

Итак, сквозной мотив «иностранцы среди русских», претерпевая от пьесы к пьесе существенную трансформацию, оказывается заряженным значительным семантическим и жанрообразующим потенциалом. Если в «Шарманке» иностранцы выполняют разоблачительную функцию, что приводит к редукции фарсового начала и усилению драматического, то в «Избушках» Хоз и Интергом как иностранцы – не более чем художественная условность, которая позволила Платонову показать, с одной стороны, литературное происхождение идей Москвы и разрушительность обольщения ими для народа, с другой – тщетность надежд на революцию как возможность Преображения мира и человека. Семантическая многослойность мотива определила и его жанровую значимость. Мерцающий в пьесе жанровый образ пастушеской идиллии как некоей бытийственной нормы оказался потесненным трагедией как доминирующим жанром. Наконец в «Ноевом ковчеге» Платонов показал глубокую относительность национального, расового и иного разделения людей, обозначив при этом единственный водораздел – «ноосферный», что подчеркнуто «катахрезностью» названия: «Ноев ковчег» / («Каиново отродье»). Человечество, выбравшее путь всяческого замусоривания планеты Земля, неизбежно ввергает себя в ситуацию Апокалипсиса, что и определяет мистику в качестве доминантного жанрового образа.

Е.Н. ПРОСКУРИНА
(г. Новосибирск)

«ПРОБУЖДЕНИЕ» Г. ГАЗДАНОВА КАК «МУЗЫКАЛЬНЫЙ» РОМАН*

Метод романа – тот же, что метод инструментальной музыки. В романе сами характеры можно разрабатывать так же свободно, как в музыке развивается тема.

Ф. Шлегель

Исследователи творчества Г. Газданова указывают на внутреннее родство его романов, состоящее во множестве межтекстовых связей, лейтмотивных переключек, структурно-стилевых повторов, группирующихся вокруг главной темы: жизненного путешествия героя к обретению смысла бытия. Такой взгляд дает основание увидеть в роман-

* Работа выполнена в рамках программы «Эволюция жанров русской литературы 17-20 веков и региональные традиции Урала и Сибири».

ной прозе писателя целостное явление и прочесть ее как единый текст, в котором каждое произведение предстает оригинальной вариацией сквозной темы. Сама же тема развивается чаще всего в лирическом ключе, что послужило поводом для определения главного персонажа большей части романов Газданова как «лирического героя». Лирическая интонация, в свою очередь, предоставила автору возможность раскрыть внутренний мир героя, прежде всего автобиографического яповествователя либо героя-протагониста, во всем богатстве нюансов, передать подвижность, текучесть его эмоций, ощущений. Эти нюансы часто проявляют себя через многослойность литературных, живописных, музыкальных ассоциаций, создающих эффект суггестивной насыщенности текста. В данном ряду музыка, по признанию исследователей, составляет значительный образно-смысловой пласт, выполняя в произведениях разные функции: метафорическую, лирико-психологическую, сюжетно-композиционную, фоновую, ассоциативную и др.

Однако в вариационном цикле романов Газданова есть одно исключение: роман «Пробуждение», где почти не встречается (кроме единственного случая, о чем специально будет сказано ниже) привычный набор музыкальных характеристик. Выстраивая плотный аллюзивный ряд, выраженный именами художников, философов, ученых, исторических личностей, писателей, поэтов, богословов, автор полностью игнорирует композиторов и музыкантов. Такая «дыра» в ассоциативной сетке романа не может не навести на размышления, так как в рамках газдановского творчества предстает своего рода исключительным явлением. На наш взгляд, его нельзя отнести к разряду поэтических «упущений», а следует рассматривать как смыслообразующий знак. На такое прочтение наталкивает имя героя романа, Пьера Форэ, которого автор делает однофамильцем французского композитора Габриэля Форе (1845-1924), работавшего в камерном жанре лирической (вокальной и инструментальной) миниатюры¹ и бывшего крупнейшим автором романсов, написанных на стихи Ш. Готье, В. Гюго, Ш. Бодлера, П. Верлена и др. Этот именной ряд демонстрирует близость литературных приоритетов Г. Форе и Г. Газданова, также не раз в своих произведениях апеллировавшего к творчеству названных поэтов. Основанное на классической и романтической традициях, творчество Г. Форе отличается особое чувство гармонии, мелодическая изысканность, в чем видят предвосхищение импрессионизма. Однако поздние камерные опусы Г. Форе больше сравнимы с последними квартетами Бетховена, с их глубокой рефлексией над драматизмом человеческой судьбы. Тут сосредоточены самые глубокие раздумья

¹ Большой энциклопедический словарь. – М., 1997. – С. 1287. – Ст. 2.

