

Е.Н. Проскурина

Институт филологии СОРАН, Новосибирск

Роман Г. Газданова «Полет»: от парафразы к импровизации*

Аннотация: В статье показывается, каким образом роман Г. Газданова «Полет», начинающийся как парафраза «Анны Карениной» Л. Толстого, претерпевает сюжетно-повествовательные метаморфозы, оборачиваясь свободой импровизации. След исходного текста обнаруживает себя в финальной части романа, где в разрешении судеб героев угадывается толстовский принцип «правильного морального отношения».

Ключевые слова: парафраза, импровизация, аллюзия, текст, сюжет, нарратив, семантическое поле.

Вариацией на тему «Анны Карениной» назвал роман «Полет» Л. Диенеш [Диенеш, 1995, с. 161]. Действительно, уже его экспозиция звучит как парафраза эпизода встречи Анны с сыном Сережей из романа Толстого: «События в жизни Сережи начались в тот памятный вечер, когда он, впервые за много месяцев, увидел у себя в комнате, над кроватью, в которой спал, свою мать – в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата. Лицо у нее было встревоженное и тоже не похожее на то, которое он знал всегда. Ее неожиданное появление в этот поздний час он никак не мог себе объяснить, потому что она уехала почти год тому назад и он успел привыкнуть к ее постоянному отсутствию. И вот теперь она остановилась у его кровати, потом быстро села и сказала шепотом, чтобы он не шумел, что он должен одеться и сейчас же ехать вместе с ней домой.

– А папа мне ничего не говорил, – только и сказал Сережа. Но она ничего не объяснила ему, повторила несколько раз: – Скорее, Сереженька, скорее, – потом вынесла его на улицу...»¹ (275).

В этой сцене автор делает намеренно узнаваемой параллель между семейной обстановкой своих героев и положением в доме толстовских Карениных. В характерах главных персонажей романа также ощутимо сходство с героями Толстого: мать Сережи, Ольга Александровна, как и Анна Каренина, смысл своего существования видит в любви («Любовь, действительно, была самым важным в жизни Ольги Александровны и единственным, что ее по-настоящему интересовало и занимало. Все остальное имело, так сказать, предварительную ценность и находилось как бы в функциональной зависимости от самого главного. Надо было ехать, было необходимо ехать куда-нибудь – потому что там ждала ее встреча; надо было прочесть такую-то книгу – чтобы потом говорить о ней с тем, кто был единственным, чьи разговоры казались ей интересны; ...нужно было, вообще, – и иначе было невозможно – любить и переживать», 287); отец героя, Сергей Сергеевич, как и Алексей Александрович, руководствуется в своих поступках прежде всего рациональными соображениями, за что, подобно герою Толстого, получает из уст

* Работа выполнена в рамках проекта 21.5.4. Нарративные традиции в литературных и исторических сочинениях XVII – XX вв.

¹ Роман цитируется по изданию: [Газданов, 1996]. Страницы указываются в скобках после цитаты. Курсив здесь и далее наш.

жены и ее сестры Лизы прозвище «человек-машина» («Он никогда не задумывался над важными решениями; они с самого же начала казались ему ясными и исключаящими возможность ошибки», 286). Такая противоположность характеров порождает главный семейный конфликт в доме газдановских героев, что практически полностью повторяет ситуацию в доме Карениных. Повествование из зоны сознания героя также напоминает манеру Толстого: вспомним сцену бала в «Анне Карениной», изображенную глазами Кити, или совещание в Филях в «Войне и мире», описанное через восприятие крестьянской девочки. Однако в целом диалог Газданова с Толстым строится, скорее, по модели контрапункта: в отличие от автора «Анны Карениной», проповедующего «мысль семейную», автор «Полета» защищает мысль любовную. Причем, в плане свободной импровизации на заданную тему. Так, в состоянии вечной неудовлетворенности и нескончаемого поиска возможности реализовать свои невостребованный и неистраченный в границах супружества душевный потенциал пребывает газдановская «раба любви» Ольга Александровна; страстно влюбляется в своего племянника Сережу ее сестра Лиза, при этом она оказывается бывшей любовницей Сергея Сергеевича; сам Сережа также искренне и глубоко влюблен в свою молодую тетку, которая вдвое старше его; в постоянном состоянии влюбленности пребывает друг Сергея Сергеевича Федор Слетов; нечто подобное любовному чувству испытывает к англичанину Макфалену прагматичная Людмила, жена любовника Ольги Александровны Аркадия Александровича; неожиданно открывает в себе чувство привязанности к наскучившему при жизни, но теперь уже покойному супругу старая актриса Лола Энэ и т.д. Одной из импровизационно обрабатываемых моделей является в романе тема запретной любви. Любопытно, что, примеряя в начале образ Анны Карениной на Ольгу Александровну, автор далее рисует в тонах этой героини Толстого не ее, а Лизу: «Так же, как Сережа помнил с первых дней своего сознания мать и отца... он помнил и тетку Лизу, ее *черные волосы, красные губы*» (278); «Сережа читал у себя в комнате... через несколько минут раздался знакомый стук в дверь и вошла Лиза, в очень *открытом черном платье*, с голой спиной, *обнаженными – прохладными*, подумал Сережа, – *руками и низким вырезом на груди*. Глаза ее казались больше, чем обычно... и *возбужденная улыбка* была не похожа на всегдашнюю» (281). Ср. с портретом Анны Карениной: «Анна была... *в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью*... На голове у нее, в *черных волосах*, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок...»; «Всякий раз, когда он (Вронский. – Е.П.) говорил с Анной, в глазах ее вспыхивал радостный блеск и *улыбка счастья* изгибала ее *румяные губы*. Она как будто делала усилие над собой, чтобы не *выказывать этих признаков радости*, но они сами собой выступали на ее лице» [Толстой, 1984, с. 89, 92].

