

Н. Лейдерман

**ТАК О ЧЕМ ЖЕ ХОТЕЛ СПРОСИТЬ АНДРЕЙ СТАРЦОВ?
(ПЕРЕЧИТЫВАЯ РОМАН КОНСТАНТИНА ФЕДИНА
ГОРОДА И ГОДЫ)**

История русской литературы советской эпохи знает немало парадоксов. Тут и замалчивание великих творений, шельмование и изничтожение целых литературных «гнезд», а то и направлений, и приписывание серым, мягко говоря «маловысокохудожественным» (как говорил Юрий Трифонов) литизделиям таких достоинств, которые не снились ни Льву Толстому, ни Достоевскому. Но в череде этих парадоксов был еще один: подверствывание под соцреалистические клише, притягивание буквально за уши к соцреалистическому канону произведений, которые вообще-то были весьма далеки от соцреалистических стереотипов – их эстетическая сущность ну никак не вминалась в клише нормативной, жёстко идеологизированной художественной стратегии... Политический смысл этих ухищрений понять нетрудно: социалистическому реализму, который насаждался в статусе ведущего метода всей советской литературы, срочно надо было подыскивать «богатых родственников». Их искали среди предшественников (роман Горького *Мать*), под них причесывали произведения ученические, эклектичные (вроде фурмановского «Чапаева» или книги Н. Островского *Как закалялась сталь*), их ростки лелеяли в произведениях «промежуточных» (наподобие *Цемент*а Ф. Gladкова, представляющего «гремучую смесь» из реализма, экспрессионизма, натурализма и романтизма). Наконец, в обойму шедевров социалистического реализма порой включались (не сразу, а после того, как утихомиривались дискуссионные баталии вокруг них) такие произведения, которые представляли неоспоримую художественную ценность, но таили в себе определенную идеологическую и творческую крамолу. Вот по отношению к некоторым из них бдительная идеологическая цензура допускала слабину. Точнее – делала вид, что не замечает диссонансов с идеологической доктриной. Так, в частности, стерпели *Тихий Дон*, эту великую эпопею о трагедии народа, мечтавшего через революцию обрести счастье, а получившего сплошной разор... Механизм вписывания подобных произведений в обойму соцреалистических образцов был не очень затейлив: всегда находился в рядах

партийных критиков и литературоведов инициатор, который очень выборочно «препарировал» рискованный текст, вытаскивая наружу только то, что не противоречило духу и букве соцреалистического канона. Вслед за первопроходцем шла дружная лавина критиков-единоверцев, которые расширяли плацдарм славословия. Подобные операции проделывались с *Разгромом* Фадеева и *Сотьей* Леонова, с *Днем вторым* И. Эренбурга и *Людьми из захолустья* А. Малышкина. В конечном итоге, складывался некий интерпретационный стереотип – и теперь даже незаангажированный, но загипнотизированный авторитетными толкованиями, читатель уже находил в художественном тексте не то, что на самом там деле написано, а что там надо было вычитывать. Более того, иногда случались вещи, которые скорее проходят по ведомству психиатрии – наступала фаза самовнушения: когда сам художник забывал о своих первоначальных, по живому следу, творческих озарениях и начинал интерпретировать свои вещи в соответствии с теми клише и ярлыками, под которыми их поместило официальное литературоведение.

Но роман Константина Федина *Города и годы* занимает среди этих шедевров, допущенных на соцреалистический олимп, особое место. Дело в том, что этот роман не только где-то в чем-то выпирает из соцреалистической модели. А он по отношению к этой модели написан, можно сказать, с точностью до наоборот.

Вот об этом и пойдет речь ниже...

1.

Константин Федин (1892-1977) вырос в провинции, его родина Саратов. Летом 1914 года студент Московского коммерческого института Федин отправился в Германию совершенствоваться в знании немецкого языка, там его и застала Первая мировая война, он был интернирован и в таком качестве пребывал до 1918 года. Вернувшись на родину, некоторое время служил в Наркомпросе, затем редактором в политотделе воинской части, дислоцированной в Петрограде. В 1920 году молодой литератор познакомился с Горьким, дал ему на суд несколько своих рассказов. Горький ввел Федина в сообщество таких же бездомных молодых писателей, обитавших в общежитии, которое впоследствии стало знаменитым Домом искусств. В 1921 году Федин вместе с Львом Лунцем, Михаилом Слонимским, Виктором Шкловским, Николаем Тихоновым, Михаилом Зощенко образовали литературный кружок, назвавший себя «Серапионовыми братьями». Но в этом сообществе Федин стоял несколько наособицу. Видимо, не случайно, в отличие от других «братьев», награжденных шутивными кличками, Федин проходил как «брат без имени». «Хороший малый, только традицио-

нен немного», – отзывался о нем В. Шкловский. Действительно Федин занимал, как он сам выражался, полюс «правой оппозиции», то есть защищал реалистические принципы в жарких спорах с теми, кому были близки идеи «формальной школы» (прежде всего, с Львом Лунцем.)¹ Вениамину Каверину («Брату-Алхимику») ранний Федин запомнился тем, что: «рассказы, которые он в то время писал, были близки к классической русской прозе».² А о рассказе Федина «Сад» Е. Замятин, мэтр «Серапионов», удивленно сказал: «...До странности зрелый рассказ, под которым подписался бы и Бунин».³ (Этот рассказ был отмечен первой премией на литературном конкурсе 1921 года.) Однако, молодой писатель не мог не испытывать влияние других художественных тенденций, которые, что называется, витали в воздухе. В частности, это то, что Воронский называл «изгнанием психологизма», а Шкловский объяснял «изнашиванием психологической мотивировки» – но тут же добавлял: «Приходится изменять и «остранять» ее».⁴

Другой фактор, который оказал влияние на характер психологического рисунка в романе Федина, это заразительная сила экспрессионистской стратегии, которая господствовала в первой половине 20-х годов.⁵ Жёсткая рельефность в обрисовке персонажей, тяготеющая к гротеску, давление экспрессивной доминанты на эмоциональную освещенность характеров, да и поспешный, порой даже лихорадочный ритм сюжета и повествования – всё это так или иначе препятствовало постижению жизни человеческого сознания, проникновению в тайники души героя – здесь спех, крутые сюжетные перипетии, хлёсткие оценочные мазки непродуктивны.

Приступая к работе над первым своим романом, Федин писал И. Соколову-Микитову: «...Стою на распутье Пильняка – Белого – Ремизова и Бунина – Чехова – Толстого».⁶ Обе эти художественные интенции так и сохранились в сознании писателя, и художественное своеобразие романа *Города и годы* состоит в осуществлении реалистической стратегии посред-

¹ Вспоминая об этом времени в книге *Горький среди нас* (1941-1944), Федин не без некоторой доли автоиронии так характеризовал свои творческие стремления: «У меня была неутолимая потребность – все понять, и я был уверен, что именно литература лучше всего и выше всего может утолить эту потребность», К. Федин, *Собр. соч. в 9 т.*, т. 9, М., 1962, 143.