композитора о жизни и смерти, радостях и страданиях, о назначении человека в мире. В творческом пути композитора, в его движении от изящных инструментальных зарисовок к глубоким размышлениям об итогах человеческого бытия отчетливо прослеживается та же эволюционная стратегия, которой отмечен и путь Газданова. Если характерными чертами раннего периода его творчества являются импрессионистичность, фрагментарность, изящество фактуры, то в поздний период таковыми становятся ориентация на событийность, фабульная завершенность. Вероятнее всего, чувство этой внутренней близости, желание ее художественного засвидетельствования и побудило писателя сделать своего героя однофамильцем Г. Форе. Мысль о неслучайности совпадения имени героя романа с именем композитора усиливается тем, что «Пробуждение» – название одной из самых известных оркестровых пьес Г. Форе, охарактеризованной современниками как «элегия любви и просветления»².

«Пробуждение» Газданова – самый компактный из всех его романов, что позволяет отнести его к разряду камерных жанров: здесь всего одна центральная линия, формируемая взаимоотношениями судеб двух главных персонажей – Пьера Форе и Анны Дюмон, где, как и у Г. Форе, ведущими являются темы любви и просветления, в которые вплетаются элегические интонации. Однако этим ассоциации романа с инструментальной миниатюрой исчерпываются. Эстетика этого музыкального жанра соответствует утверждению самоценности мгновения, а потому держится на спонтанности и мимолетности. Работающий в данном жанре композитор «сознательно гасит функциональный акцент формы. Ему не нужен рельеф, который организовал бы целое в симметрию ... Да и сама симметрия не нужна, потому что не нужны внешние архитектурные признаки законченности»³. Стремясь подчеркнуть фрагментарность жанра миниатюры, автор тем самым заостряет мысль о частичности, изменчивости, эфемерности, но и неповторимости мгновения человеческой судьбы. Роман Газданова, напротив, наряду с компактностью сюжетосложения, отличается отчетливо выраженной композиционной симметрией. Одна центральная линия, являющаяся его архитектурной осью, имеет множество тематических проекций, формирующихся, в первую очередь, вокруг темы личностного самоопределения героя и во вторую – вокруг темы героини

² Комментарии // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996. – Т. 2. – С. 775. Далее тексты Газданова цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты. Курсив в цитатах мой – Е.П.

³ *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для тех, кто интересуется музыкальным искусством. Вып. 2. – М., 1994. – С. 84.

как подчиненной по отношению к теме героя. Обрамляющую функцию выполняют в тексте предыстории главных персонажей. Контуры жизни Пьера вырисовываются в экспозиции романа, история Анны – в его завершающей части. Обе они помещены автором во внутренний план воспоминаний героев. При этом первую часть романа центрирует фигура героя, вторую – героини. И только в финальной части произведения достигается равноправное партнерство обоих персонажей, высвечивающее брачный итог поведанной автором истории «любви и просветления». Такая стремящаяся к завершению текстовая фактура соотносится в музыке с замкнутой формой, реализованной в жанрах сонаты и симфонии. В сонатной форме все музыкальное «здание» растет из одной, главной, темы, выступающей источником развития. Главная тема является выражением жизненных ощущений индивидуума, строящего свою судьбу и оказывающегося в позиции «героя» собственной «истории». При этом замкнутая форма обладает таким видом целостности, который можно обозначить понятием «конечного счета»: каждый «биографический» момент главной темы отмечен устойчивостью положения, конфликтностью, сложным переплетением противоборствующих сил, но в то же время весь процесс «устремлен к устойчивому, бесконфликтному, ясному итогу»⁴. Будучи идеалом для классической композиции к. 17 – к. 19 вв., замкнутая форма выражала мысль о возможности в художественной реальности того, что невозможно в жизни. Это своего рода музыкальный способ «реализации утопии». Такая композиционная мысль полностью соответствует творческому кредо Г. Газданова, автора своей личной утопии, держащейся на идее реальной силы искусства, возможности невозможного, которую он художественно доказывает в собственных произведениях, прежде всего в поздних романах. Вид целостности, воплощенный в замкнутой форме, практически полностью соответствует идейно-композиционному строению и особенностям художественной фактуры романа «Пробуждение». Здесь, на наш взгляд, музыкальный слух Газданова проявлен не на привычном ассоциативно-метафорическом уровне, а в самой архитектонике произведения, соотносимой с сонатным *allegro*⁵.

⁴ *Чередищико Т.В.* Музыка в истории культуры. Вып. 2. – С. 102.

