

© Литовская М. А.
г. Екатеринбург

«ВОЕННАЯ ТАЙНА» КАК ЦЕНТРАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ МИФОПОЭТИКИ А. ГАЙДАРА

Ю. Щеглов справедливо заметил, что «несмотря на преобладающие представления о социалистическом реализме как об извращенном мире конформистской мифологии, фальсификации реальности, политического приспособленчества, многие писатели серьезно относились к революционной утопии, были захвачены ею куда глубже, чем их официальные критики и надсмотрщики, обладающие ситуативным мышлением»¹. А. Гайдар явно оказался одним из таких писателей, он предлагает свой вариант интерпретации действительности, в котором происходит разрушение привычной для классического реализма границы между реальностью и вымыслом, правдой и ложью. Этот мир последовательно — условен и внутренне непротиворечив, в конечном итоге он призван воссоздать то понимание современной ему действительности, которое существовало у Гайдара.

«Мир — это война» — сформулированный Дж. Оруэллом лозунг тоталитарного государства как нельзя лучше подходит к характеристике состояния мира в прозе Гайдара. Война может быть открытой, с внешним врагом («Школа», «РВС») или тайной, с диверсантами, кулаками («Судьба барабанщика», «Дальние страны»), но всегда война, сначала находясь на периферии повествования, рано или поздно оказывается в центре существования героев. Так, в повести «Школа» вдали от тихой жизни городка Арзамаса идет Первая мировая война, отец Бориса находится «на рижском участке германского фронта»², позже сам герой отправляется на фронт, собственно, и ставший для него «школой». Война оказывается фоном, на котором разворачивается действие в «Тимуре и его команде», «Коменданте снежной крепости», даже в мирной «Голубой чашке» с ее, казалось бы, внутрисемейным конфликтом, за пределами страны существует фашизм в Германии, напоминающий о себе антисемитскими выкриками в адрес Бергты — эмигрантки из Германии «известного фашиста, белогвардейца Саньки» (205), и военными учениями.

Поскольку война носит непрекращающийся и всеобщий характер, все члены общества или являются солдатами, или готовятся в солдаты. Даже совсем малыши Чук и Гек впервые появляются в рассказе, когда у них «был бой. Короче говоря, они просто выли и дрались» (357). Далее на протяжении всего рассказа с вполне мирным сюжетом — поездкой вместе с матерью к отцу на Север — то Гек делает пику, чтобы «ткнуть этой пикой в сердце медведя» (358), то он замечает «в поле завод. Интересно, что на этом заводе делают? Вот будка, и укутанный в тулуп стоит часовой. Часовой в тулупе огромный, широкий, и винтовка его кажется тоненькой, как соломинка» (360), то, увидев «могучий железный бронепоезд», мальчики решают, что в кожанке рядом с ним стоит «командир, который стоит и ожидает, не придет ли приказ от Ворошилова открыть против кого —нибудь бой» (361). И даже на конфетных обертках «нарисованы танк, самолет или красноармеец» (358). Васька из «Дальних стран» собирается, став взрослым, пойти в Красную Армию: «Возьму винтовку и буду сторожить. <...> А если не сторожить, то налетит белая банда и завоюет все наши страны» (137). Девочка Нина из «Судьбы барабанщика» на

случайном, но романтическом свидании мечтает: «Когда я буду большая..., я тоже что — нибудь такое сделаю... Может быть, куда — нибудь полечу. Или, может быть, будет война» (223). Самого себя Гайдар тоже представлял солдатом — воспитателем солдат, что отчетливо проявляется в его автобиографиях и статьях о задачах детской литературы: «Пусть потом какие — нибудь люди подумают, что вот, мол, жили такие люди, которые из хитрости назывались детскими писателями. На самом же деле они готовили красноезвездную крепкую гвардию»³.

Фабула всех произведений Гайдара построена так, что герои формируют территорию обороны, постепенно создавая отряды из тех, кто готов сражаться вместе с ними. Одиночки сплачиваются и постепенно научаются видеть другие такие же отряды, превращаясь в армию, последовательно уничтожая или перевоспитывая противника, будь то уже упоминавшийся Санька, Мишка Квакин или сестра Оля из «Тимура и его команды».