² В. Каверин, «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» (запись 1964 года).

³ *Дружба народов*, 1986, 12, 262.

⁴ В. Шкловский, *Зоо, или Письма не о любви*, М., 1965, 185

⁵ Доказательства творческой продуктивности и влияния этой тенденции в литературе 20-х годов представлены в соответствующем разделе коллективной монографии *Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1 – Новые художественные стратегии* (УрО РАН–УрО РАО, Екатеринбург, 2005, 151 – 249).

⁶ К. Федин *Собр. соч. в 9 т.*, т. 11, М., 1986, 30.

ством использования психологического потенциала экспрессионистской поэтики.

Федин изначально поставил перед собой сугубо романную задачу – на еще не остывшем, почти современном, жизненном материале с максимальным тщанием проследить отношения между личностью и временем, постигнуть связь между духовной драмой человека и потоком событий, в который он был ввергнут историей. Композиционный стержень романа *Города и годы* образуется с п л а в о м хроникального и психологического сюжетов. Эпический сюжет маркирован, как в хронике – «глава о девятьсот четырнадцатом», «глава девятьсот шестнадцатом»..., «глава о девятьсот двадцатом». А внутренний сюжет движется психологическими импульсами, даже в названиях подглавок проступает метафорическая цепочка, намечающая психологический подтекст – глава о 1914 году завершается подглавкой «Цветы», о 1916-м – подглавкой «Еще цветы». А в главе о 1918 году центральные подглавки называются – «Без черного и белого», «Ягоды». Подглавка, которой завершается весь роман, называется «Мы квиты, товарищ Старцов». И эпиграф к роману у Федина сдвоенный: первый – из Диккенса («У нас было всё впереди, у нас не было ничего впереди»), второй – из Гюго («Что касается вина, то он пил воду.») Первый ориентирован на хронику – и проникнут сомнением в исторической перспективе, а второй – упреждение относительно характера главного героя, нельзя не слышать здесь иронической нотки.

Прилежный выученик «серапионов», Федин старается строить свой роман занимательно, интригуя. Внешне это проявляется в «обратной» исторической перспективе романного события. Роман начинается с «Главы о годе, которым завершён роман». Это год 1922-й. Сцена: питерский двор, несущий на себе печать послевоенной разрухи, восемьдесят пять окон, увешанных сверточками со снедью, и человек «в расстегнутой на груди рубашке» (а это, как станет известно позже, Андрей Старцов, центральный персонаж романа), обращающийся к соседям по двору, чтобы «предложить один вопрос, всего один». Но он успевает произнести только начало фразы: «И, почтенные граждане, не кажется ли вам...», когда ее неожиданно прерывает окрик некоего пришельца (позже выясняется, что зовут его Курт Ван, он старинный друг Андрея), он вызывает говорящего, они оба уходят куда-то... Глава завершается сценой заседания комитетом семей, где Курт Ван докладывает о том, что расстрелял Андрея Старцова.

Практически все, писавшие о романе *Города и годы*, интригу связывают прежде всего с анализом мотивов, побудивших Курта Вана расстрелять своего любимого друга. Но в стороне от внимания исследователей осталась другая тайна: так о чем же хотел спросить Андрей Старцов своих соседей, с каким вопросом обращался он к граду и миру?

А нет ли между этими двумя интригующими эксцессами глубокой, концептуальной связи?

2.

Тщательно выстроенная автором экстравагантная пространственно-временная композиция романа предлагает искать ответ в прошлом, в событиях, которые привели к сцене в питерском дворе, начала 20-х годов. Поэтому-то в повествовании время уходит вспять – к годам, предшествующим началу первой мировой войны.

Механизм художественного постижения внутреннего мира героев и психологического конфликта у Федина сугубо реалистический – это изображение взаимодействия характера с обстоятельствами. Как в создании образа обстоятельств, так и в характере психологизма Федин изобретательно использовал экспрессионистскую оптику, открыв в ней ранее не ведомые семантические ресурсы.

Роман представляет собой большое историческое полотно, которое состоит из двух равновеликих «державных» по масштабу образов – образа кайзеровской Германии в преддверии и в ходе первой мировой войны, и образа России в пору революции и гражданской войны. Оба эти монументальных «державных» образа, хоть и расставлены на стреле времени в хронологической последовательности, в художественной модели мира стоят параллельно, они соотношены между собой зеркально.

Оба мира представлены в оптике экспрессионистского гротеска.

Причем основным фактором гротескного изображения становится не только и не столько предметный мир, бытовой уклад, события, сколько *психологический срез* – и прежде всего, характер *м а с с о в о й* психологии: общие умонастроения, традиционные воззрения, ценностные ориентиры, словом – тип социального менталитета. Это и есть один из монументальных психологических пластов романа.

Соответственно ориентации на постижение массовой психологии Федин вырабатывает особые принципы поэтики. Здесь большую роль играют *образы-символы* – в них изображаются конкретные лица и локальные эпизоды, но обретают зловещий обобщающий смысл. Другой принцип поэтики романа *Города и годы* это обилие *массовых сцен*, в них психологическое состояние народной толпы передается непосредственно – в мозаике лиц, гомоне голосов, эмоциональных аффектах. Более того, из последовательной цепочки массовых сцен выстраивается сюжет динамических изменений и сломов в психологии целого национального социума.

Психологическая доминанта образа кайзеровской Германии – это строгая регламентация всех сторон жизни, иерархический порядок, беспреко-

словное послушание власти (не случайно романский дискурс в главах о Германии буквально напичкан всякими объявлениями «с параграфами, пунктами, жирным шрифтом и курсивом», вывесками-указателями, регламентирующими буквально каждый шаг обывателя, газетными статьями, напоминающими доносы, распоряжения муниципальных властей и т.п.) Но примечательно, что знакомство с духовной атмосферой, господствующей в Германии, романист начинает картиной праздничного карнавала в типичном немецком городке Эрлангене. Разухабистые студенты-бурши и почтенные бюргеры, отцы семейства, чопорные матроны и любвеобильные девицы сливаются в единую плотную массу. «Каждый человек на этом гулянье был вбит в толпу, как пыж в патрон, и непрекословно довольствовался тем, что мог вертеть головой во все стороны» (76) – таков коллективный портрет карнавальской толпы. Полная слиянность голоса одного с голосами соседей по толпе рождает нечто жуткое и грандиозное одновременно: «вой человеческих голосов, вой беспримерный, бесподобный, вой титанический» (78).

Эту многоликую толпу объединяет одно желание – повеселиться. Карнавал для филистера – это официально дозволенное, четко выделенное в календарном цикле право расслабиться, распусть удила, побыть в состоянии ничем не регламентированной распушенности, дать волю всем своим инстинктам. (Точно по Бахтину, которого Федина, разумеется, не мог читать: чем теснее узда всякого рода государственных установлений, правил и догм, тем разнузданнее ведет себя обыватель в те несколько дней в году, когда ему дозволено расслабиться.)

