

Л.Н. Анпилова

«ЦЕКА ИГРАЕТ ЧЕЛОВЕКОМ...»

«ПОВЕСТЬ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ» Б. ПИЛЬНЯКА: ПОЭТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Борис Пильняк – один из зачинателей русской экспрессионистской традиции – вошел в историю отечественной литературы как талантливый художник, неутомимый экспериментатор, «звезда первой величины» литературной жизни 20-х годов¹. Автор первого романа о революции, создатель знаменитого образа «кожаных курток», любимец власти и неустрашимый еретик, он был кумиром поколения. Как о «крупнейшем из молодых художников с большим дерзанием и самостоятельностью» писал о

Пильняке А.К. Воронский²; «самым крупным писательским именем двадцатых годов» называл его В. Шаламов³. Оценивая влияние, оказанное творчеством писателя на современную литературу, В. Гофман в 1928 году отметил: «Не боясь преувеличений, можно сказать даже, что из книг Пильняка глянуло на нас “9/10 судьбы” прозаического искусства нашей эпохи... Знак Пильняка оказался, в известном смысле, знаком эпохи, знаком истории»⁴.

В 1937 году имя Б. Пильняка на долгие десятилетия было искусственно изъято из широкого читательского обихода. Но и сегодня,

¹ Именно так отзывался о Б. Пильняке в своих воспоминаниях М. Слонимский (*Слонимский М. Борис Пильняк // Слонимский М. Избр. соч.: В 2 т. Л., 1980. Т. 2. С. 515*).

Лариса Николаевна Анпилова — кандидат филологических наук, старший преподаватель филиала Московского института стали и сплавов (г. Старый Оскол).

² *Воронский А. Борис Пильняк // Воронский А.К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 86.*

³ *Шаламов В. Двадцатые годы (Заметки студента МГУ) // Юность. 1987. № 11. С. 40.*

⁴ *Гофман В. Место Пильняка // Борис Пильняк: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 7.*

спустя почти двадцать лет после «возвращения» произведений писателя, роль Б. Пильняка в литературной жизни 20-х годов, его место и влияние на художественное сознание остаются недооцененными.

К сожалению, до сегодняшнего дня творчество Б. Пильняка остается за рамками школьной программы. А это значит, что перед нами стоит задача – открыть ученикам имя писателя Б. Пильняка, поскольку без знакомства с его творчеством картина русской литературы предстает обедненной⁵. Перспектива изучения произведений писателя представляется весьма продуктивной – дает благодатный материал для анализа многообразия художественных подходов к освоению бушующей реальности первых советских лет, позволяет эффективно продемонстрировать существо художественных приемов освоения жесточайшего хаоса сталинского безвременья.

Для первого знакомства с творчеством Б. Пильняка наиболее репрезентативной, на наш взгляд, является «Повесть непогашенной луны» (1926) – одно из известнейших произведений писателя. Именно ей и появившейся двумя годами позже повести «Красное дерево» (1928) суждено было стать роковыми в судьбе писателя⁶. Повесть вполне доступна школьникам для анализа, в ней в полной мере отражена специфика времени, и главное – на примере «Повести непогашенной луны» учитель получает возможность обратить внимание ребят на экспрессионизм как одну из ведущих тенденций в русской литературе 20-х гг., дать первичные навыки анализа экспрессионистского текста, продемонстрировать особенности его поэтики (создание образа мира как абсолютного хаоса, чуждого, враждебного человеку; предельную остроту повествования, достигаемую подчеркнутой метафоризацией образов, сгущенной выразительностью повествовательного дискурса и т.д.).

В анализе поэтики повести особое внимание, на наш взгляд, необходимо уделить анти-тезе, которая становится универсальным принципом организации художественного целого в «Повести непогашенной луны». Это отражается на всех уровнях художественного пространства повести (в системе характеров, в обрисовке

персонажей, переключке ситуаций и т.д.). Важнейшей антитезой в контексте повести становится противостояние мира извечной природы, простых человеческих отношений и мертвого пространства города. Именно поэтому мы и предлагаем начать изучение «Повести непогашенной луны» с анализа ее пространственной организации.