⁵ Вероятнее всего, в данном случае мы имеем дело с интуитивным обращением автора к форме сонатного *allegro* как к некоему общеэстетическому принципу. Подобные случаи нередки в литературе, о чем свидетельствуют работы Н.М. Фортунатова о Чехове (*Фортунагов Н.М.* Пути исканий. – М., 1974. – С. 127), О. Соколова о «Невском проспекте» Гоголя (*Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе // эстетические очерки. Вып. 5. – М., 1979. – С. 223), Л. Фейнберга о стихотворении Пушкина «К вельможе» (*Фейнберг Л.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» //

Повествование в «Пробуждении» строится вокруг проблемы смысла человеческого существования, «звучащей» в сфере сознания центрального героя. Это традиционный ход, характерный для всего метароманного цикла Газданова и задающий его главную тему. Но в своих поздних романах – «Пилигримах» и «Пробуждении» – писатель актуализирует нравственную «направляющую» пути главных персонажей, что эмблематически выражено введением в их тексты эпитафий императивно-нравоучительного характера, придающих произведениям качество притчеобразности⁶. Так, в «Пробуждении» сюжет строится как реализация этико-философской максимы Вильгельма Оранского: «Если хочешь достигнуть цели, действуй даже без надежды на успех».

Одной из характерных особенностей этого романа, в сравнении с предыдущими, является то, что здесь автор меняет тип героя: на место рефлектирующего интеллектуала поставляется «средний француз», бухгалтер с «незначительным лицом», отчего главная тема, заданная в экспозиции в форме вопроса, приобретает дополнительную интонацию, отмеченную робкой нерешительностью голосоведения. Пьер Форэ существует в прозаическом, «земном» мире, ограничивающемся тем районом Парижа, где находится его дом и служба, и выстроенном на основе насущных бытовых проблем. Герой не наделен ни гибкостью ума, ни тонкой иронией, ни особыми способностями и дарованиями. Важно также то, что сам он не имеет в отношении себя никаких иллюзий, а, напротив, склонен к заниженной самооценке. Однако внутренний облик Пьера оказывается сложнее и глубже его внешней ординарности, что наполняет его тему новой энергией, дает ей импульс к дальнейшему развитию. Кроткая неуверенность в себе сочетается в характере Пьера с природной добротой, безупречной нравственностью, терпимостью к людям и готовностью к самопожертвованию – качествами, не уступающими по своей значимости энциклопедической образованности и тонкому эстетическому чутью «типичных» героев Газданова. Уровень образованности в этой системе ценностей является малозначимой категорией – прежде всего в силу своей обратимости, что автор уже сумел доказать на судьбе одного из героев «Пилигримов» – Фреда. Именно неординарные свойства личности героя и качество его внут-

Поэзия и музыка. – М., 1973. – С. 287) и др., а также Дж. Фетцера о пьесе Брентано «Густав Ваза», где подчеркнута «крайняя поверхностность музыкальных знаний Брентано», что «исключает возможность его знакомства с сонатной формой». См.: *Махов А.Е. С. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике.* – М., 2005. – С. 159.

⁶ Кроме «Пилигримов» и «Пробуждения», эпитафия есть только у первого романа Газданова «Вечер у Клэр». Но там цитата из «Евгения Онегина»: «Вся жизнь моя была залогом // Свиданья верного с тобой», – имеет чисто эмблематический смысл.

ренных побуждений наделяют его «уникальной творческой силой»: способностью «создать и построить мир», на чем и держится вся сюжетная интрига «Пробуждения», задающая ему притчевое измерение. В плане общей жанровой характеристики романов Газданова как строя вариаций здесь тема Пьера Форэ приобретает имитационное звучание по отношению к темам центральных героев других романов: я-рассказчика «Возвращения Будды», «Призрака Александра Вольфа», «Эвелины...», героев «Пилигримов» Роберта Бертье и Фреда, – нашедших верный выход из лабиринта жизни. Подобно им, из всех персонажей «Пробуждения» только Пьеру дается возможность реализоваться в той сфере, которую он мысленно избрал для себя как стезю: «Он сидел дома перед столом и думал, что, если бы у него была возможность выбрать любую профессию и если бы он оказался достаточно способным, он стал бы врачом. И ему представлялась жизнь этого теоретического и предполагаемого врача как его личная борьба против болезни и, в конечном итоге, против смерти. Победа над ней казалась ему единственным действительно важным долгом человека» (452).

