* [3, 205], восстанавливая гармонию людского существования.

Интересно отметить, что молодую чету соединяет, с одной стороны, языческий заговор; с другой — молитва, икона Казанской, с присущими Деве Марии атрибутами (*“голубь и лунный серп, тонкий серп новой луны символизирует непорочное зачатие, как, например, в христианских изображениях Девы Марии с молодой луной у ее ног (Откровение, 12:1)”*). *“Меркнувшей свечой светил над крышей месяца... и в лунный свет вышла Ульянка. Первый раз почувал в этот вечер Алешка бабу без игры”* [3, 207]. Здесь Ульянка функционально сближается с голыми девушками, бегущими к раскопкам на лысом холме Увек (у Пильняка раскопки не случайно ведутся на лысом холме, согласно поверьям именно на таких холмах проводились культовые обряды плодородия). Эти девушки, по словам Баудека, *“оберегают свою землю, заговаривают своим телом и чистой”* [6, 395]. Более того, Ульянка берет на себя функцию непорочной девы, точнее, становится персонификацией обобщенного образа Праматери земли, из языческого культа, и девы Марии. Именно в этом образе преломляется и примиряется восточная и западная составляющая русской души. Восстанавливается духовное звено в цепочке Человек-Бог-Вселенная.

Потому что сама свадьба, которая *"идет, как канон, расшитая песнями, ладом, веками и обыком"* [6, 475], оказывается тем самым актом сотворения, совершенствования, установления гармонии, тем единственным путем для России, путем через себя и к себе, который не могут изменить ни преобразования Петра, ни революция. Итогом произведения становится притча о лесе, который стоит, как Илья Муромец, и который не могут победить злые метели.

Как бы ни пытался автор на уровне текста сопоставить и наложить друг на друга идеи революции и возрождения национального, анализ символических лейтмотивов приводит нас к противоположным выводам, которые отчасти совпадают с точным наблюдением А. Воронского: *"Кожаные куртки и Русь XVII века. Это из двух эпох. Вместе им не ужиться. Одни "энергично функционируют", пуская заводы, которые "нельзя пустить", говорят о тракторах и электрификации, другие живут, как птица, как дерево, зоологической, в сущности, жизнью — с лешими, домовыми, наговорами"* [1].

Таким образом, автор дает понять, что революция сама по себе закономерный исторический процесс, но не как возрождение народности, что утверждает большинство исследователей, а некое событие, помогающее выявлению вневременных корней (основ) этой народности. Любой социальный катаклизм "обнажает" первоосновы национальной самобытности. Сама же революция подобна сказочной живой воде, которая направляет всякое движение сказки по совсем иному пути, дает силы уже имеющемуся, но ни в коем случае не претендует на изменение исконного миропорядка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронский А. Пильняк / А. Воронский // Искусство видеть мир: портреты, статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — С. 233-257.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль // Толковый словарь: В 4 т. — М., 1989. — Т. 2.
3. Джек Тресиддер. Словарь символов / Тресиддер Джек. — М.: Изд-во "Гранд", 1999. — 444 с.
4. Кузнецов П. Евразийская мистерия / П. Кузнецов // Новый мир. — 1996. - № 2. — С. 163-187.
5. Никонова Т. А. "Новый человек" в русской литературе 1900—1930-х годов: проективная модель и художественная практика: Монография / Т. А. Никонова. — Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. — 233 с.
6. Пильняк Б. Голый год / Б. Пильняк // Повесть непогашенной луны: рассказы, повести, роман. — М.: Изд-во "Правда", 1990. — С. 327-478.
7. Пильняк Б. Мне выпала горькая слава... Письма 1915—1937 / Б. Пильняк. — М.: Изд-во АГРАФ, 2002. — 400 с.
8. Пильняк Б. Третья столица / Б. Пильняк // Третья столица. Сборник произведений. — М., 1992. — С. 141-142.
9. Русская литература XX века: учеб. пособие / Под общей ред. Е. Г. Мушченко, Т. А. Никоновой. — Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1999. — 800 с.
10. Скобелев В. П. Масса и личность в русской советской прозе 20-х годов / В. П. Скобелев. — Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1975. — 342 с.
11. Стилистика Б. А. Пильняка в контексте магических воззрений футуристов и конструктивистов. — (<http://www.mumidol.ru/taiga/hil.htm>).
12. Трубина Л. А. "Главная глава истории — в России". Образ времени в творчестве Бориса Пильняка / Л. А. Трубина // Литература в школе. — 2006. - № 4. — С. 9-13.
13. Шайтанов И. Когда ломается течение (Исторические метафоры Б. Пильняка) / И. Шайтанов // Вопросы литературы. — 1990. — июль. — С. 35-74.

Рецензент — Н. А. Молчанова.

Статья принята к печати 22.11.2006.