Уже в первой главе ученики обнаруживают два подчеркнuto анти-тетичных хронотопа. Свойство одного – бесконечная рас/пахнутость, свойство другого – обреченная раз/при/давленность: «На рассвете над городом гудели заводские гудки. В переулках тащилась серая муть туманов, ночи, измороси; растворялась в рассвете – указывала, что рассвет будет невеселый, серый, изморосный. Гудки гудели долго, медленно – один, два, три, много, – сливались в серый над городом вой: это, в этот притихший перед рассветом час, гудели заводы, – но с окраин долетали визгливые, бердящие свисты паровозов, идущих и уходящих поездов⁷, – и было совершенно понятно, что этими гудами воеет город, городская душа, залапанная ныне туманной мутью⁸». Картина города создает ощущение угнетающей настроженности перед надвигающейся катастрофой, в которой не осталось силы на крик – потому – только вой! Замкнутое пространство города как будто изначально содержит в себе потенциальную возможность трагедии. Это подчеркивается всеми последующими штрихами, усиливающими ощущение бесконечной обреченности.

Педагогу важно сразу обратить внимание учащихся на экспрессивность цветовой палитры повести: примечательно, что для характеристики мертвого пространства города автор использует самые унылые, безликие тона, сливающиеся в единый образ «туманной мути» («зеленоватая муть дня» [83], «над городом шел желтый в туманной мути день» [88] и т.д.). Учителю необходимо пояснить, что образ «нечистой мути» – один из излюбленных оценочных образов Б. Пильняка, он всегда служит знаком чего-то противоестественного, чуждого нормальной человеческой жизни. Этот образ становится предвестником надвигающейся беды, недаром появляется особый оттенок цвета – сукровичный – знак незаживающей, бердящей раны: «жиденький водянистый свет походил на сукровицу» [80].

⁵ Единственным исключением является учебник «Русская литература XX века для 11 кл.» под ред. В.П. Журавлева (М.: Просвещение, 2002), в котором есть небольшая ознакомительная глава о творчестве Б. Пильняка, написанная И.О. Шайтановым.

⁶ О скандале, связанном с первой публикацией повести, см.: Андроникашвили-Пильняк Б.Б. О моем отце: Послесловие // Дружба народов. 1989. № 1. С. 147-155; Он же Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. 1994. № 9. С. 123-153.

⁷ Здесь и далее курсив в цитатах наш – Л.А.

⁸ Пильняк Б.А. Повесть непогашенной луны // Пильняк Б.А. Распеленное время: Романы, повести, рассказы. М., 1990. С. 78. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Пространство «машины города» – геометрически выверенное пространство антиутопии, представляющее собой безупречное графическое полотно, испещренное правильными линиями заводских труб, антенн, телеграфных проводов, где вместо буйства сирени поднимаются строгие силуэты поникших, плачущих берез. Логическое завершение этого графического полотна – дом номер один, в описании которого автор постоянно использует один и тот же цвет – красный, он словно навязывает его читателю (красные половики, красные нашивки, красное сукно на столе, красные карандаши в подставке для перьев и т.д.). Именно сюда сходятся все линии: «Три телефонных аппарата – три городских артерии приводили в кабинет, чтобы из тишины командовать городом, знать о городе, о всех артериях» [86].

Описание Дома номер один – апофеоз остановившейся жизни: он «замедлил время» («за грифами ворот время покойствовало и останавливалось» [84]). Бесконечные авторские ремарки создают ощущение мертвого покоя: «В доме улеглась бесшумная тишина, глухо звонили телефоны, не шумели счеты, бесшумно ходили люди»; «на столе в кабинете... стояли три телефонных аппарата, чтобы утвердить тишину» [86]; «дом замер в тишине, точно эту тишину копили столетия» [91] и т.д. В нем все обездушено, обезличено, все подчеркивает противоестественную механичность и омертвелость: прямые стены, прямые люди, прямые линии половиков на полу, и даже плакаты – вместо картин – на стене. Мотив смерти постоянно сопровождает и описание красноармейцев («красноармейцы умерли в неподвижности» [89]), неудивительно, что у людей не видно лиц, хотя отчетливо видны красные нашивки (в мертвом доме – мертвые люди без лица – без души)⁹.