Развитие темы героя строится с включением эпизодических тем других персонажей, находящихся в отношении к нему в контрапунктных позициях. Подобный способ расстановки действующих лиц, как и в музыкальной форме, позволяет выявить скрытые выразительные ресурсы главной темы произведения. При этом Газданову удается, вводя множественные тематические проекции посредством нескольких характерных мазков, сохранить нарративный баланс и не утяжелить фактуру романа. В то же время, избегая традиционной для литературного произведения резкой дихотомии добра и зла и сохраняя доминантную позицию за героем, приближенным к человеческому идеалу, автор удерживает весь текст на уровне верхнего, просветленного, регистра. В плане музыкально-философских аналогий такое строение повествования содержит в себе аспект моцартианства. Но вместе с тем подобная «измена» общелитературному канону задает автору гораздо более сложную задачу, так как занимательность фабулы в этом случае должна строиться на совсем иных основаниях. Возникшую сложность Газданов испытал в полной мере: по сравнению с другими романами, «Пробуждение» писалось гораздо сложнее и дольше: с 1950-х по 1964 г. Названный срок автор превзошел только в работе над итоговым романом «Эвелина и ее друзья» (нач. 1950-х – 1968 гг.), где сюжет также основан не на традиционном конфликте.

В синхронном ряду функцию оппонентов Пьера выполняют его друг Франсуа, «журналист и мизантроп», и безымянный врач-психолог, занимающие прочное положение в обществе и не расположенные к усложнению своего существования бытийными проблемами,

в диахронном – уже покойные отец героя и тетка Жюстина, в плане же скрытой полемики, не имеющей прямых контактов, – это университетский приятель Франсуа, а также «известный социолог», автор статьи о типе «среднего француза», у представителей которого, по его мнению, «нет резко выраженной индивидуальности, которым поэтому закрыт путь к известности и которые всегда остаются на своих скромных местах». (495). Единственный внутренне близкий Пьеру человек – его покойная мать, от которой он унаследовал «неутомимость души». В диалоге тем сына и матери принцип контрапункта сменяется имитационностью: «Она ... никогда не оставалась без дела. Она натирала полы, мыла окна, готовила, стирала, чистила овощи, выносила мусор, шила, вытирала пыль, и когда, наконец, казалось, что сделано решительно все, она садилась в свое твердое кресло и начинала вязать ... Пьер не курил, не ходил в кафе и на службу отправлялся пешком. Все свои деньги он приносил домой, и в этом суровом воздержании ... находил удовлетворение, заполнявшее его жизнь. По воскресеньям он сам натирал полы в квартире, никогда не забывал ни одного поручения матери и искренне страдал от того, что она, по многолетней привычке, вставала раньше, чем он, и приносила ему кофе в кровать...» (440-446).

Такая расстановка персонажей до введения в роман фигуры героини высвечивает практически полное одиночество героя, которое не размывается его дружеским диалогом с Франсуа. Особенно отчетливо линия контрапункта в характерах Пьера и Франсуа проявляется в разности их реакций на участие в судьбе главной героини. Франсуа, нашедший в лесу заблудившуюся и потерявшую память женщину, после первых неудачных попыток возродить ее к жизни воспринимает дальнейшие усилия в этом направлении как «потерю времени» (хотя на протяжении всей истории он продолжает внимательно следить за судьбой Анны и сохраняет дружеское расположение к Пьеру). Пьер же после не менее неудачных действий, наоборот, внутренне активизируется, словно просыпаясь от сна бессмысленного существования: «... теперь все в мире приобрело для него новое значение. Он был избавлен, наконец, от того тягостного чувства, которое преследовало его все эти годы со дня смерти его матери: чувства бессмысленности окружающего, его собственной жизни, его службы и всего, что он делал» (466-467).

Здесь тема героя вступает в стадию активной разработки через введение в нее мифомотива Пигмалиона. Причем, развитие данного мотива в романе Газданова обогащает не только его художественное поле, но и семантику самого мифа: момент вхождения Пьера в роль Пигмалиона становится мгновением его личностного «довоплощения»,

что является специфической чертой газдановского героя-творца, отсутствующей в первоисточном мифе, а в рамках сюжетики последних романов писателя выступает залогом успеха его инициативы (ср. с линией Роберт Бертъе – Жанина в романе «Пилигримы», а также я-рассказчик – Эвелина в романе «Эвелина и ее друзья»). Так впервые – в границах темы героя – возникает в романной партитуре мотив «пробуждения».