Символ карнавала в романе Федина – *карусель*. Ибо здесь слиянность каждого индивидуума со всеми иными особями в едином круговороте предстает в самом буквальном виде: «...непохитимый патент карусели. Подлинное счастье, единственная на земле блаженная нирвана, настоящая вихревая страсть (остерегайтесь подделок!) – монополия карусели» (79). Но автор вскрывает оборотную сторону карнавального веселья – животную подоснову стихийности, нивелирующую личность до безличной особи, теряющей человеческий облик и потому легко освобождающейся от всяких нравственных уз, становящейся способной на всё – на разрушение, насилие, убийства. Такая толпа легко заражается массовым психозом от любых лозунгов, льстящих ее самолюбию.

Символ оборотной стороны карнавала – голова казненного грабителя, «знаменитого истязателя женщин» Карла Эберсокса, главный экспонат городского анатомического музея, а затем муляж этой головы в качестве центральной мишени в тире, в которую соревнующиеся участники веселого карнавала норовят попасть тряпичным мячом. (Образ *мертвой*,

изуродованной головы становится в романе гротескным лейтмотивом, символическим знаком эпохи расчеловечивания).

Во всем, что творит карнавальная толпа, ощущается несокрушимое самодовольство, чувство уверенности в том, что ее образ жизни, ее нормы и каноны и есть самые лучшие, самые правильные формы устройства мира. Автор не делает никаких риторических обобщений, он только почему-то называет подглавку о карнавале так: «...Когда, собственно, началась мировая война» (79). Подтекст должен разгадать читатель. Хотя романист дает подсказку устами студента-бурша, случайного соседа Андрея по пивной:

Во всем кругом себя я слышу дыхание какой-то страшной потенции [...] А вы подумали, какая сила стоит за этим развлечением? Ее упражняют таким невинным способом, чтобы потом направить куда надо? Вы ощущаете, как эта сила колеблет под вами землю? Вы чувствуете, какое это будет извержение? (84)

И в самом деле, проявляющаяся в буйстве народного карнавала страшная, никакими нравственными табу не удерживаемая сокрушительная сила, вскипающее на волне всеобщего ликования чувство национального превосходства над всеми иными народами и расами – всё это в сочетании с косностью и беспрекословным послушанием всякой власти (рефлекторной «каждой слушаться приказаний») рождает агрессивную нетерпимость ко всему, что не соответствует филистерским стандартам, готовность изничтожить все «инакое» – и прежде всего инакое мышление. То есть формирует тот тип сознания, который впоследствии был обозначен термином «тоталитарное сознание».

А Первая мировая война – это в некотором роде порождение тоталитарного сознания. Но на самом деле с войной приходит беспорядок, ибо человек, самоценная личность, оказывается втянутым в обезличивающий хаотический поток. Ужас новой ситуации Федин воплощает в емком образе:

...Час, в который началась война, родился под знаком вокзалов [...] Вокзалы делали войну. Как исполинские пылесосы, они втягивали в свои прокопченные жерла неисчислимые пылинки, собирали их в генераторах, протаскивали трубами и выплевывали вон, в войну. (177)

Люди, низведенные до статуса «человеческих пылинок», уже не властны в своем выборе. Машина войны перемальвает их. У Федина это показано с жуткой экспрессией: вереница держащихся друг за друга ослепших итальянских военнопленных (она ассоциируется с «лавной»); головы жертв газовых атак; душераздирающие крики изувеченных людей; уми-

рающих в страшных муках на госпитальных койках... Символ бессмысленной жесткости войны – человеческий обрубок («плотно увитый бинтами, короткий, круглый, как бочонок»), немецкий солдат Альберт Бирман, потерявший слух, зрение, лишенный рук и ног. Единственное, на что он еще способен – только издавать бесконечный хриплый вопль...

Символическое значение приобретает также и сцена сбрасывания со звонницы городской кирхи колоколов – их пустят в переплавку для нужд войны. Колокола ассоциируются с живыми существами, сопротивляющимися гибели. («А малый колокол метал по ветру беспокойный пронзительный зов, захлебываясь, путая, разрывая свои удары, точно в последнем ужасе моля о пощаде...») Падение колоколов зафиксировано звучащей по-библейски фразой: «И было так, точно раскрылась земля и рухнул мир» (229). Низвержение колоколов предстает в изображении Федина как символический знак обезбоживания мира, отказа от нравственных императивов.

Динамика общественных настроений представлена «цепочкой» массовых сцен. Объявление войны – и первое триумфальное сообщение на передних полосах всех газет, и радостное многоголосье толпы («Глава в девятьсот четырнадцатом», 109-110). Далее – сцена на вокзале: проводы ландштурмистов на фронт, когда до мужей и жен впервые доходит, что они, может быть, прощаются навсегда: «сотни рук протянулись от толпы [...] и сотни воплей вскинули кверху мужские имена» («Глава в девятьсот шестнадцатом», 180). Далее – сцена у стен городской тюрьмы, когда на вой арестованного солдата сбегается толпа горожан (194-195). И наконец, трагическая демонстрация женщин и изуверченных солдат, которых они вынесли, вывели, выкатили из больничных палат: «И тогда толпа взвыла неистовым разноголосым воем и, подняв на плечи калек, с креслами, стульями, носилками и протезами в руках, тронулась по аллее Бисмарка и дальше по улице мимо кладбища, и дальше – на площадь ратуши» (294).

Так приходит отрезвление от шовинистического угара. Вслед за этим сломом массовой психологии закономерно происходит слом всей государственной машины – разгорается революция, кайзеровская Германия рушится. Этот момент тоже наглядно представлен в заключительной массовой сцене – штурм невооруженной толпой горожан (без привычных флагов и плакатов – замечает автор) ворот цитадели, освобождение заключенных. И если в главах о 1914 и 1916 годах подглавки назвались «Цветы», «Все еще цветы», то подглавка, где изображен штурм цитадели, называется «Ягоды».

3.

Другой монументальный державный образ в романе – это образ новой России, создаваемой в результате Октябрьской революции на костях старой России. Его автор строит на контрасте двух модусов – романтического и натуралистического.

С одной стороны, это романтический захлеб, с которым вершат обновление мира большевики. В «Главе о девятьсот восемнадцатом» патетическими красками описывается панорама Москвы в первый год революции – ее «дикая красота», как она видится художественному зрению Курта Вана, несметные грузы провианта, собранного со всей России и развозимого автомобилями, уподобляемым слонам, потоки приезжих, которых автор называет «погорельцами неизвестной планеты». А непосредственным воплощением революционной новизны Федин делает бурную творческую работу Курта Вана и его друзей-авангардистов над агитационными плакатами и лозунгами:

На холстах распластался синекожий человек ростом в два этажа, за ним громоздились развалины гранитных зданий. Чтоб рассмотреть живопись, художники залезали на складные лестницы, под потолок, и покачивались там, как электромонтеры.

