

ДЕБЮТ

**Елена Валерьевна Еськова,
Ирина Сергеевна Санникова,
Иван Александрович Сашников**

ЗНАКИ ТАЙНОПИСИ В ПРОЗЕ Л. ЛЕОНОВА 20-х гг. XX в.

Обозначение новой категории и выявление ее признаков уже в ранних произведениях Л. Леонова открывает новые перспективы для дальнейшего исследования его наследия. В статье делается попытка по-новому взглянуть на некоторые аспекты творчества одного из самых загадочных писателей ушедшего века.

«Кто-то» «оттуда» в ранней прозе Л. Леонова

В одной из бесед с профессором А. И. Овчаренко, состоявшейся 19 ноября 1981 г., Л. М. Леонов на вопрос, нашел ли он для себя «золотой иероглиф», в котором заключается «смысл философии всей», ответил: «Человечество когда-нибудь найдет его как тайну всего бытия. Его трудно найти. Пытаюсь хотя бы приближение найти в моих произведениях. Кажется, иероглиф будет состоять не из одной фразы. Я ищу, а что я нашел, люди потом определят, стоит ли он чего или нет. Многие недодумано до конца не только по моим личным причинам, но и потому, что в самой действительности все спутано, все ценности. И все движется» [Овчаренко 1994: 192]. Слова эти можно считать знаковыми для всего творчества Л. Леонова, ибо тематика вопросов, на которые невероятно сложно найти ответ, занимает огромное пространство в каждом его произведении. Само понятие — «золотой иероглиф» — поразительно четко укладывается в организм леоновского текста. Ведь изначально иероглиф — знак, несущий в себе несколько слов, значений. И у Леонова мы наблюдаем знаковость почти каждой составляющей текста. Затем иероглиф — символ, имеющий причудливые, непонятные очертания, что также характерно для текстов Леонова. Наконец, это символ, прочитываемый «с разной интонацией», в зависимости от которой меняется его содержание, и это тоже согласуется с леоновской моделью текста.

Итак, словами, приведенными выше, писатель обозначил, пожалуй, самую главную тему своего творчества. Тайна бытия, «тайна света, идущего изнутри» [Харламов 1994: 5], тайники человеческой души, загадки разума и психологии человека — все это объединяется у Л. Леонова в одну большую категорию — категорию тайны.

Наша задача — определить механизмы тайнописи, элементы, составляющие ее, найти связи между этими элементами. Есть ли они, и если есть, то какие функции несут. Мы обратимся к прозе Л. Леонова 20-х гг., т. к. многие мотивы, символы, знаки так или иначе заявлены и обозначены уже там.

Одним из этих механизмов может являться образ «кого-то» в рассказах «Бубновый валет», «Валина кукла», «Деревянная королева». Этот «кто-то» может появиться в тексте однажды («Валина кукла»), а может сопутствовать герою на протяжении всего рассказа («Деревянная королева»). Еще один вопрос: как он появ-