Если на роль Пигмалиона в «Пробуждении» автором избирается «средний француз», то столь же необычен здесь и тип героини, потенциальной Галатеи. Ею оказалась аристократка-француженка, в перипетиях Второй мировой войны потерявшая дом, память и превратившаяся в «несчастное больное животное». То есть при всей неуверенности интонации в партии героя, партия героини отличается еще большей зыбкостью, почти призрачностью. Само по себе подчиненное положение темы героини по отношению к теме героя, соответствующее позициям главной и побочной партий в сонатной форме, является традиционным для всего романного творчества Газданова. Необычна в данном случае социальная модель отношений, приобретающая инверсионное звучание в рамках поздней романной триады: вся дальнейшая жизнь героини-аристократки, ее будущее полностью зависят от выбора и внутренних усилий героя-простака (ср. с «Пилигримами», где функция Пигмалиона отдана состоятельному и образованному французу Роберту Бертъе, тогда как на роль Галатеи выдвинута простушка с парижского «дна», а также «Эвелиной...»), где герой и героиня принадлежат к одному социальному слою).

С момента появления в «Пробуждении» фигуры Анны Дюмон темы героя и героини вступают в сложное взаимодействие, держащееся на вариациях двух главных мотивов: смерти и воскресения, выполняющих обертонные функции по отношению к мотивам Пигмалиона и Галатеи. На первом этапе в партии героя ведущим является мотив остановившейся жизни. Его звучание слышится в частых описаниях лесного пейзажа как неподвижного пространства, приобретающих метафорическое значение в плане внутренней характеристики Пьера Форэ. Здесь возникает новый аспект в обосновании имени героя, так как «Форэ» с французского значит «лес»: «Это чувство [бессмысленности существования] особенно усилилось в нем после приезда сюда, когда он впервые вошел в лес и не мог оттуда уйти, погруженный в созерцание этого безмолвного и неподвижно-живого могущества стволов, деревьев, листьев. Когда он смотрел на них, ему почему-то казалось особенно очевидным, что его собственное существование ничтожно и бесполезно» (467) и др. В партии героини в той же части повествования ведущим является мотив смерти: «Она подняла на него свои свет-

лые, пустые глаза»; «Он даже подумал, что это было похоже на раскрашенный анатомический рисунок человеческих глаз – кристаллик, радужная оболочка, веки, ресницы. Но это был совершенно пустой и мертвый взгляд»; «...у нее было литое, тяжелое тело»; «Странный металлический голос произносил какие-то невнятные звуки»; и пр. (464-473)) и др.

После эпизода перевоза «Мари» в парижскую квартиру Пьера мотивная драматургия романа претерпевает новое расширение: наряду с остающимся активным мотивом смерти здесь возникает робкое звучание мотива «пробуждения». В первую очередь он связан с темой героя, для которого с этого момента началось «новое существование». Все долгое время ухода за «Мари» Пьер жил и действовал в соответствии с надеждой на то, что его личные усилия, относящиеся к обыденным повседневным вещам, рано или поздно дадут результат. Здесь философия поступка Пьера соотносится с евангельской парадигмой и вписывается в канву притчи о «милосердном самарянине», чей пример представлен Христом как образец для подражания: «иди, и ты поступай так же» (Лк. 10:37). Несомненно, что для Газданова важен императивный характер евангельского поучения, которое он и пытается творчески репродуцировать в собственном романе, чем в очередной раз мотивно обогащает тему героя и вместе с тем усиливает притчевую «ноту» произведения.

В этой части романа тема героини, в свою очередь, контаминируется с темой матери Пьера, что служит опосредованным конструктивным способом сближения двух главных персонажей. Еще в лесной сторожке при взгляде на «Мари», «на ее низко наклоненную голову» он «вдруг вспомнил, что так же была наклонена голова его матери, когда он однажды в сумерках вернулся домой; он с новой силой почувствовал, что она умерла, и ощутил тяжелую печаль» (463). А в своей парижской квартире Пьер стелит «Мари» кровать – «ту самую, на которой раньше спала его мать» (470). Наблюдая за спящей на этой кровати героиней, он невольно отдается воспоминаниям о том, как иногда приносил в эту комнату кофе для Мартины. В каком-то смысле «Мари» выполняет по отношению к Пьеру функцию трансфера: сам того не осознавая, он переносит на нее те чувства и действия, которые «не дочувствовал» и «не доделал» по отношению к матери. Поток воспоминаний оказывается настолько живым, что Пьер как будто слышит интонации ее полусонного голоса, видит ее могилу на кладбище с надписью «Здесь покоится Мартина Форэ...», а также «деревья аллея, зеленый выцветший мундир сторожа, от которого пахло дымом трубки и красным вином, и эти невыразительные могильные плиты с надписями, – весь этот призрачный мир разложившихся мускулов, исчез-

нующих чувств, обманутого ожидания, желаний, которые не успели быть удовлетворены, сожалений, которые были прерваны навсегда, ... неосуществившейся любви, житейской усталости» (477). В этом фрагменте на фоне плотной событийности вдруг возникает характерная газдановская поэтика «потока сознания», складывающаяся из разных сочетаний элегических мотивов и обрывков воспоминаний Пьера, что в целом является редким приемом в поздних романах писателя. Здесь текст как будто выходит за границы выбранного автором архитектурного принципа в иную область – музыкальной поэтики романтического беспорядка, что представляет собой попытку отразить через «музыку» языка «музыку души» героя, состоящую из сложного смешения печальных настроений, связанных с прошлым, и надежд на будущее. Темпоральные переживания Пьера выражены через персонализацию двух женских образов: матери и «Мари».