Расстановка сил в гайдаровской войне известна заранее: «белые» («фашисты», «шпионы», «кулаки») борются с «красными» («Красной Армией», «советской страной»). Цель войны — защита / уничтожение советского строя. Ради этого одни готовы «бить белых и сегодня, и завтра, и до самой смерти, проверять на заре полевые караулы», умирать за это государство, отдавая ему всего себя, чтобы не было «силы, которая сломала бы советскую власть» (4). Другие же — неумоимо убивать советских людей, идти на любые ухищрения ради получения чертежей оружия, срыва строительства завода, организации колхоза и т. п. Упорство врагов обусловлено ненавистью мира «белых» к миру «красных», носящей во многом иррациональный характер. Злодеи не вспоминают о добрых старых царских временах, у них нет планов будущего без советской власти, эта власть просто вызывает их зависть и желание разгадать ее загадку.

В Сказке о Мальчише-Кибальчише, являющейся составной частью повести «Военная тайна», создается мифологически обобщенная картина мира. В баснословно далекие для слушателей сказки — десятилетних октябрят — времена, когда «только что отгремела по всей стране война» (169), «далеко прогнала Красная Армия белые войска проклятых буржуинов» (169), но Главный Буржуин снова отправляет войска, потому что не дает ему покоя «такая непонятная страна, в которой даже малыши знают Военную Тайну и крепко держат свое твердое слово» (173). Хотя разбили войска Буржуина и «отцов», и «братьев», и «мальчишей», все же «тайными ходами» «ворвались конные отряды Красной Армии», «и в страхе бежал разбитый Главный Буржуин, громко проклиная эту страну с ее удивительным народом, с ее непобедимой армией и с ее неразгаданной Военной Тайной» (173).

О. Ронен отмечает, что «вся сказка о Мальчише была китчем в самом чистом виде, вообще не характерном для Гайдара»⁴. Но именно ее «китчевость», то есть ориентация одновременно на массовое искусство и на неявное пародирование его, позволяет увидеть закамуфлированное в других произведениях. В контексте искусства 1930-х годов «Сказка» выглядит действительно едва ли не пародийно: вредитель — диверсант Мальчиш-Плохиш, который мечтает «записаться в буржуинство» и за предательство получает «целую бочку варенья да целую корзину печенья» (171); непонятно чем отличающаяся от жизни в «буржуинстве» жизнь семьи Мальчиша («Отец работает — сено косит. Брат работает — сено возит. Да и сам Мальчиш то отцу, то брату помогает или просто с другими мальчишами прыгает да балуется» (169); «тайные ходы», из которых *deus ex machina* «ворвались конные отряды», казалось бы, уничтоженной уже Красной Армии, наконец,

так и не названная Военная Тайна, ради сохранения которой погибает главный герой. Но эта пародийность, основанная на подчеркнутой условности, оттеняющая соответствующим образом, в том числе, и фабулу самой повести, куда эта сказка входит как составная часть, приходит в разрез с ее общим героико — романтическим пафосом. В мире, где за Черными горами живут проклятые буржуины, где нет матери и даже ветер пахнет «то ли дымом с пожаров, то ли порохом с разрывов» (169), опасность всегда ходит рядом, явная, как буржуины, или тайная, как Мальчиш-Плохиш. Тревогу ощущают и «красные», и «белые», но основана она не только на ощущении опасности и готовности к войне, но и на мистической причастности к Военной Тайне.