ляется и проявляется в тексте? Мы не узнаем, а угадываем его через множество сопутствующих деталей. Например, образ бубнового валета. Кто он? В нем много человеческого, хотя до конца не ясно, был ли он собственно человеком, этот кусочек картона. Несомненно одно — одухотворенность образа. «А ночи тогда стояли лунные, соловьиные, — не заметишь, как отдашь сердце в такие ночи» [Леонов 1981: 55]. Соловьиная трель в ночной тишине... Игра флейты на фоне метели в «Деревянной королеве», сон Леночки (как и сон Вали, а потом и сон Извекова) — пограничное состояние между реальным и ирреальным, где в состоянии одиночества героем неизбежно замечается присутствие «кого-то». Заметим, что бубновый валет не исчезнет из памяти Леночки и после ее замужества: «И только однажды, когда стукнуло Елене Сергевне сорок, — всю ночь, в отчаянье и в слезах, целовала она в памяти своей бубнового, покинутого валета» [Леонов 1981: 59]. Он остался в сердце Леночки навсегда. Бубновый валет становится центром игры судьбы: «Вот, девонька, вот... Сейчас я счастье твое выгадаю... Выходит тебе большая удача с червонным антиресом... Любит тебя, вишь, девонька, бубновый шатин, а ему винновая дама на пути досаду строит... Но ты не беспокойсь: опосля трех крестовых дорог приезжает к тебе, значит, винновый король... И станешь ты без никаких досад королевной за винновым-то королем! И-и, не печалься, вырастешь — забудешь, забудешь — другая станешь...» [Леонов 1981: 56]. Винновый король действительно приезжает. Это Алексей Семеныч, который женится на девушке. А бубновый валет?.. Он так и остается в колоде и где-то в глубине сознания и сердца Леночки. Он не обретает что называется «кровь и плоть», и этим противопоставлен всем персонажам. Он остается «кем-то», символом детства, обретшим свою жизнь и душу: «И не слышал из них никто за смехом и дробными стуками дождя [шум ветра, стук дождя, метель. — И. С.], как стукнула седьмая сверху половица, как приоткрылась узкой щелью дверь, как ахнуло растерянное сердце, когда увидел другого в мезонинчике испуганный валетов глаз» [Леонов 1981: 59] — он **сам** чувствует. То, что он начинает самостоятельно существовать уже вне сознания героини, подтверждают и следующие слова: «...в колоде, между двух ветреных шестерок, горько сжимая деревянную секиру, поплакал втихомолку бубновый валет» [Леонов 1981: 55]. Границы его мира — границы колоды: «Сзади него шептались о суетности здешних дел два лысых туза, на сердце навалилась каменной колодой винновая девятка. И ревнивая дама пикового свойства, высунувшись из колоды острым краешком, хихикала неслышным едким хохотом» Итак, образ, порожденный детским сознанием, обретает самостоятельную жизнь. Леночка отвергает его: «Но молчит Леночка, и холодна ее душа...: надоели Леночке бубновые слезы, опротивела бубновая, ненастоящая любовь», а он продолжает жить, то есть «чахнуть среди лысых тузов и неласковых дам» [Леонов 1981: 57].

В рассказе «Валина кукла» образ «кого-то» дополняется новыми деталями. Единственный раз появляется он в рассказе: « — Послушайте, не шумите там, пожалуйста: Валя спит. Вот улыбнулась во сне, — словно кто-то Добрый бросил голубенький цветочек нам с седьмого этажа в декабрьское хмурое утро» [Леонов 1981: 87]. «Кто-то» — особый субъект в тексте, несмотря на то, что не произносит ни слова. Он — лицо значительное, ибо находится в сознании девочки, и значимость его очевидна, ибо Валя одна, но она не одинока (как и Леночка в «Бубновом валете»), и ощущение (пусть даже во сне) чего-то (или кого-то) доброго, может быть, чуточку волшебного рядом с собой всегда волнительно для детского сознания, и создает ощущение защищенности.

«На дворе ветрено, шумно, словно мальчишки играют в жмурки. Ветер — как мальчик сам. То сорвет шляпу с прохожего, гоняется с ней, как с обручем, то кленовый лист, как бубнового туза на спину приклеит...» [Леонов 1981: 86]. Ветер является своеобразным ключиком к этому «кто-то», наталкивающим на мысль, что

«кто-то» — не обязательно человек, но и ветер. Он способен проникать повсюду и многое нести с собой. Это символ не живой, но одухотворенный.

В «Валиной кукле» незаметно всплывает и еще одна функция «кого-то» — противопоставление мира детства и мира взрослых: именно после «чудесного» сна «точка не ставится», а изображается жизнь кукол в «Америке», где разворачивается уже не детская, а взрослая и жестокая драма. Заметим, что в предыдущем рассказе образ являлся связующим звеном детского и взрослого миров. Однако важно помнить, что там «взрослое» и «детское» противостояли в сознании героини, а здесь «взрослое» лежит вне пределов сознания Вали. Напротив, оно пугает, отталкивает в своей необратимости и «оборотничестве»: «На почте чиновник был. Глаза колючие, бороденка помелом, и сам не то — Кощеев брат, не то Кощеев дядя, — и не разберешь!» [Леонов 1981: 85].