Многочисленные усилия героя, динамику которых определяют мотивы надежды и отчаяния, приводят, наконец, к некоторому результату: к «Мари» начинают возвращаться пластичность движений, признаки разума, то есть совершается медленный переход из лиминальной фазы в сферу жизни, что вводит в партию героини диалогическое звучание уже знакомого в связи с темой Пьера мотива «пробуждения». В рамках партии героини он является логическим развитием мотива Галатеи: «Внимательно следя за выражением ее глаз, он заметил, что оно иногда изменялось. Число этих изменений было незначительно: удивление, настороженность, недоверие ... Та нездоровая, матовая желтизна ее кожи ... исчезла. Теперь перед ним было тело с белой кожей, которая отливала розовым оттенком ... Но это тело оставалось таким же невыразительным, как и ее лицо и ее пустые глаза» (473). Но и этих изменений оказывается достаточным для окружающих, чтобы воспринять произошедшее как чудо воскресения из мертвых. При этом для героев-скептиков выздоровление Анны-Марии – это «то, чего не может быть», то есть собственно чудо, Пьер же называет чудом то, что для него по существу является долгожданным событием. В отличие от других, он жил и действовал в соответствии со своей надеждой, что его личные усилия, относящиеся к обыденным вещам: уход, забота, постоянные беседы с «Мари» без ожидания ответа – рано или поздно дадут результат. Таким образом, вера и надежда Пьера, подпитываемые его реальными действиями, наделяют произошедшее качеством мотивированности, что переводит его из разряда чудес в разряд событий⁷. Этим, кстати сказать, модель поведения газдановского Пигма-

⁷ О различиях между чудом и событием см.: *Шатин Ю.В.* Событие и чудо // Дискурс. – 1996. – № 2. – С. 6-11.

лиона кардинально отличается от поведения героя мифа, где оживление статуи Галатеи происходит не в результате личных усилий кипрского царя, а как отклик богини Афродиты на его моление-просьбу – то есть является собственно чудом.

Появление в романе мотива чуда и его дальнейшее развитие как будто является свидетельством того, что в темах обоих героев уже набран достаточный энергетический потенциал для разворота конфликтной ситуации между жизнью и смертью в сторону жизни. Однако на самом деле конфликт лишь обостряется, наметив зону главной кульминации сюжета. Такой фактурный рисунок соответствует заключительному эпизоду разработочной части в сонатной форме, развитие которой стремится к предельному заострению, подготавливающему кульминацию. После некоторого улучшения в состоянии героини внезапно начинается резкое ухудшение, художественное изображение которого дано в красках «болезни к смерти»: «Пьер позвонил доктору, который приехал через час и сказал, что у больной менингит. Пьер тотчас же позвонил на службу и сказал, что берет отпуск на несколько недель.

То, что было потом, было самым тягостным испытанием в жизни Пьера. В течение трех долгих недель он не отходил от постели Мари и спал одетый несколько часов в сутки, сидя в кресле, которое поставил рядом с ее кроватью ... Он каждую минуту боялся, что она умрет ... Время от времени он ... варил себе очень крепкий кофе и возвращался к Мари, которая была все в том же состоянии, как ему казалось. Но доктор, которому Пьер плохо верил, сказал, что больной, по его мнению, лучше и что она, по-видимому, теперь вне опасности ... Однажды под утро ... Пьер не заметил, как заснул ... Когда он проснулся ... подошел к Мари и встретил взгляд ее ясных глаз ... После этого началось медленное выздоровление Мари» (488-489). Повествование об окончательном выздоровлении ведется с выдерживанием тонкой грани между чудом и событием. С одной стороны, выздоровление Анны-Марии поставляется автором в связь с самоотверженным уходом за ней Пьера, то есть приобретает реальную мотивацию. Но с другой, переход от болезни к выздоровлению подается в тексте как внезапное событие, не находящееся в прямой зависимости от вмешательства Пьера. Ему, наоборот, кажется, что движения к лучшему не происходит, он не доверяет мнению врача, а «пробуждение» «Мари» совершается в период его сна. Такое раскачивание смысла наделяет событие качеством чудесности. То есть, по Газданову, чудо в его новозаветном понимании как новой реальности может явить себя в обыденных земных условиях, незримо подготавливаясь внутренними усилиями человека, его самоотверженностью, милосердием, творением добра.