Курт Ван голый по локоть рукою расчерчивал воздух.

– Я говорил! Синий куб надо убрать. Зеленый уменьшить вдвое. Плечо провалилось. Получился калека и т.д. (278)

И хоть сам Курт вдохновенно заявляет: «За всем этим я вижу большой смысл, Очень большой, здоровый смысл», этому заявлению противоречит изображение, крепко подперченное авторской иронией. Ибо все эти синекожие гиганты и кубы есть тот же карнавал – бурление энергии, направленной на создание игровой кажимости, на подмену жизни веселым, ярким театральным зрелищем. В карнавальную стихию вполне вписываются и массовые мероприятия, затеваемые советской властью – все эти митинги, шествия, лозунги. Но они носят принудительный характер – это знаки нового порядка, насильственно насаждающего свою идеологию. В принципе, это такая же тоталитарная система, что и в Германии, только на русский лад – с перегибами во все стороны, с безжалостным отношением к жизни отдельного человека, с беспощадным кровопусканием...

С другой стороны, образ новой действительности представлен грубо натуралистическими картинками так называемого нового, советского быта. Ими открывается хроникальный сюжет – с главы, где описываются события 1919-го года, который автор с едва скрываемой иронией торжественно величает – «третьим годом нового летоисчисления». Новый мир, создан-

ный под лозунгами тотального разрушения всего, что было прежде, предстает в романе каким-то выморочным пространством. Мрачный пейзаж, вызывающий «звериные» ассоциации: «Мокрый косоплечий ветер», «Косыми плечами мял ветер каменный город, сдирал ошметками сношенную кожу, швырял ее в промозглую тьму». Сплошные очереди за жалкими пайками, бессмысленная трудовая повинность, на которую сгоняют питерских интеллигентов. Катастрофический сдвиг общества с моральной оси: «Дети стали предателями, и отцы почерствели», – констатирует старый профессор.

Только если в Германии народный гнев поднимается против старого, кайзеровского режима, то в советской России народ бунтует против нового, советского режима, безжалостно осуществляющего разорение крестьянских хозяйств. В «Главе о девятьсот девятнадцатом» (337-341) есть развернутый эпизод: крестьяне Саньшинской волости требуют «оглашения закона и чтобы продрозверстку отменить в корень, а также продотряды убрать приказом», в ответ власть, называющая себя народной, разгоняет народ пулями.

Автор проясняет однотипность того, происходит в революционной России, с тем, что происходило в Германии, повтором образов символов. Такие же солдаты-слепцы – только, не «лавина», как в сцене с итальянскими военнопленными, а как бы редуцированно («Трое слепцов, положив руки на плечи друг друга, пробирались медленно по платформе»). Такой же человек-обрубок, здесь это русский солдат Федор Лепендин, которому на фронте оторвало обе ноги. Правда, в отличие от Альберта Бирмана, своего соседа-обрубка по палате, он выжил. С крестьянской ссоркой приспособился к новому своему положению – сплел себе лукошко, вырезал ключины и добрался-таки до родного Семидолья, где его повесили по команде Мюлена-Шенау, возглавляющего банду из бывших военнопленных и мордвин. И безногое туловище русского крестьянина Федора Лепендина («лицо посинело, и один глаз – желтый и громадный – вылезал из глазницы, точно выбитый») образует жуткую пару с безногим-безруким немецким солдатом Альбертом Бирманом.

Главное же, что уравнивает советский режим с германским порядком, так это однотипность идеологий. То же доктринерство и нетерпимость к инакомыслию, что так возмущали Андрея Старцова в проникнутом шовинистическим духом немецком филистерстве, здесь, в советской России, проявляется в безапелляционных постулатах, которые изрекают новые начальники. Вот как, например, пресекает возражения интеллигента Щепова молодой предисполкома Голосов: «Ерунда! – гаркнул он, топнув ногой. – Вот такие, как ты, да вот как Старцов, это вы разводите болтовню, потому что вы рохли, тюфяки. Для нас всё ясно, мы знаем, чего хотим, и в

любом болоте найдем, что делать. [...] А если из ничего сделать нельзя – уничтожим, да, уничтожим их» (330). Если в помпезных декламациях бюргеров звучал о чувство национального превосходства, то в окрике Голосова тоже заявлено высокомерное чувство превосходства, но на другой почве – на почве превосходства «низов» над «верхами», на почве идеологии так называемого пролетарского гегемонизма, («пролетарского шовинизма», как его впоследствии назвал М. Пришвин). А культ тевтонской грубой силы, которому поклоняются немецкие бюргеры, оборачивается в советском укладе прямым насилием власти над народом – карательными акциями вооруженных продотрядов, которые выметают из крестьянских сусеков последние горсти зерна, даже не останавливаясь перед кровью.

4.

Вот в этих исторических обстоятельствах существуют центральные персонажи романа: Андрей Старцов, Курт Ван, маркграф фон цур Мюлен-Шенау.⁷ Обстоятельства одни и те же, но психологическая реакция на них, поведенческие стратегии героев очень сильно разнятся. Отношения между ними, образуемый ими «роковой треугольник» очень важны для выявления авторской концепции истории в романе.

Среди трех персонажей самый статичный, полностью заверченный в своей духовной сущности – маркграф фон цур Мюлен-Шенау. Он буквально эмблематичен – ходячее воплощение тевтонского духа, подпираемого чувством кастового превосходства, которое заявлено архаическим титулом «маркграф». Ему неведомы сомнения, любое несогласие со своими решениями (будь отказ художника продать понравившуюся ему картину или холодность невесты) вызывает у него искреннее удивление и возмущение. Свои претензии на авторитарность Мюлен-Шенау подпирает ссылками на сословную геральдику: «А за таких, как я, уже давно всё решено дедами, пращурами, историей». Он не говорит, а вещает, даже в письмах к невесте он изъясняется на казенном, стандартизированном языке. Не случайно романист вводит образ маркграфа в лейтмотивный ряд мертвых голов: после ранения и трепанации черепа у него «от затылка к правому уху бежал глянцеви́то-белый шрам, но лицо играло цветами восхода, точно отражая краски ленточек украшавших мундир» (187). Поведенческая стратегия Мюлена-Шенау в любых обстоятельствах остается неизменной: оказавшись в русском плену, он возглавляет банду восставших мордвин и горделиво награждает себя титулом – «друга мордовского народа», а чтобы

⁷ В. Эрлих дифференцирует их так: «деликатный гуманитарий», «сухой фанатик» и «враг людей» (V. Erlich, *Modernism and Revolution*, 126).

тайком вернуться в Германию, он нагло шантажирует Андрея Старцова, буквально вымогая содействия (за которое Андрей впоследствии и расплатится своей жизнью).