В «Деревянной королеве» образ «кого-то» обозначается иначе: «И как будто кто-то играл на флейте, и, возможно, флейта играла сама» [Леонов 1981: 157]. Флейта — знак развивающегося по чьей-то воле сюжета. Отметим, что здесь нет альтернативы: возможно и то, и другое. То есть «кто-то» — это некий субъект, и в то же время это сама флейта: «...многие в городе бессознательно слышали ту смеющуюся флейту»; «...и опять кто-то затерявшийся среди той метели повторил знакомую мелодию, устремляя бескровные губы к флейте...» [Леонов 1981: 158]. Здесь уже проявляется своеобразная двуликость образа (в «Валиной кукле» она только подразумевается). В «Деревянной королеве» проясняется еще одна функция этого таинственного образа. Он служит границей между действительностью и внутренним миром героя. Его обязательно сопровождает какой-нибудь природный элемент, обозначающий состояние души. Это присутствует во всех трех рассказах: в «Бубновом валете» — соловьиная трель в ночной тишине, в «Валиной кукле» — ветер. «Деревянная королева»: «...стало вдруг необычайно хорошо», и возвращение в действительность: «...взмахом белых рук за окном оборвалась флейта, и на некоторое время снова, унылый и одинокий, затянул прерванную песню самовар» [Леонов 1981: 159]. Видения Извекова начинаются с флейты, и именно во сне является «кто-то» девочке Вале. «Кто-то» — особый субъект, не зависящий от воли субъекта речи (который также многолик). Не случайно Леонов употребляет одушевленное местоимение «кто-то» (одушевленное не только в грамматическом, но в сакральном смысле). Этот субъект находится где-то между повествователем и героем, становясь ближе то к одному, то к другому: «И странно, что многие в городе бессознательно слышали ту смеющуюся флейту, кроме одного лишь Владимира Николаевича...», и здесь же: «Вот тут-то Владимир Николаевич пристальней взгляделся в ночь и лишь теперь нежданно услышал тихий, влекущий в равнины декабря свист метельной флейты. И случилось так, что это напомнило ему письма тоненькой девочки Марианочки, которая за год перед тем под лиловой шалью пробежала мимо его сердца. Владимиру Николаевичу живо вспомнились глаза и губы в особенности, которые на всю жизнь так и растворились в пенье снежной флейты» [Леонов 1981: 158]. Тонкая игра флейты коснулась самого сердца героя.

Итак, «кто-то» — это деталь, сопутствующая герою на протяжении всего повествования. И проявляться она может только в моменты душевной гармонии, слу-



А. П. ЕРЯКОВ. ПИОНЫ

жа, таким образом, границей двух состояний героя, а следовательно, границей пространственной и временной. Образ имеет предметное воплощение (флейта, карта из колоды) или сопутствующие детали (ветер, например). И предметное воплощение, и сопутствующие детали «кого-то» несут в себе большую смысловую нагрузку, зачастую имея символическое значение. В связи с этим можно предположить единство символа и образа наподобие атома, где «кто-то» будет являться ядром, а роль вращающихся вокруг него электронов будут выполнять эти сопутствующие символические детали.

На сегодняшний день в леоноведении проблема типологии леоновского героя разработана весьма слабо и в достаточно узком социальном и «соцреалистическом» контексте. А между тем это плодотворнейшая почва для исследования творчества Леонова как в традиционном, так и в кардинально ином контексте, а именно контексте категории тайного.

Отталкиваясь от наиболее детальной из всех типологий раннего леоновского героя, разработанной С. Н. Буровой, которая выделяет:

- героя-идею (способ познать формулу судьбы, формулу человеческой личности);
- героя с детским сознанием (речь о двух мирах – детском (мире грез) и мире цивилизованного мещанства – и о способах защиты от омертвляющего практицизма («Валина кукла», «Бубновый валет»);
- героя-игрока (игра как способ, единственная возможность реализовать вскрытые игрой же духовные силы, т. е. речь о реализации духовных возможностей личности («Извеков из рассказа «Деревянная королева»);
- героя-олицетворение очеловеченного характера (например, характера леса – Бурыга);
- рассказчика как главного героя (Туатамур), как основное средство выражения концепции личности, воплощенной в эволюции главного героя;
- героя-художника, то есть героя, противопоставляющегося покорным власти всевышнего (выражается и концепция личности и творчества с позиции человека, обостренно чувствующего несправедливость беспощадно зоркого художника),