После эпизода болезни происходит окончательное переключение сюжета романа в план разрешения конфликта, что в сонатном *allegro* соответствует переходу от разработки к репризе. Однако автор расширяет пространство заключительной части введением в нее эпизодов воспоминаний героини, что уравнивает экспозицию, также включающую в себя воспоминания Пьера о родительском доме. Истории жизни героев создают композиционные круги, разрушающие линейное течение времени и усложняющие тем самым текстовую фактуру романа. Но функционально они направлены на выявление внутренней близости простака Пьера Форэ и аристократки Анны Дюмон. Вся история семьи Форэ строится на одном главном мотиве: утраты иллюзий. Прошлое Пьера, где итогом жизни его родителей, прошедшей в бедности и труде, стали несбывшиеся надежды, изображено Газдановым как пример прозаического существования. При этом как отец, так и мать героя всерьез надеялись на скорую перемену судьбы. Надежды, казалось, были не беспочвенными: у старшего Форэ была богатая сестра, наследство которой после смерти должно было перейти в его руки. Ради этого наследства мать заискивала перед нелюбимой родственницей, окружала ее заботами. Но все усилия оказались напрасными, «потому что перед смертью тетка Жюстина оставила завещание, по которому все ее имущество переходило монастырям» (443). Узнав о случившемся, родители героя до конца своих дней считали себя «обокраденными». Однако такое отношение к жизни никогда не казалось Пьеру убедительным, а, наоборот, расценивалось им как череда упущенных инициатив. Таким образом, ретроспективное путешествие темы героя свидетельствует о его «неприлаженности» и несовместимости с собственным прошлым. Изображение истории семьи Дюмон имитирует модель отношений в семье Форэ, но только с более ярко выраженной нотой отчуждения. Несмотря на аристократическую «упаковку», быт этой семьи не менее прозаичен, чем в доме Пьера. Отец Анны жил в мире застывших умозаключений, «отступления от которых он не допускал» (506). Мать героини «была так же далека от эмоциональной жизни, как ее муж» (506). Отношения между матерью и отцом всю жизнь носили характер «ледяного отчуждения» (507). Но, несмотря на рационализм отца, он был гораздо ближе и дороже Анне, чем мать. Из своего настоящего она понимает, что отец – единственный человек, которого она по-настоящему любила (ср. параллельные отношения Пьера и Мартины Форэ). При этом Анна жила в совершенно ином мире, где царили книги, эмоциональные переживания и смутные предчувствия любви как рыцарского поклонения. Однако в мужа героине достался человек, далекий от ее идеала. После осознания обманутости собственных надежд Анна впадает в состояние душевной летаргии,

которая закончилась уходом из дома, бомбардировкой и последовавшими за этим событиями, приведшими ее в квартиру Пьера. Воспоминания о прошлом не вызвали в ней сожаления. «У нее было впечатление, что она смотрит издалека, чужими и холодными глазами ... на воображаемый мир, чужой, далекий и неубедительный» (502).

Итак, воспоминания героини представляют собой серию пермутаций той же монотемы, которая уже озвучена в воспоминаниях героя: несмотря на разность миров, в которых жили Пьер и Анна до встречи друг с другом, их самоощущение в этих мирах почти тождественно: и в том, и в другом случае главным оказывается чувство одиночества и «неубедительности» окружающего. ПритуПЛенность эмоций и потеря (для Анны) или безосновательность (с точки зрения Пьера) надежды на возможность перемен делают их жизни похожими на сон. Отчетливые «пороговые» конфигурации такое состояние приобретает для каждого из героев в свое время, но одним и тем же способом: через осознание прошлого как завершившегося цикла. В отличие от Пьера, Анна проходит этот путь в несколько этапов, создающих в повествовании фигуру повтора. Однако в результате картина прошлого не становится для нее ни убедительнее, ни дороже. Самое ценное, что она чувствует в период своих ментальных путешествий, – «ощущение присутствия Пьера» (503). Самым главным для Пьера в это же время становится опасение потерять Анну. Так круги жизни двух столь разных героев сходятся в одном локусе, центром которого для каждого из них оказывается другой. С этого момента из темы Пьера исчезает интонация робкой нерешительности («У Пьера больше не было того выражения постоянной неуверенности, которое Франсуа хорошо знал» (538)), а тема Анны теряет свойство подчиненности и приобретает самостоятельность («... главное, это было выражение ее глаз, в котором ... отражалось спокойное сознание того, что все должно быть так, как оно есть, ... что-то безошибочно найденное раз навсегда» (538)). В обоих случаях мотив «пробуждения» из лейтмотивного ряда перемещается в тональную сферу и выполняет темпреобразующую функцию: минорная интонация вопроса, доминировавшая в теме героя и в еще в большей степени – в теме героини в экспозиционной части романа, сменяется жизнеутверждающей мажорной «нотой» обретенного смысла жизни. В этом семантическом обогащении центральных партий можно увидеть элемент различия финала «Пробуждения» в его сравнении с репризой сонатного *allegro*, где тема звучит в экспозиционном, то есть исходном облике.