Военная Тайна есть некое знание, доступное только посвященным, ценностный центр советского мира. Она может являться в виде чертежей, в форме невиданного еще никем колхоза, предстать в лозунге, но глубинная суть ее скрыта и прямо не выражена. Тайна нуждается в тщательной защите ее от врагов, и эту защиту организуют военные, которые составляют самый многочисленный отряд персонажей в книгах А. Гайдара⁵. Они присутствуют буквально во всех произведениях, впрочем, никогда не оказываясь в центре повествования. Дядя Натки Щегаловой — начальник штаба корпуса — и командир инженерных войск Сергей из «Военной тайны», командир бронедивизиона полковник Александров — отец Жени и Ольги из «Тимура и его команды», военный летчик — друг Маруси из «Голубой чашки». Военные могут быть и безымянными. Так, в той же «Голубой чашке» описано, как среди мирного поля «в густых ветвях одинокого дерева притаился красноармеец. Винтовка висела возле него на суку. В одной руке он держал телефонную трубку и, не шевелясь, глядел в блестящий черный бинокль куда — то на край пустынного поля» (206). Почти во всех произведениях идут учения, бдительные, но доброжелательные часовые охраняют заводы, шахты, дворцы, дороги. У тех героев, кто на момент действия уже не является военным, подчеркивается их военное прошлое. «Когда-то мой отец воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас» (215), — начинается «Судьба барабанщика». Эта информация кажется совершенно необязательной, для дальнейшего хода истории про шпионов она незначима, но в общем контексте гайдаровского творчества знакова: военный всегда защитник, значит, человек хороший, оттого, несмотря на растрату и последующее заключение, отец героя, любящий «солдатские» песни, является хорошим человеком: «Он упрям. Я знаю, что нет для него ничего святей знамен Красной Армии, и поэтому все, что ни есть на свете хорошего, это у него — солдатское» (263).

Истинная цель армии — защищать общую тайну, тем самым сохраняя мир в относительном равновесии. «Вот уже три месяца, как командир бронедивизиона полковник Александров не был дома. Вероятно, он был на фронте» (265) — в первых фразах «Тимура и его команды» сказано многое. Военные знают нечто, позволяющее им оказываться в нужное время в нужном месте, стоять на бронепоезде среди тайги («Чук и Гек»), сидеть на дереве в чистом поле («Голубая чашка»), входить в дом ничем не выдающегося мальчика и превращать в фотографии оставленные им в ящике не проявленные фотопластинки («Судьба барабанщика»). Армия участвует в никому не известных войнах, вовсе не требуя признания своих заслуг, уверенно повинуюсь загадочным с точки зрения профанов задачам, представляя своего рода касту жрецов Военной Тайны.

Дети приходят в мир, не ведая Военной Тайны, но они готовятся к ее постиже-

нию и хранению, поэтому на протяжении детства и отрочества учатся хранить тайны, будь то тайна выброшенной в окно телеграммы в «Чуке и Геке», тайна разбитой голубой чашки, странная с точки зрения взрослых тайная игра Тимура и его команды или же эзотерическая тайна, носителем которой является Мальчиш-Кибальчиш. Дети охраняют малые тайны, как взрослые большую. В итоге среди детей выделяются герои, успешно прошедшие через испытания тайной. Именно они особенно остро ощущают тревожность времени, и, преодолев посланные трудности, сохранив свою малую тайну до момента обнаружения с ее помощью скрытых знаков Военной Тайны, поделившись понятием с обнаруженными в процессе самоосознания товарищами, эти герои в будущем пополняют «краснозвездную гвардию» умелых и уверенных профессиональных военных.

Свое видение мира Гайдар представляет как единственно возможное, не нуждающееся в верификации. Все детали созданной им картины мира могут быть прочитаны как знаки постоянной скрытой войны: любая дружба оборачивается военным союзом, лес или горы становятся полем военных действий, причиной бытовых неполадок оказываются диверсии, детских дразнилок — идеологические выпады. Родители — всегда воспитатели солдата. Любящие всегда сдержанны и готовы к расставанию: мужчины — к отправке на фронт, женщины — к ожиданию. Тотальная оборона, которую держит мир и каждый человек как часть воюющей армии, делает недостижимым покой, но именно такая беспокойная жизнь и представляется единственно достойной человека.