В облике же и характере Ольги Александровны, скорее, угадывается сходство с Наташей Ростовской, причем разных периодов жизни: «Она влюбилась в Сергея Сергеевича, как только его увидела; это было на балу, в Москве, и тогда же она сказала своей матери, что за этого человека она выйдет замуж... Она никогда не была хороша собой, но обладала такой могучей силой привлекательности, что сопротивляться ей было трудно и ненужно. Ее любили все – и родители, прощавшие ей все, и прислуга, и сестры, и братья... После рождения сына она в течение целого года не обращала никакого внимания на свою внешность, проводила все время с ребенком, с жадностью следила, как он начал ходить, и вообще была занята только им» (288).

В контексте судеб двух толстовских героинь семантическое раздваивание и аллюзивная переориентировка образа Ольги Александровны с Анны на Наташу оказывается сродни некой генетической перекодировке личности героини, чем автор отводит от нее участь Анны Карениной, но при этом, наоборот, подставляет под удар Лизу. Эта мысль оправдывает себя в финале романа, где на гибнущий

самолет неожиданно опаздывает Ольга Александровна, но среди прочих персонажей на нем улетает Лиза.

Акцентировка черного и красного «каренинских» цветов в портрете Лизы вписывается в цветовую гамму поэтики женских персонажей Газданова в целом. Более того, черный цвет оказывается наиболее активным в колористике романа, что с самого начала овеивает траурной аурой его любовный сюжет. В черном обрамлении впервые появляется в романе и Ольга Александровна: на ее склоненной над кроватью голове Сережа различает «незнакомую шляпу черного бархата», а на улице, куда они вышли вместе, «ее ждала незнакомая женщина в черном» (275). Волосы у Ольги Александровны, как и у Лизы, тоже черного цвета. Эта символика дает основание предположить, что в начале работы над романом автор предполагал трагический конец и для этой своей героини (но не для Сережи: несмотря на то, что на улице они оказываются вместе, «незнакомая женщина в черном» ждет там только «ее», а не «их»), но в дальнейшем отказался от этого замысла. Символическая роль «черного человека» по отношению к Сергею Сергеевичу отведена в тексте одному из бывших любовников его жены, явившемуся к нему «в черном пальто, черном котелке, черных туфлях и черном галстуке» (289). На фоне «черного зеркала» рояля возникает в последнем воспоминании Аркадия Александровича образ Людмилы, в траурном одеянии предстает в последней сцене Лола Энэ. Все они окажутся в числе пассажиров потерпевшего в финале крушение самолета.