И все же город не всегда бывает подконтролен Дому номер один: когда «день труда и дела», «день машины города» меняется на вечер, когда день «загружается сумерками» и приходит ночь, тогда наступает время *другой* жизни его обитателей, время природы, подсознания, любви и свергнутых границ пространства и времени. Когда в тоске по *другой* жизни десятки тысяч людей в театрах, кино, варьете смотрели «все что угодно, *спутав время, пространство и страны*», на то, чего «почти не случается в буденной жизни» [85], их жизнью

начинают управлять совсем другие законы – законы стихийности и естества, и они вспоминают о том, что они – люди, а не часть отлаженного механизма.

О возможности другой жизни, о неизведанном, говорит и бередящая распахнутость образа дороги (вспомним первый абзац повести: «*Но с окраин долетали визгливые, бередящие свисты паровозов, идущих и уходящих поездов*»). И именно оттуда, «от полей, промотавших, роскошествуя, лето на зиму», пришел в город поезд с командармом Гавриловым [79]. В выверенную картину города никак не вписывается вагон командарма, в котором «застряла ночь», «застрял юг», «пахло хорошим благословием полуденных стран». Особенно контрастирует с безупречной графикой города беспорядок в салоне поезда (*раскрытая книга, раскуоренные бутылки, растянутый кобур кольта, тарелка с недоеденной кашей* и т.д.). И лишь когда «ко всему на свете равнодушный проводник» убрал со стола, раздвинул портьеры на стеклах окон – «шнурки портьер прожикали сиротливо... в салон залезло серое, в измороси осеннее утро» [79] – город взял поезд и его пассажиров под свой контроль.

Педагогу важно обратить внимание учащихся на то, что образ Гаврилова изначально противопоставлен образу мертвого города. В повести подчеркнуто: «Командарм приехал сейчас не к армии, *но в чужой город*: его город, где была его армия, лежал отсюда в тысячах верст, в том городе, в том округе, остались его дела, заботы, будни, жена» [81]. Город – чуждое Гаврилову пространство, поэтому он отклонил предложение, поступившее из «дома номер первый», и остался жить у себя в вагоне – ему ближе дорога.

В оценке образа командарма Гаврилова чрезвычайно важна его портретная характеристика. Анализируя ее, ученики обнаруживают ряд неожиданных деталей, подчеркивающих внутреннюю антитетичность образа командарма. На нем – помятая, нескладно сидящая гимнастерка из солдатского сукна, сапоги со стоптанными каблуками. Это «невысокий, широкоплечий человек, с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара... его походка одновременно сказывала в нем и кавалериста, и очень штатского, никак не военного человека» [80]. Его «командармство» выглядит как ненужная скорлупа, закрывающая в нем человека. Как командарм, он окружен бездушными механизмами, исполняющих положенные ритуалы, на фоне которых проявление человеческого выглядит комично («Командарм принял... рапор-

⁹ Своеобразная «обезличенность» – излюбленный прием писателей-экспрессионистов, демонстрирующий ужасающую бездуховность героев (достаточно вспомнить рассказ Е. Замятина «Дракон», у главного героя которого вместо лица – дыра в картузе).

ты», «командарм жал руки» и вдруг – «командарм взял яйцо» [80].

Обратим внимание и на то, как, подчеркивая «двойственность» в характере героя, автор искусно перемежает эпитеты «командарм» и «человек», совмещая их в одном – «командарм-ткач»: «командарм-ткач был уютным, хорошим человеком, умевшим шутить и видеть смешное» [83], но когда «командарм говорил об армии, он переставал быть ткачом и становился полководцем и красным генералом Красной Армии» [82]. Действительно, с одной стороны, Гаврилов – часть отлаженного механизма, «старый солдат революции, командарм, полководец, который посылал тысячи людей умирать, завершение военной машины, предназначенной убивать и побеждать кровью» [83], «человек-формула», как скажут позже врачи. Но с другой стороны, он – «человек-легенда», «имя которого сказывало о героике всей гражданской войны... о кострах в ночи, о походах... Это был человек, имя которого обросло легендами войны, полководческих доблестей, безмерной храбрости, отважества, стойкости» [80]. Революция Гаврилова – это романтика бурь, это свет надежд, перед которым мелочными казались все невзгоды и потери. Своей судьбой, своим поведением, своей внешностью Гаврилов несколько не вписывается в механически выверенную картину города. Похоже, что он действительно другой – *живой*, «не ком-иль-фо», как напишет он о себе в день операции.