укажем на упущенные ею несколько типов героев Леонова. Но прежде нужно сказать, что мир в леоновских произведениях – это всегда **КОСМОС**, четко выстроенная система, которую нельзя свести к какой-то определенной схеме. У его героя нет отдельного жизненного пути и отдельной судьбы. Нравственно-социальная среда обитания героев подобна отношению планет в солнечной системе или, иначе говоря, Вселенной, где все определяется законами симметрии, гравитации, притяжения, столкновения, о чем свидетельствуют приемы, использованные Леоновым в построении судеб героев, их внутреннего духовного мира. И здесь правильно будет употребить такое понятие, как «орбита», объединяющее в себе понятия судьбы, жизненного пути и, возможно даже, парадигмы героя, которые по отдельности отражают лишь какие-то частные, свойственные только им характеристики. Так, например, главные герои ранних произведений Леонова «Деревянной королевы» и «Конца мелкого человека» – Извеков и Лихарев, а также подобные им герои прозы Леонова 20-х гг. – это люди с деформированной орбитой. Их объединяет категоричное стремление, а главное, тесное приближение к разгадке какой-то тайны (у одного – в шахматах, у другого – в науке), связанной с прошлым. Возможно, это и становится причиной появления так называемых людей **оттуда** – шахматной деревянной королевы, демонстрирующей независимый характер, загадочную и опасную чувственность, самостоятельность выбора, и ферта.

В тексте вышеназванных повестей слово «оттуда» выделено автором особым шрифтом: «А на полу у самых ног, упавшая оттуда, белела записка. И в ней, как признак свершившегося безумия — слова...» («Деревянная королева») [Леонов 1986: 128]. «Потом все переместилось, и в тишине прорисовался только что выявленный *оттуда* женский смешок («Деревянная королева») [Леонов 1986: 136]. «Ну, любезный, нам почти не удастся вникнуть в истоки человеческих... и прочих побуждений!... И, прежде всего, зачем такое множество оттуда торопится войти в мир. Вернее, мы всегда умираем чуть раньше, чем узнаем причину...» («Конец мелкого человека») [Леонов 1986: 248].

По Бахтину, именно такой (как леоновский герой — с нестандартной орбитой) герой Достоевского — есть «герой как точка зрения, как взгляд на мир и на самого себя, <...> все <...>, что обычно служит автору для создания устойчивого образа героя <...> у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания <...>» [Бахтин 1994: 265].

В свою очередь, «герой как самосознание изображается, а не выражается, то есть не сливается с автором, <...> дана дистанция между героем и автором. Герой становится относительно свободным и самостоятельным» [Бахтин 1994: 257].

Безусловно, все это мы можем обнаружить и у Леонова, но нельзя не заметить, что в этом направлении Леонов пошел много дальше, он расширил границы пространственного принципа изображения героя и его внутреннего мира. То есть то, что раньше делало Извекова и Лихарева — героев так называемого парадигматического сдвига (в данном случае термин несет смысл, несколько отличный от постмодернистского толкования. Парадигма в данном случае — это система орбит, по которым движутся судьбы героев, а судьбы Извекова и Лихарева не вполне укладываются в эту систему) — нормальными людьми, теперь как бы кристаллизовалось и осело на дне их души. В них как будто что-то умерло, но в этот момент для них открывается новый мир с иным способом существования, где живут деревянная королева и ферт и где они имеют возможность ощутить себя живыми. Где они получают возможность осознать себя совершенно. Автор, будучи сопереживающим сторонним наблюдателем, выдвинул мысль о том, что люди **оттуда** — не просто alter ego реальных героев или форма их деформированного сознания и объект рефлексии его героев, а вполне реальные люди, и у них есть свой мир (некое параллельное измерение или, как это называет сам автор, «иная математическая явь»), и этот мир имеет место быть в жизни людей с особой орбитой, наличие которой, в свою очередь, свидетельствует об особом предназначении героя в данном художественном пространстве.

Таким образом, мы получаем возможность выявить новые типы леоновского героя, например героя с деформированной орбитой. Выделяя этот тип, мы расширяем горизонты рассматриваемой нами проблемы тайнописи, что в перспективе может стать ключом к более глубокому прочтению онтологических проблем прозы Леонова.

Сон вещей в прозе Л. Леонова 20-х гг.