Что же до Андрея Старцова, то сразу же после выхода романа ортодоксальная критика подверстала его под хорошо известное в русском реализме клише – «типично лишний интеллигент, ненадолго и поверхностно увлекшийся революцией, но плохо верящий в нее, даже в свои лучшие минуты». ⁸ И эта трактовка превратилась в аксиому, которая остается до сих пор в ходу. ⁹

Но для того, чтобы раскрыть объективную сущность образа Андрея Старцова, мало обратить внимание на его абсолютную противоположность высокомерному, холодному и жестокому маркграфу (эта противоположность очевидна), куда важнее обстоятельно рассмотреть соотношенность образа Старцова с образом Курта Вана. Ведь в взаимоотношениях этих двух героев таится некая психологическая интрига: что сблизило их до клотвы в дружбе навсегда и что сделало непримиримыми врагами?

Рядом с Куртом Ваном Андрей Старцов как характер кажется аморфным. В нем нет той бьющей через край энергии, которая характерна для его друзей и близких. Но в нем есть нечто другое...

Отличие Андрея от Курта фиксируется в первой по хронологии сцене – 1914 год, традиционный праздник в немецком городке Эрлангене. Курт начинает ознакомление студента-иностранца с местными достопримечательностями с посещения анатомического театра – открывает сундук, где свалены фрагменты человеческих тел, показывает баночки с эмбрионами

⁸ Г. Горбачев, *Современная русская литература* (Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей), Изд. 2-е., испр. и доп. Л. Прибой. 1929, 166-167. Подобным же образом интерпретируется позиция Андрея Старцова и в русском зарубежье. Так, Глеб Струве видит в его судьбе «трагедию типического представителя интеллигенции, втянутого в революцию и остающегося в ней посторонним».

⁹ В монографии Б. Брайниной, *Константин Федин. Очерк жизни и творчества*, выдержавшей множество переизданий, остается неизменной характеристика Андрея Старцова – «Прекраснодушный, колеблющийся интеллигент» (Изд. 5-е, испр. и доп. М., 1962, 62). А вот что, например, можно было прочитать в журнале *Вопросы литературы* за 2004 год (№6): «Характерно для нарождающейся соцреалистической прозы 1920-х: «размагниченный интеллигент» (как выражались в эпоху Н.К. Михайловского) сочувствует революции, но не может слиться с массой и поэтому под конец совершает предательство, Андрей Старцов похож на многих героев 1920-х – хотя бы на Мечика А. Фадеева» – пишет Е. Пономарев в статье «География революции. Путешествие по Европе в литературе 1920-х годов». – Правда, современный исследователь добавляет и нечто новое в объяснение ущербности фединского героя: «Но, в отличие от Мечика, внутренняя плесень (клеймо тоже не новенькое – Н.Л.) Старцова напрямую связана с пребыванием за границей: немецкая средневековая сентиментальность находит живой отклик в его душе». Видимо, флюиды новейших версий старых теорий относительно изначальной порочности тех или иных наций не миновали современного критика.

(«комочки зародышей – целый сонм нерожденных душ») и тому подобные экспонаты. Апофеозом экспозиции оказывается отрубленная голова знаменитого убийцы и насильника Карла Эберсокса. Описанная с физиологическими подробностями, она, как отмечалось выше, становится *символом*, открывающим целую лейтмотивную цепь из мертвых или изувеченных голов, которая будет пронизывать весь роман.

Курт демонстрирует всю эту анатомическую жуть с явным удовольствием и даже гордостью. Поэтому его удивляет вопрос Андрея:

– ...На кой черт, собственно, мы всё это смотрим?

Курт вскинул голову:

– Это знаменитый музей.

– Я приехал на карусели, а не к покойникам.

– Мы успеем и на карусели. Но этот музей...

– К черту музей, к черту Карла Эберсокса, я хочу на воздух, на солнце. (74)

И второй эпизод. При виде толпы у тира, где бросают тряпичный мяч в чучела голов преступников «Курт восхищенно вскричал: – Смотри, Андрей! Эти усатые, а то и седые люди, эти отцы и матери, может быть деды и бабки – всё это дети, которым игрушка дороже всего». Но Андрей не разделяет эти восторги своего друга: «Во всяком случае, дети так не развлекаются» – говорит он. А Курт же «снова впал в любовное созерцание, возбужденный взглядами, смехом, песнями и ночью» (87).

Вот здесь, во вроде бы незначительной, «проходной» сцене неявно завязывается принципиальное различие между характерами двух друзей. Душа Андрея чутка и ранима, для нее неприемлемо любое проявление жестокости. Для Курта отвратительные экспонаты из анатомического музея есть не более чем экзотика, заслуживающая, по меньшей мере, любопытства.

«Курт – хорошо организованный человек» (12), – такова первая аттестация, которая дается ему на страницах романа (в последнем письме Андрея Старцова). В Курте Ване Федин ухватил специфический тип личности, формирующейся (или актуализирующейся) в тоталитарные эпохи – *человек доктрины*. Неважно какой! Важно, что она представляет собой некую цельную идеологию – она заполняет душу, вносит в нее порядок и осмысленность, человек обретает цель в жизни, и весь свой недюжинный волевой напор он обращает в действие во исполнение идеологических установок, задаваемых доктриной. Именно таков Курт Ван. Только что он заключал русского студента Андрея Старцова в свои объятия и пламенно клялся в верной дружбе «Навсегда!» Но как только объявлена война с Россией Курт столь же пламенно бросает в лицо Старцову: «Я ненавижу тебя, Андрей ... Я должен ненавидеть! Уходи. Прощай... Уходи же!» (111).

Попав в плен, Курт заражается в атмосфере революционной России новыми, коммунистическими идеями. Если прежде он гордился тем, что в устройстве довоенной Германии «всё было укомплектовано, как маршевая рота, человек пригнан к человеку, как доска к доске в двери», то теперь он считает, что «те доски, которые еще держатся, надо разъединить, может быть, разбить [...] А в конце концов в этом наша цель». И теперь некогда ослепленный национальной идеей Курт Ван становится столь же ортодоксальным проводником коммунистической доктрины – он вдохновенно пропагандирует ее своими авангардистскими панно и плакатами и неукоснительно следует ей в своих решениях и поступках.

В конечном итоге психологическая несовместимость Андрея Старцова и Курта Вана четко заявляется в двух взаимоисключающих формулах, которые они выводят из пережитого. Курт спрашивает Андрея:

– Значит, самое большое в твоей жизни за эти годы – любовь?

Андрей сказал:

– Да.

И, погодя опять несколько минут, в застывшей ночи, в темноте, произнес Курт:

– А в моей – ненависть. (287)

Теперь можно соотнести позиции всех трех главных персонажей.

Маркграф цур фон Мюлен-Шенау находил объяснение своих разногласий с Куртом Ваном в сословных истоках: «Мы разной крови». Но Федин обнаруживает ошеломительный парадокс: заносчивый маркграф («голубая кровь») и плебей Курт Ван одной группы крови! Они оба они заражены одной болезнью – болезнью гегемонизма. Только один неколебимо отстаивает превосходство германской расы, а другой теперь провозглашает гегемонию пролетариата. Оба проникнуты несокрушимой верой в правоту своих воззрений, оба навязывают их миру, не считаясь с «дружостью» своих оппонентов. И это делает их одинаково жестокими, безжалостными палачами, которые насаждают свой «порядок», не гнушаясь ни пулей, ни виселицей.