Неоднозначность оценки героя подчеркнута и близостью командарма с его старым другом Поповым, с которым связаны многие воспоминания, рядом с которым прошла жизнь. Анализируя образ Попова, ученики отмечают, что он, так же как и Гаврилов, «не ком-иль-фо» в официальной жизни города. На перроне, у вагона командарма, на фоне четко отлаженного протокола, Попов выглядит, пожалуй, даже нелепо: одетый не по сезону в старенькое пальто, «несвежие башмаки», он явно не внушает доверия часовому. Его мягкие, дружеские интонации («братишка», «улыбнулся», «дружески») пронизаны человечностью и теплотой в отличие от «уставной» и несколько холуйской речи красноармейца («еще не вставали»). В этой сцене весьма примечательно то, что Попов, старый солдат революции, для часового – *чужой*. Недаром и дом Попова, с его неприкаянностью и временностью, также же близок к хронотопу дороги: он жил «в гостиничном номере большой гостиницы, населенной исключительно коммунистами, поселившимися здесь в восемнадцатом году, когда в дыму восстаний

необходимо было держаться друг возле друга. Номер был велик, богато обставлен, но, как все номера всех гостиниц, *указывал на временность, на дорогу*, сущностью своей противной уюту» [91] – замечает автор.

Разговор Гаврилова и Попова – разговор старых друзей, которые могут доверить друг другу все: боль потери, мелочность расставаний – о любви, единственной на всю жизнь, о детях, о скорбных предчувствиях. В «роскошном неюте» гостиничного номера с ними находится ребенок – маленькая Наташка, дочь Попова. Милая, бессмысленная возня Гаврилова с девочкой, его нежность к ней очень важны в характеристике героя. Особенно замечательным кажется эпизод, в котором командарм укладывает ребенка спать: неумелая колыбельная «старого солдата революции», его искренняя нежность к девочке говорит о нем как о человеке, близком к вечным нравственным ценностям. Весь разговор двух старых друзей пронизан близостью к духовным святыням (песня, ребенок, старая дружба). Именно теплота естественных человеческих отношений выделяет двух друзей из механического расчета жизни города.

Чужость Гаврилова городу особенно очевидна при сопоставлении образа командарма с образом Негорблящегося человека, который, в сущности, и является организатором механической жизни города. Интересно, что при первом появлении Негорблящегося человека его лица не было видно, лишь после разговора с командармом Гавриловым автор освещает его светом лампы, замечая, что «оно было очень обыденно, может быть, чуть-чуть черство, но, во всяком случае, очень сосредоточенно и никак не утомлено» [91]. Достаточно интересная портретная характеристика: в ней нет ничего о человеке, о его душе, пристрастиях, но зато отчетливо констатируется механистичность, усиливающаяся последующими штрихами, все столь же не живописными, а графичными (прямой, четкий почерк, громкий и твердый голос и даже движения «прямоугольны и формульны, как те формулы, которые... он диктовал стенографистке» [105]).

В своем кабинете Негорблящийся человек прочно огражден от мира («окна были глухо закрыты занавесами» [91]). Часами, без тени усталости, он ведет здесь свою работу: «Негорбясь сидел он над бумагами, с красным толстым карандашом в руках... Прошли час и другой, человек сидел за бумагами, работал» [87]. Но одиночество ничуть не тяготит Негорблящегося человека, он погружен в чтение книг: «Те книги, что были раскрыты перед ним, были

книгами о государстве, праве и власти» [91], «Вехами его речи были СССР, Америка, Англия, земной шар и СССР, английские стерлинги и русские пуды пшеницы, американская тяжелая индустрия и китайские рабочие руки» [91]. Заметим, что мотив книги в повести выполняет ту же аксиологическую нагрузку, что и образы песни, ребенка, друга, брата и т.д. Книги, который любит читать Гаврилов («о солнце, о людях и простой человеческой радости» [93]) – кладезь человечности, книги Негорблящегося человека – энциклопедия власти.