Представление о русских «<...> как о существах, необычайно близких к бессознательному», было распространено в восприятии русской культуры как извне, так и изнутри нее. Доказывая это суждение, Е. Эткинд ссылается на слова Р. М. Рильке, который считал, что настоящие русские — это «люди, которые в сумерках видят то, что другие отрицают при свете», и видел в России страну вещей снов. [Эткинд 1993: 117]. Вероятно, именно этим объясняется то, что в России литература имела столь тесную и непосредственную связь с жизнью, такое влияние на нее. Это влияние нередко уподобляли влиянию вещего глубокого сна на принимаемые в жизни решения. Это ощущение глубокой погруженности в мир вещего сна живет в произведе-

ниях Пушкина и Гоголя, Достоевского и Тургенева, помогая нам приблизиться к осознанию тех истин, которые сокрыты от человека в его повседневной (дневной) жизни. Изучение сна в русской литературе привело А. Ремизова к выводу: сон — это не просто литературный прием, это прежде всего путь к пророчеству, это замечательное средство превзойти отмеренную дневным опытом дозу духовного прозрения.

В XX в. традицию привнесения в литературное произведение форм, придающих ему провидческий, вещий характер, продолжает творчество Л. Леонова. Сон вещий появляется у Леонова уже в ранних рассказах 20-х гг.: «Петушихинский пролом», «Гибель Егорушки». Именно мотив сна помогает реализовать основные художественные принципы Л. Леонова, связывающие его с наследием Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Исследователь творчества Л. Леонова В. А. Ковалев так писал о стиле художника: «<...> сама живописность леоновского стиля наиболее родственна именно Гоголю». [Ковалев 1962: 163]. В этой связи нужно отметить такую черту Гоголя-сюжестиста, обозначаемую А. Белым в его книге «Мастерство Гоголя»: Гоголь-сюжестист всегда хитрее, чем это может показаться на первый взгляд. Там, где обычно у Гоголя видят лишь докраску, деталь оформления — там его сюжет выявляет особую мощь.

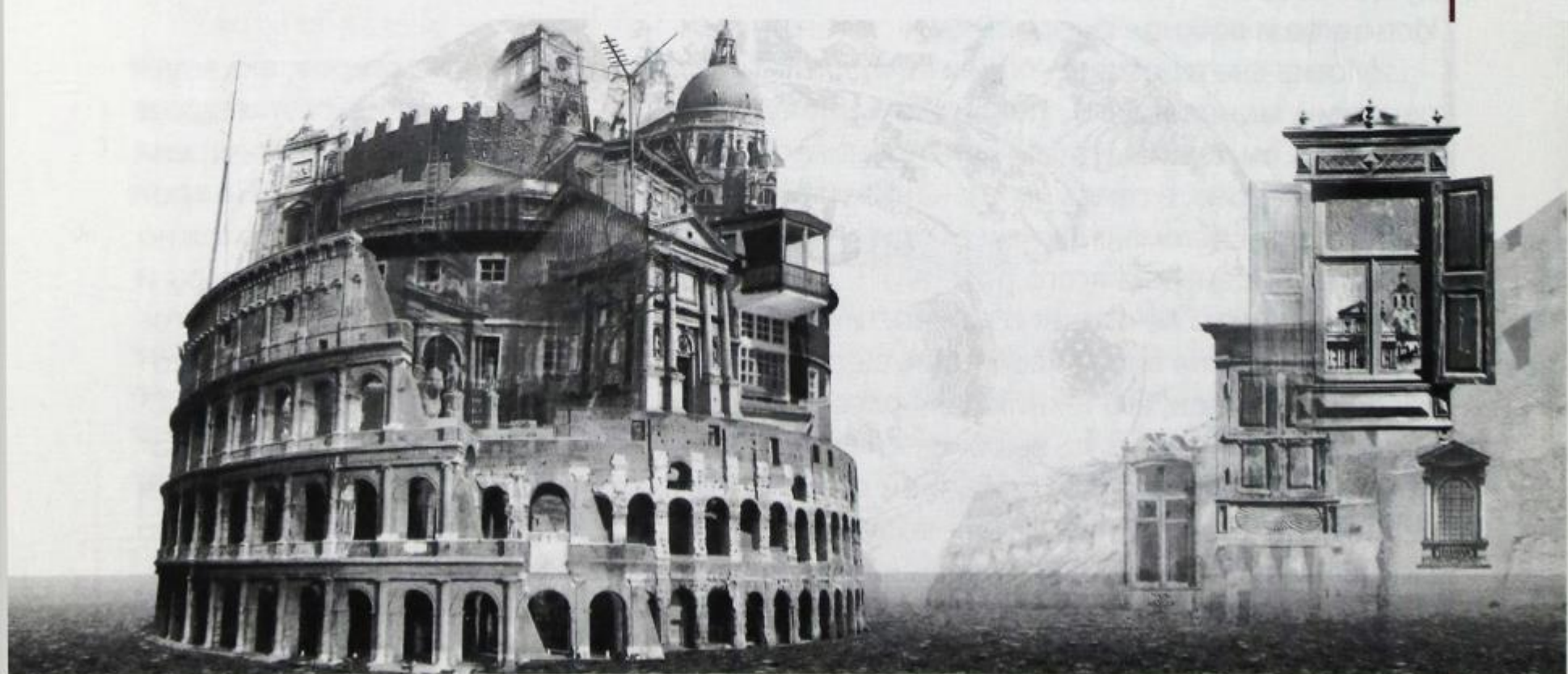
О том, насколько сознательно следовал писатель этим традициям своих предшественников, можно судить по его высказываниям. С. Семенова приводит, например, цитату из письма Л. Леонова В. А. Ковалеву от 26 февраля 1948 г.: «В этом словесном нагромождении, какое представляют мои книжки, могут быть любопытны лишь далекие, где-то за пятью горизонтами, подтексты, и многие из них, кажется мне, будут толком поняты когда-нибудь потом» [Семенова 1999: 37]. Так, сам Леонов указал нам на ключ, позволяющий открывать двери, за которыми спрятаны тайные, провидческие мысли.