В первых критических откликах на *Города и годы* звучали упреки автору в том, что многие персонажи почти лишены индивидуальности, что их душевная жизнь неощутима. «Герои не нужны,» – раздраженно восклицал Виктор Шкловский.¹⁰ В последующих работах о «Городах и годах» также отмечалось, что «глубокий и разносторонний психологический анализ душевной жизни персонажей изнутри не играет решающей роли в

¹⁰ Цит. по: В. Шкловский, *Гамбургский счет (Эссе, статьи, воспоминания)*, (1914-1933), М., Сов. писатель, 1990, 280.

характеристике ведущих действующих лиц».¹¹ Но это не просчет автора, а расчет: действительно, большинство персонажей романа лишено индивидуальности. Они – типы, носители доктрин, действующие согласно заданным (или принятым) идеологическим программам. Поэтому, кстати, их речи почти не индивидуализированы.¹² Это люди, лишённые (или сознательно лишившие себя) душевной, внутренней жизни, поэтому их образы, можно сказать, а-психологичны. Их внутренняя жизнь неведома читателю, можно полагать, что она крайне скудна. И только в минуты самых крайних душевных потрясений она проявляется в виде физических рефлексов, вроде обморока, в который впал Мюлен-Шенау, когда Старцов назвал имя своей невесты – Мари Урбах; или в виде пальбы по звездам из маузера, чем занялся товарищ Голосов, когда понял, что Рита Тверецкая предпочла его Старцову. Вообще все эти твердокаменные доктринеры, будь то чопорный маркграф или молодой бесцеремонный председатель горсовета Голосов, отвергаемы женщинами, к которым испытывают влечение. Да и Курт Ван, как он признается, тоже никогда не имел возлюбленной. Все они безлюбые. У них нет ни семьи, ни детей. Значит, как человеческие существа они ущербны.

Сопоставление Андрея Старцова с Мюленом-Шенау и Куртом Ваном делает совершенно очевидным – он антипод и того, и другого. Ему глубоко чужд жестокий цинизм маркграфа, но он не приемлет и доктринерство Курта Вана и его нетерпимость к инакомыслию. Зато Андрей не может забыть проход слепых итальянцев, а в сцене у тюрьмы «он едва не завопил вместе с заключенным на всю площадь» (195). Поэтому-то он даже чисто психологически, на уровне эмоций, не может разделять радикализм революции – он отказывается от почетного титула революционера, по которому его равняет Курт Ван. «Я – революционер? Мне до сих пор совестно пройти мимо нищего, не подав ему милостыни» (285).

Андрей Старцов – натура добрая, чуткая к красоте, а главное – эмоционально отзывчивая. Он до болезненности остро резонирует на происходящее вокруг. Поэтому внутреннюю жизнь Андрея автор воплощает в таких формах, как мучительные сны-видения, душевные излияния перед возлюбленной, письма-исповеди. Наконец, душа Андрея взрывается в последнем крике-вопросании, обращенном к соседям по питерскому двору, ко всему миру...

На фоне других персонажей – жестких и авторитарных, мягкосердечный Андрей Старцов выглядит лучом света, к нему тянутся порядочные люди, его одаривает любовью прекрасная женщина – независимая, силь-

¹¹ Н.И. Кузнецов, *К.А.Федин – художник*, Томск, 1980 61.

¹² На эту особенность обратил внимание чешский русист М. Заградка в своей книге «О художественном стиле романов Константина Федина», Прага 1962, 25.

ная, своенравная Мари Урбах. Следует отметить – сближение Андрея и Мари происходит на почве сострадания, сразу после того, как они оба испытали потрясение при виде лавины слепцов-военнопленных. К Андрею привязалась всем сердцем и слабая, беззащитная Рита, которая при всей своей хрупкости сумела отыскать его в круговороте войны и сумерках разрухи.

Сам Андрей находит зримую аналогию, проясняющую его отличия от Курта и ему подобных: «Эти люди ничего не замечают под ногами, они вечно – вперед и вверх. И с таким напряжением, точно они не люди, а какие-то катушки, румкорфовы катушки». А о себе Андрей говорит: «Моя вина в том, что я не проволочный». «Проволока» – тоже сталь, но вовсе не твердая, а послушная руке ее, мнущей. Так вот, Андрей – не из стальных, но из немнущихся. Он всегда вне политических страстей, старается держаться в стороне от толпы. И оттого его не заражают эпидемии психоза, охватывающего массы.

Можно сказать, что Андрей консервативен, но консервативен в том смысле, что ни при каких переменах политического климата не меняет свои нравственные принципы: «Я остался прежним: мне отвратительно само слово война», – признается он Курту. Он стремится духовно существовать в н е истории, однако, ему неизбежно приходится физически проходить с к в о з ь историю. Его буквально втаскивают в исторические действия.

Оказавшись волею случая в Германии как раз тогда, когда она вступила в войну с Россией, Андрей остро чувствует себя под гнетущим прессом обстоятельств: «С того дня [...] им управляла неизбежность. Он вдруг увидел себя соринкой среди громадных масс, двигавшихся машиноподобно неизбежностей»(147).

Нет, Андрею вовсе не свойствен эскапизм. Он хочет стать соучастником великих преобразований, которые были заявлены революцией. «Он торопился навстречу делу и верил, что всё в мире станет простым ясным, если он прикоснется к нем», – комментирует повествователь порыв своего героя.

Однако, долгожданное дело, к которому Андрея приставляют в новом мире, отводит человеку роль беспрекословного колесика и винтика государственной машины. «Молодой товарищ, революция знает, что надо делать с тобой, со мной, вон с тем, с другим», – поучает Андрея первый же начальник по редакции фронтовой газеты (41). Когда этот же товарищ командным голосом скажет: «Революции нужен писарь. Ты умеешь писать, – пиши», то сдержанный Старцов едва ли не впервые срывается: «Тогда Андрей закричал не своим голосом: – Я не хочу писать! Мне

отвратительно возиться с бумажонками, когда кругом бьются насмерть» (49).

Но даже когда Андрей, участвуя в реальном деле – в бою под Саньшином, испытывает «чувство совершенной свободы», «чувство бесплотности», которое кажется ему следствием долгожданной слиянности с другими, с революционной массой, он все равно не может делать то, что положено делать во время боя и что делали рядом с ним солдаты – убивать других людей. Да, он тоже стреляет из маузера, которым его вооружили. А финал эпизода таков:

Сквозь тонкую вязь дубовых веточек справа и слева от себя он увидел улыбающихся солдат и только тут понял, что маузер направлен вверх, в небо.

– Ну, как? – спросил кто-то, зычно рассмеявшись...

Андрей откинул приклад от плеча и посмотрел на револьвер. Он был опален синеватой пороховой гарью.