В оценке образов Гаврилова и Негорблящегося человека особое значение приобретает эпизод их единственной встречи, во время которой они обсуждали целесообразность хирургической операции. Создается впечатление, что мы наблюдаем диалог живого человека с запрограммированным механизмом: яркие, непосредственные реплики Гаврилова наталкиваются на стену безупречно выстроенных умозаключений Негорблящегося человека. Даже воспоминания о прошлом, о совместных боях не вызывают у него и намека на теплоту дружеских отношений, отнюдь, это лишь воспоминания о трудных, но справедливых решениях бывшего командира. Сейчас положение изменилось – приказы отдает уже Негорблящийся человек. Он говорит об операции, заботясь не о здоровье товарища, а думая о ее необходимости, вернее, целесообразности для революции: «Я тебя позвал потому, что тебе надо сделать операцию. Ты необходимый революции человек. Я позвал профессоров, они сказали, что через месяц ты уже будешь на ногах. Этого требует революция... Я уже отдал приказ» [87].

Здесь важно отметить то, что Негорблящийся человек на самом деле всерьез озабочен здоровьем своего товарища. По существу, его нельзя уличить в коварных помыслах. Он не злодей, не преступник, он – функционер. Болезнь Гаврилова для него – не беда конкретного человека, которая может вызвать сочувствие и жалость, а всего лишь поломка в системе, которая нуждается в исправлении. Поэтому отправить Гаврилова на операцию для Негорблящегося человека все равно, что отправить ноту французам – «подвинтить» разлаженный механизм (недаром в операционной Гаврилова именно «прикрутили к столу» [101]).

Сопоставляя образы Гаврилова и Негорблящегося человека, учащиеся приходят к выводу о том, что миры двух главных героев повести, слитые некогда воедино в месиве революции, стали кардинально противоположны: они живут как будто в параллельных пространствах. И если в создании образа Гаврилова автор

подчеркивает исключительно человеческие качества, то в обрисовке Негорблящегося человека главными становятся мотивы воли, власти, строгого расчета, сливающиеся в единый мотив «куклы», бездушного механизма – ведущий в создании образа Негорблящегося человека. Близость Гаврилова к извечным ценностям становится тем краеугольным камнем, который отделяет его от Негорблящегося человека.

Столкновение двух миров – мира человечности и бездушного расчета – особенно очевидно в обрисовке образа больницы. Примечательно то, что дом, в котором расположилась больница, стоит на окраине города, и эта его «пограничность» видится весьма символической. Дом как бы смешал в себе разные пространства: «За двором, за домом падал обрыв, и там текла река, и на лугах за рекой опять ложилось серое небо, фабричные трубы, поселки, церквенка; обрыв оброс березами, ограбленными летним бумом» [84] – с одной стороны, дом как будто подчинен общим законам жизни города, с другой – погружен в стихийную «непричесанность».

Знаменательно то, что все время пребывания командарма в больнице, он смотрит именно в те окна, что обращены к заречному простору, хотя вид, открывающийся ему, довольно безрадостен: «Те окна дома, что выходили к заречному простору, отгорали последней щелью заката, и там, за этим простором эта щель точила, истекала запекшейся, полиловевшей кровью» [88]. Именно в момент первого появления командарма в здании больницы появляется этот кровавый отсвет, знак беды, который уже не покинет повесть.

Большое значение в оценке происходящего имеет и мотив песни: «В доме шел час отдыха, тишало, только где-то далеко пела хожалка негромкую песню о том, как выйдет она на реченьку, поглядит на быстрюю» [88]. Песня хожалки звучит как знак сострадания, душевной теплоты, заботы, и это тоже своего рода сигнал о близости к заречному простору. Но эта песня умолкает по знаку красноармейцев, сопровождающих Гаврилова, поскольку для них она – лишняя, ненужная, чужая. Именно в этот момент происходит первая смерть: «Сукровица заречного заката в окнах умерла» [88], – так из трагических предчувствий проявляется смертность холодного пространства города, способного убить живую душу.

Интересна еще одна существенная деталь: когда перед началом консилиума кто-то из собравшихся все-таки задал оставшийся без ответа вопрос: «Вы его видели, господа, товарища Гаврилова, – что за человек?» – повествование

резко прерывается авторской ремаркой: «Рана заката унесла за собой во мрак заречный простор». В общий разговор как будто вклинивается природа. Детали пейзажа у Пильняка всегда во многом символичны, и это замечание – не исключение. В семантике повести весомо уже само звучание эпитета – «рана заката», но «рана», унося «во мрак заречный простор» – еще более глубокий образ. Заречный простор как знак духовности, отголосок стихийности, унесенный во мрак, в небытие, в смерть – это уже не просто предвестник трагедии. Это второе в контексте повести умирание: знак Природы, угасающей в момент абсолютного безразличия к Человеку.