Такой порядок вещей характеризует и роман «Соть» (1928–1929), ставший на долгие годы в восприятии читателей типичным произведением соцреализма, самым удачным «вторжением подлинного искусства в подлинную действительность» [Ковалев 1962: 60]. При этом без внимания оставался тот факт, что внутри этого «производственного романа» явственно проступают черты романа, укрывающегося на втором плане. Долгое время не видели (или не хотели видеть), что в центре романа прежде всего умы и сердца людей и то, какие трагические и необратимые изменения в них вызвал мощный напор цивилизации. В романе осмысливаются прежде всего те сдвиги, которые произошли в человеке, утратившем ориентиры в этом мире, где разрушено все привычное и устоявшееся, а будущее видится либо утопически и схематично, либо неопределенно и туманно. Истинное и ложное сместились и смешались.

Мотив сна в романе — одна из форм (наряду с размышлением героя, его внутренними монологами), реализующая внутренний и вещий по своей сути сюжет романа. Сон вещий — это и путь проникновения для автора и читателя во внутренний мир героев, в сферу их сознания и того, что укрывается в тайниках его. Но кроме того, вся система снов имеет один общий для них смысловой центр (его можно назвать эпицентром всего романа) — вещий бред Виссариона о будущем мира и человека. В нем речь идет о ложности пути, выбранного человечеством. «<...> Я говорю, что мир на небывалом еще ущербе, в основе его ненависть и месть, его законы для подлецов, его техника для расслабленных, его искусство для безумных <...> Цивилизация — вот путь, вырождение — вот завершение» [Леонов 1981: 182]. В наиболее близкой непосредственной связи с этим ключевым монологом находится вещий сон — сон-предвестник водной катастрофы на Соти: река, бунтуя, в одно мгновение разрушает все, созданное руками человека. И это не единственный раз, когда сон предвещает катастрофу, смерть. Другой — общий сон в «переломную ночь» перед убийством Виссариона. Помимо этого можно выделить и разновидности снов-