– Работает исправно, ответил Андрей и тоже рассмеялся. (377)

Собственно, и преступление, которое Андрею вменяет Курт Ван, имеет то же самое, глубоко человеческое оправдание. Ведь за что Курт Ван расстрелял своего друга? Вот его объяснение: «...По личным мотивам он спас жизнь нашему врагу и предал дело, которому мы все служим». Что это за личные мотивы? Андрей отпустил маркграфа Мюлена-Шенау в надежде, что тот поможет разыскать в Германии его возлюбленную, Мари Урбах. По законам революционного правосознания, как тогда говорили, оправдывая самосуды, Андрей совершил предательство. Но, если судить по другим законам – по законам человечности, он совершил добродейание – предпринял попытку найти возлюбленную, соединиться с нею. То есть опять-таки он поставил любовь выше ненависти.

5.

Следствием всех этих невольных, принудительных вовлечений в жестокую коловорот первой мировой войны и гражданской войны становится разрушение личности. Андрей не вписался в новый, но такой же по сути тоталитарный порядок, где вражда и ненависть провозглашены идеологическими и нравственными императивами, он оказался *инакомыслящим*, точнее даже – *инакочувствующим*.

Спустя много лет К. Федин несколько раз прямо объяснял связь между судьбой главного героя и «непоследовательным» хроникальным сюжетом: «...Смятение духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в «смятенной

композиции романа»;¹³ «Человек, который не может найти выхода, потому что он окружен замкнутой цепью, кольцом. Из этого кольца я сделал вывод: надо строить кольцевую композицию, надо показать, что из этого круга Андрею никогда не вырваться. Я построил этот круг. Вслед за этим пришло другое, совершенно умозрительно сами главы также строятся как кольца, внутри этого круга, образуется ряд кругов. Каждый год – это круг, Это такое схематическое изображение хождения по аду, по всем его кругам».¹⁴

В этом мире Андрею Старцову нет места, но и выбиться из него ему некуда... Итогом мучительных метаний героя – истощение сил, упадок воли к сопротивлению. В финальном эпизоде, с которого начинается роман, Андрей ассоциирует себя с собачонкой, что раскровенила свои лапки, царапаясь в запертую дверь: «Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете. Я это понимаю. То есть про себя...» (12).

Не случайно финальной сценой, завершающей сюжетную линию романа, становится сцена безумия – Старцов бежит из дому, оказывается на окраине города, ему мнится, что его ноги окружены «мутно-серыми волнами» крыс: «И в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался. Как безумный, – безумный, может быть, – ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело черное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей».

Хотя после этого эпизода, как уведомляет повествователь, до появления в питерском дворе Курта Вана проходит целых два года, но их нет в сюжете романа, ибо это годы существования героя за порогом сознания. А ведь еще в эпилоге, которым открывается романский дискурс, квартирная хозяйка Старцова говорит: «Я давно думала, что он помешался». Однако, именно в эти два года в голове Андрея и созрел тот «вопрос, всего один», который он хотел предложить своим слушателям. Без риска ошибиться, можно догадаться, о чем хотел спросить Старцов. Вопрос по тем временам, действительно, вполне безумный:

Так что же изменилось с революцией? Чем отличается новый государственный порядок, созданный большевиками в России, от германского порядка, который породил войну и обернулся революцией? Только тем, что новый тоталитаризм носит классовый характер, а его предшественник – национальный? Где тут принципиальная разница? И там и здесь самоуверенная диктатура идеологической доктрины, нетерпимость к инакомыслию, принудительное нивелирование человеческой индивидуальности, государственный террор как основное средство обеспечения единства общества...

¹³ К. Федин, *К роману Города и годы* (1947-1951), т. 2, 430.

¹⁴ Цит. по: А. Старков, *Быть нужным своему времени*, Знамя, 2, 1972, 236.

Прямого ответа романист не дает, догадываться должен читатель, перед которым разворачиваются гротескно-монументальные картины жизни советской России. А приговором совершенному историческому деянию становится психическая деградация и гибель главного героя. Разрушение личности, носителя высших нравственных принципов, средоточия совестливости и порядочности, каким был Андрей Старцов, это и есть самое главное обвинение тоталитарности любого толка. В романе *Города и годы* это обвинение нигде не артикулируется, но оно вытекает из сюжета судьбы Андрея Старцова.

6.

Автор романа *Города и годы* вообще весьма осмотрителен. Он старается оградить себя от обвинений в политической нелояльности (а в начале 20-х они уже стали грозным жупелом в руках власти и ее литературных опричников). Поэтому прямых риторических осуждений нового режима у него очень мало – причем они вкладываются в уста сомнительных в идейно-классовом отношении субъектов. Вот на работах по трудоповинности кто-то «с одышкой» (не привык к труду?) вопрошает: «Главное, защищаем что? Право на разрушение». Или далее: «Пафос – это час, день, неделя. Пафос – это припадок. Нельзя, чтоб народ бился в припадке целые годы».

Но куда чаще у Федина авторское инакомыслие проступает косвенно – через соположение деклараций и сцен, которое само по себе должно вызывать у читателя ироническую, а то и саркастическую улыбку.

Например, полубезумный профессор с восторгом говорит о революционных переменах: «Какие чудеса! Знаете, прямо не верится. Будто не живешь, а обретаешься в книге, в замечательной какой-то книге. День за днем, страница за страницей – от чуда к чуду» (54). Эмоциональная чрезмерность восторгов, экзальтированность высказываний не может не настораживать читателя, который только что лицезрел мрачные эпизоды. Но тем более подрывает себя это упоение революцией, когда профессор буквально в следующей сцене влетает к Андрею с требованием вернуть восемь золотников масла и с визгом сгоняет того с квартиры вместе с младенцем.

Или вот еще другой вариант подтекстной смысловой оппозиции. Романый повествователь эпически торжественно сообщает: «Наконец до сознания этих людей дошло, что они живут в новую эпоху и мир с сего числа отвергает всё прошлое и пережитое» (59). После этого без паузы сообщается о том, что как бы в духе новой эпохи «Решено было учредить артель на началах профессиональной солидарности.» Но что это за артель? Оказывается, это артель... могильщиков. Но в отличие от того, чем обычно занимаются люди этой профессии, отыскивают на кладбище деревянные

кресты и полые кресты из листового железа, и пускают их в торговый оборот, как дрова или коленце для самовара и т.п. Деятельность этой артели описана на таком терпком советском «канцелярите», который не может не вызывать саркастической усмешки: «Старый режим прогнил, так сказать, не насквозь, а только частью», «раз пробудившаяся сознательность помогла артельщикам прийти к мудрому решению» и т.п.

Голос романиста, важная составляющая повествовательной структуры романа, модулируется еще сложнее. Этот голос служит напоминанием о принадлежности его произведения к жанру романа, старомодному в глазах современников. Как принято в старинных романах, повествователь порой прямо обращается к своему читателю:

...Глава же, которую мы пишем, посвящена цветам. Их мало в нашем романе, их любят девушки, негодующие на писателей, которые рассказывают о ландшафте и войне, забастовках и королях, вместо того, чтобы говорить об изменах и объятиях, о любви и цветах.