Организуя анализ «Повести непогашенной луны», учителю важно постоянно концентрировать внимание учащихся на том, *каким образом* автору удается показать неизбежность трагедии. Тема смерти пронизывает все пространство повести, она влплетается в повествование и путем введения нового цвета в ее небогатую палитру. Весь рассказ о консилиуме сопровождается нагнетанием белого цвета: белой краской выкрашены стены в приемной, с потолка падает белый электрический свет, белой клеенкой затянут стол, белой простыней накрыт диван, белые халаты одеты на профессорах – все эти штрихи, в конечном счете, сливаются в единый белый цвет наступившей зимы. Глава «Смерть Гаврилова» начинается описанием белого снега, выпавшего в ночь перед операцией командарма. Белый снег, как белый саван, укрыл землю в день гибели человека – белый цвет в контексте повести становится общим знаком смерти.

Тема смерти подчеркнута и метафорикой образа луны. В тот час, когда вопрос об операции был уже решен, «над городом, над лужами, над домами поднялась *ненужная* городу луна; облака шли поспешно, и казалось, что *луна испугана*, торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать, белая луна в синих облаках и в черных провалах неба» [91]. Настороженные метания луны полны тревоги и обеспокоенности, она словно торопится предупредить о чем-то, предотвратить нечто страшное. «Испуганная» после разговора Гаврилова и Негорбящегося человека, в утро перед операцией командарма она «умирает». Описывая луну, автор четко разграничивает два пространства, он словно делит надвое горизонт, смело окрашивая его в контрастные тона: с одной стороны, над обрывом, «за которым открывался заречный простор... *умирала* за снегами в синей мгле луна» [99], с другой – виделся город, за которым «красно, багрово» горел восток.

Город, охваченный красным, вновь противопоставляется заречному простору, его красное пожарище как будто становится истоком гибели стихийности, естества.

Ощущение роковой обреченности Гаврилова усиливает мотив приказа, сопровождающий всю историю болезни командарма: *приказ* об операции отдает Негорбящийся человек, «секретную бумагу, *почти приказ*» получают профессора. Показательна и покорность самого командарма: «*Прикажете* раздеваться?» – говорит он профессорам на консилиуме. Или – «Я... считаю операцию излишней, – но если вы, товарищи, находите ее необходимой, *укажите* мне место и время, *куда я должен явиться* для операции» [91] и т.д. На первый взгляд, в этих штрихах и деталях нет ничего удивительного. В них несомненно тесная связь с реальной действительностью: беспрекословное соблюдение Устава, следование протоколу и т.д. – все это могло бы стать частью документальной хроники трагедии. Но Пильняк в своей повести переводит черты этой реальности почти в мистический план: сила партийного приказа приобретает судьбоносное значение, а воля партии – силу рока, довлеющего над человеком и обрекающего его на смерть: «Да, брат, *цека играет* человеком...» [83].

Здесь учителю важно отметить: Б.Пильняк был одним из первых художников, открывших новый лик рока и новую трагическую коллизию – роковую зависимость отдельного человека от воли партии, от общего блага государства, ведь трагичность заключается именно в том, что человек, прославившийся тем, что всю жизнь принимал жесткие и трудные решения, стал не волен распоряжаться своей собственной судьбой. Он не вправе решать исключительно личные вопросы своей жизни, поскольку болен не человек – болен партийно-государственный функционер – командарм, «генерал номер такой-то», как скажет профессор Кокосов.

Пожалуй, именно осознанием роковой обреченности и объясняется та удивительная покорность, с которой Гаврилов принимает смерть: в операционной он «покойно, молча поклонился профессорам и прошел к столу, посмотрел в окно на заречье, руки скрестил на спине» [100] – его последний жест – жест покорности заключенного. А в последние минуты его жизни, «за час до того, как официально было сообщено о смерти командарма Гаврилова, – случайный сосед по палате слышал странные звуки в палате, *точно там перестукивался человек, как перестукиваются арестанты в тюрьмах*» [103]. Операция оказалась ненужной, бессмысленной, в ней действительно не

было необходимости, и Гаврилов умер. Пространство Негорбящегося человека, пространство машины города, погубило его.