Современники Гайдара, люди 1930-х годов, этот период ощущали как кратковременную, но передышку между двумя большими «внешними» войнами. Будущая — с фашистами — должна вот — вот начаться. Бывшая — с «белыми» — в основном закончилась, они разгромлены, хотя оставшиеся «белые», превратившись в «фашистов», по-прежнему продолжают войну. В то же время происходящее внутри страны не могло не озадачивать, не приводить в смятение⁶. Современники писателя, обитатели «эпохи Москвошвея» (О. Мандельштам), одновременно чувствовали себя и людьми «эпохи революций» (Б. Пастернак), и теми, кто «собирал тяжелые слезы страны» (П. Васильев). Внутренняя неустойчивость и необъяснимость жизни приносят в повседневность чувство опасности, порождающее беспокойство у рядового участника истории. Дискурс власти объяснял это последствием напряжения при строительстве социализма, глобальные и локальные военные конфликты, поиски внешних и внутренних врагов стали постоянным предметом осмысления и изображения в политической риторике и в искусстве. Гайдар уловил тревогу в атмосфере времени, но сделал акцент не на мистически — таинственной природе власти, парализующей волю даже самого сильного человека, а на мобилизирующем начале современного ему существования, помогающем без потерь преодолеть тревогу и найти свое место в мире. Время не предполагало покоя, как, впрочем, и воли, но каждому отдельному человеку, несмотря на это, хотелось счастья. А значит, нужно было примирять войну и счастье, находить «упоение в бою». Лучше всего это мог сделать писатель, сам тип мировидения которого предполагал подход к счастью как верному служению общему делу, который создал гармоничный, внутренне непротиворечивый художественный мир, где эта опасность преодолевается приобщением к единству общечеловеческого бытия через приращение к Военной Тайне.

Примечания:

1. Shcheglov Yu. The Mythpoetic Creation of the Age of High Stalinism: the Case of Arkady Gaidar // Y1 World congress for Central and East European Studies. Abstracts. Tampere, 2000. P. 385.

2. Гайдар А. Сочинения. М. — Л., 1948. С. 16. В дальнейшем художественные произведения А. Гайдара будут цитироваться по этому изданию с указанием в скобках страницы.

3. Гайдар А. Воспитание мужества // Детская литература. 1941. №2. С. 40.

4. Соцреалистический канон. СПб, 1999. С. 977.

5. См., например: Гайдар Т. Голиков Аркадий из Арзамаса. М., 1988. 233 — 238.

6. Об одной из форм проявления подобного смятения см.: Цивьян Т. Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения) // Цивьян Т. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 102 — 120.

© Макаричева Н. А.

г. Магнитогорск

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» И ТРАДИЦИИ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Роман Андрея Белого — явление уникальное, вобравшее в себя и традиции русской классики и черты авангарда начала века. Автор открыто вводит в книгу многочисленные реминисценции из Пушкина, Гоголя, Достоевского. С авангардом же роман писателя — символиста роднит ощущение кризисности существования, «дематериализации мира», стремление к «отрыву от земного пространства» и убеждение, что «череп человека представляет собой ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней» [6: 107]. Как известно, о своем произведении Андрей Белый так писал Иванову — Разумнику в 1913 г.: «Весь мой роман изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм».

Петербург Андрея Белого ориентирован на Петербург Пушкина, Гоголя, и более всего — Достоевского. С Достоевским Белого роднит ощущение призрачности, «фантастичности» города, но Белый идет все: же дальше русского классика, так как его Петербург не просто «фантастичен», но и подвержен «дематериализации». «Дематериализация плоти» и «распад сознания» в романе Белого — явления, неразрывно связанные. Таким образом, с Достоевским Белого сближает еще и интерес к «разорванному сознанию», которым награждены герои обоих писателей. Свое отражение такой тип сознания находит в структуре художественного пространства и времени. Л. Н. Целкова так определила своеобразие романа писателя — символиста: «Роман Андрея Белого — иерархия различных сознаний и их состояний» [9: 16]. Особенность художественного пространства определяется с первых страниц: каждый герой «порождает» свою реальность, свое особое пространство. Так, о сенаторе автор пишет: «черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, воплощавшихся тотчас же в этот призрачный мир» [2: 31]. В свою очередь и сам автор подвержен «мозговой игре», которой преследует его Петербург и «творит» свое пространство — пространство романа, включающее реальности, рожденные сознаниями героев.

Как мы уже отметили, каждый герой романа — носитель не целостного, а дискретного сознания. И чтобы показать это отсутствие целостности, Белый прибегает к приему, характерному и для творчества Гоголя, и Достоевского — создание двойников. Каждый из главных героев произведения имеет одного или несколь-