мечтаний. Они являются Увадьеву и Потемкину и символизируют собой именно то будущее, против которого и восстает все в душе Виссариона. Ведь здесь нет места природе, ее животворным силам: все отдано во власть мертвой «машины», вещи. Но именно «вещь — лукавый хозяин мира» [Леонов 1981: 182], и потому «душа изгоняется из мира сквозь строй шпицрутенов и палок» [Леонов 1981: 183]. Внешне открытая жизнь «человека-машины» Увадьева, то, чем она наполнена, ее цели — это и есть самое яркое подтверждение самых худших опасений Виссариона. И здесь только сон Увадьева позволяет читателю проникнуть в его внутреннюю, скрытую от чужих глаз жизнь. Действительность не имеет абсолютной власти над миром сна, и потому только здесь Увадьевым осознается то, что по-настоящему является для него ценным и главным. Это прежде всего его сны о детстве и сон, в котором Увадьев видит свою мать. Внутреннее состояние героя характеризуется утратой детской непосредственности, потерей тех корней, которые связывают человека с его природой. В этой связи сон выступает тем символом, который предупреждает Увадьева о крайней неблагополучности его внутреннего мира. И здесь нужно отметить еще один сон (его можно назвать «сон-перелом»). Этот сон Увадьев видит в день своего рождения, в день своего сорокалетия. Важность сна-воспоминания о детстве подчеркивает символика числа «40». С этим числом связывают суд Божий, свершающийся над душой умершего, поэтому этот сон можно определить и как суд самого человека над собой. В чем же значение этого сна для Увадьева? В романе нет прямого ответа, зато есть скрытый, но очевидный. Значение сна — в рождении человека заново, возвращении его к изначальной простоте и естественности. Ясным становится и то, что суть природы человека запрятана в неведомой и часто недоступной для него самого и для вездесущего зла (в романе это цивилизация, поглощающая всего человека) глубине. В этом и есть залог спасения человека и человечества в целом. Тогда небезосновательной звучит надежда Виссариона на то, что человек сможет вернуть себе утраченную душу, научится понимать хлеб и любить едкий дым костра. «Не все, но каждый будут счастливы. В пустыне проскачет свободный и голый человек». [Леонов 1981: 188].

Мир сна у Леонова — мир, в котором предлагаются и отчасти разрешаются душевные сомнения и споры о жизни и героев, и самого автора. Через сны приходят предчувствия, несущие в себе грозные предзнаменования. И потому сон уже видится той особой зоной, где таинственным образом обнажается будущее. Именно вещие сны и сообщают роману тот провидческий характер и призыв, который обращен не столько к современникам, сколько к потомкам. Само время



А. В. Прудников. Новый Вавилон

отодвигает на второй план все созданное под влиянием его идеологии, оставляя в центре то, что имеет общечеловеческую ценность и звучание.

Уже первые шаги в литературе характеризуют Л. Леонова как художника, размышляющего и выносящего на страницы своих произведений, прежде всего, проблемы онтологического характера. У Леонова всегда в центре Вселенная, Мир, Человек. Тайна их возникновения и тайна завершения...

Но здесь возникает проблема: найти такие слова, такие формы выражения мысли, которые по своим масштабам были бы соразмерны глобальным величинам, рассматриваемым Леоновым в произведениях. Л. Леонов ищет и находит такие формы — «формы тайнописи», позволяющие говорить художнику о жизни, бытии. Эти формы не называют (а назвать — значит ограничить, завершить); они приближают каждого из нас *не к знанию*, потому что тайну жизни познать никому не дано, а *к пониманию* масштабов сложности мироздания. «Формы тайнописи» позволяют художнику обозначить то, что нащупывается интуитивно, что рождается в его сознании как предчувствие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества. Проблемы поэтики Достоевского. 5-е изд., доп. Киев, 1994.
2. Ковалев В. А. Творчество Л. Леонова. М.; Л., 1962.
3. Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1: Повести и рассказы / Вступ. статья и примеч. О. Михайлова. М., 1981; Т. 4: Соть: роман; Саранча / Примеч. О. Михайлова. М., 1982.
4. Леонов Л. М. Повести и рассказы. Л., 1986.
5. В поисках «золотого иероглифа»: Из беседы проф. А. И. Овчаренко с Л. М. Леоновым 19 ноября 1981 года // Наш современник. № 8. 1994.
6. Семенова С. Парадокс человека в романах Л. Леонова 20–30-х годов // Вопросы литературы. № 5. 1999.
7. Харламов С. Тайна света, идущего изнутри // Слово. № 11/12. 1994.
8. Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993.

Елена Владимировна Рогачева

СЮЖЕТ «МИРОВОГО ЗАГОВОРА» В РОМАНАХ У. ЭКО «МАЯТНИК ФУКО» И Б. АКУНИНА «АЗАЗЕЛЬ»

В статье рассматриваются варианты одного из сквозных сюжетов мировой литературы, связанные между собой не только типологически. Автор показывает, как сюжетная модель философского романа У. Эко интерпретируется в детективном повествовании Б. Акунина.

ВСТУПЛЕНИЕ (КОРОТКОЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ)

Идея мирового господства преследует человечество, можно сказать, с самого его рождения. Вспомним хотя бы Александра Македонского. Но никому пока не удалось претворить эту идею в жизнь. Может быть, поэтому так много фантастической и философской литературы посвящено именно ей.