Смертоносность механического начала, лишенного духовности и человечности, обнаруженная писателями-экспрессионистами, изначально претендовала на глобальность обобщений и выводов. Недаром и в «Повести непогашенной луны» смерть командарма Гаврилова связана с общим изменением картины города, со «смертью» его души. И если в начале город, городская душа выла, «залапанная туманной мутью», то в финале она «заморожена луной»: «Это был час, когда просыпалась машина города, когда гудели заводские гудки. Гудки гудели долго, медленно, один, два, три, много, – сливались в серый над городом вой. Было совершенно понятно, что этими гудками воеет городская душа, *замороженная ныне луною*» [107]. Пространство города заметно изменилось, оно заледенело. Вместе с гибелью одного человека оно прониклось мертвенной тишиной: «От луны в небе – в этот час – осталась мало заметная, *тающая ледяная глышка. В снежной тишине не было слышно рокота города*» [106].

Образ луны в финале может быть понят по-разному. В контексте повести луна «умирала» вместе с Гавриловым – так, может быть, и душа города может умереть вместе с загубленной жизнью человека? Изменение картины города можно понять и как наступление эпохи безвременья, смерти. В этом смысле образ луны может быть растолкован как знак предупреждения. А может быть и возмездия, ведь город *заморожен луною*? Рядом с луной показана маленькая Наташа: «Я хочу погасить луну». Погасить, а, может быть, согреть, растопить дыханием? Так или иначе, это попытка вырваться из замороженного пространства города, прорваться в *другую жизнь*.

Приступая к итоговым обобщениям, учителю необходимо отметить, что в своем эстетическом суждении о новом порядке Б. Пильняк был не одинок. Становление бездуховного тоталитарного строя из пестрой разноголосицы жизни стало одной из любимых тем писателей-экспрессионистов: осмысление революции 1917 года как грандиозной попытки подчинить жизнь единой умозрительной схеме – одна из главных тем творчества И.Г. Эренбурга («Ускомчел», «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», 1921 г.), Е.И. Замятина («Мы», 1920 г.) и др.. Художественные опыты русского экспрессионизма позволили смоделировать «математически выверенный» Космос, приводя к ошеломляющему выводу: ужасное в жизни человека, оказывает

ся, связано даже не столько с жизненным Хаосом, сколько с попытками его насильственно упорядочить. Обнаруживается, что «механический Космос» убивает душу, приводит к гибели живого.

Создавая в своих произведениях образ времени, Пильняк поистине приближается к диалогу со всей русской литературой, развивая тему противостояния замкнутого и распахнутого в необъятность мира времени. Но если в русской классике трагедия личного существования человека рассматривалась как проблема самореализации, оторванности от времени, у Пильняка время способно убить человека, он подавляется временем, уничтожается им.

«Повесть непогашенной луны» была написана задолго до того, как в полную силу заработал маховик сталинских репрессий. Сегодняшнему читателю трудно не заметить пророческий пафос повести¹⁰, но учителю важно подчеркнуть, что не только в нем заключается ее художественная ценность: анализ поэтики повести позволяет судить об открытии Пильняком новых ресурсов выразительности в прозе, о мастерстве писателя в создании эмоциональной атмосферы как важнейшей составляющей эпического повествования. «Повесть непогашенной луны» – яркое, талантливое произведение, образец экспрессионистской прозы 20-х гг.

СОВЕТУЕМ ОЗНАКОМИТЬСЯ:

- *Голубков М.М.* Русская литература XX века. После раскола. М., 2001.
- *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М., 2003.
- *Русский экспрессионизм: теория, практика, критика / Сост. В.Н.Терехина.* М., 2005.
- *Эльяшевич А.П.* Лиризм, экспрессия, гротеск: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. Л., 1975.

¹⁰ Именно на эту черту творчества Б.Пильняка в первую очередь обратили внимание критики 1980-х годов, обозначив ее как пример «социальной прогностики» (см.: *Латынина А.* Договорить до конца // Знамя. 1987. № 12; *Малухин В.* Убийство командарма // Октябрь. 1988. № 9 и др.)