Финал романа – «момент истины» каждого из героев, но в первую очередь, несомненно, Пьера, делающий очевидным результат осуществленного им деяния как «победы над небытием». Сложные конфигу-

рации диалога двух главных сюжетобразующих мотивов: жизни и смерти – разрешились, наконец, «ясным итогом», что доказало правду героя в его прямом споре с персонажами-оппонентами как победу живой жизни над «сухой» теорией. Тем самым развитие главной темы – поиска и обретения смысла бытия – в ее конкретном сюжетном воплощении оказалось завершенным. Таким образом, в финале романа происходит развязка всех узлов: даются ответы на возникающие по ходу повествования вопросы и сомнения, утверждается мысль, заявленная в эпиграфе, что свидетельствует об исчерпанности сюжета, задача которого – быть примером для подражания. Как показал проведенный текстовый анализ, в наибольшей степени соответствующими притчевому содержанию «Пробуждения» оказались музыкальные правила сонатной формы.

Адекватность предложенного прочтения «Пробуждения» как «музыкального» романа подтверждается единожды встречаемым в нем фрагменте, основанном на звуковых ассоциациях и относящемся к плану воспоминаний героини: «Потом комната, где она писала, наполнилась звуками – покашливание ее отца, прерывающаяся мелодия рояля, на котором играла мать этюды и ее собственные импровизации, вдруг вливавшиеся в исполнение ноктюрна или «сада под дождем» – с преобладанием минорных тонов, последовательность которых напоминала пронзительную рояльную жалобу неизвестно на что, – и после этого импровизация прекращалась и снова начиналось долгое гармоническое повествование, звуковая проекция какой-то блистательной и до конца рассказанной жизни, в которую Анна вкладывала свой собственный смысл, где были стихи, воспоминания, предчувствия, надежды, далекое лирическое движение, уход, возвращение, ... отказ, согласие, ответ на все вопросы» (519-520). На наш взгляд, этот отрывок является музыкальным ключом к повествовательной фактуре романа. Музыкальный ряд в данном фрагменте составлен из двух жанровых разновидностей: инструментальной миниатюры (импровизация, ноктюрн, импрессионистическая зарисовка «сада под дождем») и замкнутой формы («долгое гармоническое повествование» о «до конца рассказанной жизни»). В этом жанровом движении можно увидеть стремление от импровизации к замкнутой форме, что соответствует стратегии романного мышления Газданова в целом. Так, ранние романы писателя являются в своем роде циклом свободных импровизаций, в центре которых – цепь мгновений человеческого бытия, больше напоминающая полотна импрессионистов либо инструментальные миниатюры композиторов-романтиков или тех же импрессионистов, плохо складывающихся в целостное пространство судьбы. Герои «Вечера у Клэр», «Истории одного путешествия», «Полета» находятся еще в на-

чале своих жизненных странствий и только набирают опыт. Серединное положение занимают романы «Возвращение Будды» и «Призрак Александра Вольфа», где, с одной стороны, главные вехи путешествия героев уже пройдены, но, с другой, само путешествие изображено в той же медитативно-импрессионистической манере и совсем не похоже на «долгое гармоническое повествование». Нет его и в романе-очерке «Ночные дороги». И лишь в последних трех романах, начиная с «Пилигримов», Газданов меняет тип наррации, «прекращая» поток импровизаций и заменяя его плотной событийностью, в которой «далекое лирическое движение, уход, возвращение ... отказ, согласие» увенчиваются «ответом на все вопросы». В наиболее законченном виде эта смена формы повествования осуществлена в «Пробуждении», прочитываемомся – в соответствии с задачей «реализации утопии» – как «звуковая проекция какой-то блистательной и до конца рассказанной жизни», несмотря на то, что «блистательный конец» у героев романа еще далеко впереди.