Такой пассаж есть в главе «Всё еще цветы». За игривым обращением таится весьма важная ориентировка читателю – на то, что роман, который он держит в руках, отличается от традиционного, что его содержание выходит за рамки описания личных отношений, а вбирает в себя большую социальную историю со всеми малоприятными ее катаклизмами. Шкловский язвительно заметил, что Федин ведет «игру под Стерна», а между тем эта «игра» семантически очень значима. Прежде всего, она создает вопиющий контраст между жанровым ожиданием «стернианской» говорливости с присущей ей легкостью и гротескно-трагическим образом катастрофической эпохи.

У Фебина старомодность романического дискурса чаще всего выступает под флером автоиронии, но сквозь нее пробиваются и иные, вовсе не иронические ноты. Тут и элегическое прощание с городом Бишофсбергом, где Андрею Старцову пришлось провести четыре года войны: «Настало время сказать последнее прости городу Бишофсбергу... Прости, если неловкое слово заставило страдать твое самолюбие. Прости! Ты достоин воспеваний, как всякий город, построенный человеческой рукой и возлюбленный человеческим сердцем...» Тут и предупреждение о роковых бедах, подстерегающих Андрея, который «торопился навстречу делу»: «Откуда мог он знать, что его попутный ветер дует с берега, к которому он старался причалить? Откуда мог знать, что с того часа, как он переступит порог ослепшего от дождей дома, каждый его день ляжет горою между ним и его простой осязаемой целью?» (39)

Наконец, в самой последней главке («Мы квиты, товарищ Старцов») именно в голосе повествователя дается прямая оценка горою:

Вот мы и кончаем повесть о человеке, с тоскою ждавшем, чтобы жизнь приняла его. Мы оглядываемся на дорогу, по которой ступал он следом за жестокостью и любовью, на дорогу в крови и цветах. Он прошел ее, и на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка.

В этом подлинно лирическом сопереживании проявилось мучительное раздвоение чувства повествователя. С одной стороны, следуя постулатам революционной морали, он вроде бы и осуждает Андрея Старцова за то, что тот не нашел в себе сил преступить через чистоту и не убоиться крови: «О, если бы он принял на себя хоть одно пятно и затоптал бы хоть один цветок! Может быть, тогда наша жалость к нему выросла бы до любви, и мы не дали бы ему погибнуть так мучительно и так ничтожно», – предполагает повествователь.

Но с другой, он понимает, что нравственные принципы, которым следовал Старцов, в сути своей верны, отвечают высшим духовным абсолютам человеческого общежития, и сожалеет, что до их превращения в норму социальных отношений (индивидуальных, классовых, национальных и всяких иных) еще очень далеко. «Стекло не сваривается с железом. Об этом не нужно было бы говорить, если бы на исходе дорог не пришло сознание, что жалость заслуживает больше снисхождения, нежели жестокость. Не потому ли мы оправдываем жестокость только тогда, когда она освящена состраданием?» (курсив мой – *Н.Л.*) – вопрошает повествователь и с явной горечью констатирует несовершенство времени, по отношению к которому Андрей Старцов оказался несвоевременным, точнее – преждевременным человеком: «Но стекло не сваривается с железом, и мы не в силах изменить что-нибудь в судьбе Андрея».

Таким образом, роман Константина Федина *Города и годы* действительно стал важной (если не начальной) вехой, восстановления культуры романа как жанра, устремленного к поиску и наглядно-зримому, «виртуальному» воплощению «всеобщей связи явлений». А его необычная конструктивная доминанта, представляющая собой «стык» жёсткого гротеска с натуралистической пластикой оказалась оптимальным способом созидания модели мира, в которой явственно обнажилась связь между тоталитарной идеологией, если она владеет сознанием масс, и ужасами мировой войны, кровопролитием революций, распадом естественного порядка жизни людей. Жертвами такого расклада исторического бытия становятся наиболее душевно чуткие, наиболее порядочные люди, те, кто составляет совесть общества. Гибель таких людей, как Андрей Старцов – не вина их, не грех отщепенчества, как о том в течение десятилетий вещали исследователи романа *Города и годы*, а горькая потеря, страшный ущерб для национального генофонда. Душевный распад и фактическое само-убий-

ство Андрея Старцова – это следствие бесчеловечности, античеловечности того мира. Это обвинение той новой реальности, в которой душевно чутким и взыскующим добра личностям не нашлось места.

Можно только удивляться тому, что роман *Города и годы* вошел в «обойму» основополагающих произведений социалистического реализма.¹⁵ Едва ли не единственным, кто расслышал в романе *Города и годы* подозрительные ноты, был критик Г. Горбачев. В очерке, посвященном К. Федину, он вопрошал: «Каков же общий идейно-эмоциональный смысл романа? Он сводится к прикрывающемуся объективизмом настроению усталого разочарования во всем, что произошло или выявилось за описанные годы». Отсюда следовал вывод вполне в духе ортодоксальной советской критики: «...Роман идеологически остается в пределах мелкобуржуазного, политически обывательского, староинтеллигентского мышления».¹⁶ Суждение Г. Горбачева, очень смахивающее на политический донос, не имело резонанса. Это как раз тот случай, когда идеологические церберы предпочли не акцентировать внимание на сомнительных аспектах романа *Города и годы* ради накопления «резервуара текстов» (Х. Гюнтер) для будущего соцреалистического канона.¹⁷ Что же до самого Федина, то в своих высказываниях о главном герое романа *Города и годы* он постепенно дрейфовал от откровенных симпатий к оценкам, вполне согласующихся с идеологемами официального литературоведения.¹⁸

¹⁵ «Города и годы» – важный этап на пути утверждения социалистического реализма в творчестве Федина», – читаем в монографии Н.И. Кузнецова, *К.А. Федин – художник. Проблемы метода и стиля* (Томск, 1980, 63). Подобные формулировки стали общим местом в большинстве исследований, посвященных первому роману Федина.

¹⁶ Цит. по: Г. Горбачев, *Современная русская литература*. (Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей), Изд. 2-е, испр. и доп. Л. Прибой, 1929, 164-165.

¹⁷ Эта ступень в идеологическом обеспечении утверждения социалистического реализма в роли «самого передового» творческом методе отмечена Х. Гюнтером в его работе «Жизненные фазы соцреалистического канона», *Соцреалистический канон*, СПб.: Академический проект, 2000, 285.

¹⁸ Так, в статье «О романе „Города и годы“», писавшейся в 1947-51 гг., Федин уже характеризует Андрея Старцова без всяких сантиментов: «Он не мог подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени, и это ему отомстилось. Слабость привела его к преступлению. Гибель его была судом над ним [...] он сам обрек себя справедливому возмездию» (К. Федин, *Собр. соч. в 9 т.*, т. 2, 410).