Фраза, обрисовывающая атмосферу существования газдановских героев: «Вообще в доме многое было неблагополучно» (290), – косвенно отсылает к сакраментальному зачину толстовского романа: «Все смешалось в доме Облонских», чем вновь размывается четкость каренинской параллели к семейной истории Ольги Александровны и Сергея Сергеевича, сближаясь при этом с ситуацией в доме Облонских. Причем Газданов перераспределяет в «Полете» роли толстовских персонажей – Стивы и Долли: хранителем семейных устоев в доме его героев является Сергей Сергеевич, тогда как его жене присущи ветреность и непостоянство. В то же время в душевных метаниях героини Газданова словно сливаются чувства Анны и Стивы, по-разному переживающих свою супружескую неверность: «Несмотря на то, что вся жизнь Ольги Александровны состояла именно из отъездов и измен и, казалось, можно было бы уже к этому привыкнуть, она всякий раз переживала все это с такой же силой, как и в ранней молодости, и так же мучилась, как всегда, потому что совершала нечто нехорошее и запретное и дурно поступала по отношению к мужу и Сереже» (290). Кажется, своим романом автор «Полета» одновременно и утверждает, и разрушает толстовскую максиму: «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Однако в «Полете» нет той общей интонации, которая характерна для изображения домашних ситуаций в романе Толстого как семейного несчастья. Наиболее сложным описывается состояние Ольги Александровны. Точнее всего оно может быть выражено формулой М. Кундеры «невыносимая легкость бытия»: «...Направившись к Сергею Сергеевичу, она вдруг вспомнила, что сегодня был четверг, его приемный день... Он вошел к ней, она была уже в шляпе и перчатках, в дорожном костюме, с несессером в руках. В глазах ее Сергей Сергеевич увидел опять то же тревожное выражение, которое хорошо знал. Но оттого, что он его увидел, его лицо совершенно не изменилось, как не изменились улыбка и голос. – Ну что, едем, Леля? – сказал он. – Да, – ответила Ольга Александровна, причем это “да” вышло помимо ее желания упавшим и невольно актерски-значительным. – Далеко? – В Италию. – Прекрасная страна, – мечтательно сказал Сергей Сергеевич, – впрочем, ты это знаешь не хуже меня, ты ведь не впервые едешь в Италию. Очень хорошо, ты что-то нервничала в последнее время, это тебя развлечет. Я рад за тебя. Ну, желаю тебе всего хорошего, пиши.

Он поцеловал ей руку и ушел. Она постояла несколько секунд, потом вздохнула и стала спускаться вниз, к подъезду, где ее уже ждал автомобиль... Сергей Сергеевич вернулся к себе, где его уже ждала очередная посетительница...» (290–291).

Вполне вероятно, что если бы Сергей Сергеевич сохранил свою любовь к Ольге Александровне («он охотно ей все прощал, никогда на нее не сердился и удовлетворял все ее желания, но никак не мог бы сказать, что без нее жизнь потеряла бы смысл», 288), она была бы удовлетворена рамками семейных отношений. Акцент в обрисовке ее характера делается автором не на поиске увлечений, а на вынужденности этого поиска. В то же время образ Сергея Сергеевича также лишен семантической однозначности. В отличие от Алексея Александровича Каренина, он не укладывается в характеристику «человек-машина». На реплику своего друга Слетова «у тебя вместо души железо» (322) он реагирует неожиданной фразой, разрушающей стереотип отношения к самому себе, которому никогда не противился: «А тебе, Федя, никогда не приходило в голову, что это неверно?» (323). Рационализм – лишь одна из черт его личности, компенсирующаяся терпимостью, неконфликтностью, готовностью прощать, щедростью, жалостью, исходящими из понимания человеческой природы. И все же самую точную характеристику дает Сергею Сергеевичу Лиза, по-женски знающая его лучше других: «Все всегда очень мило, всегда шутки, всегда этот всепрощающий ум – и полное отсутствие страсти, крови, желаний» (300). По мнению Г. Адамовича, такая «уклончивая сложность» характера героя сближает его с внутренне неустойчивыми чеховскими персонажами и разделяет с героями Толстого, созданными в соответствии со «стройным психологическим планом» [Адамович, 1939]. Действительно, фигура Сергея Сергеевича изображена больше в чеховских тонах: при множестве достойных качеств, герой оказывается не в состоянии принести счастье тем, кто его когда-то любил: ни Лизе, ни Ольге Александровне, обрекая сначала одну, а потом другую на любовные странствия. При этом, однако, у данного сюжетного треугольника есть и противоположный семантический обертон: ни та, ни другая героиня не смогли адекватно оценить героя своего романа, спрямив его личность до формульного выражения «человек-машина», в чем уже заключена их собственная вина.

Для Лизы возможностью реализовать нерастраченные чувства к Сергею Сергеевичу становится любовь к Сереже. Тождество имен отца и сына выполняет в этой ситуации знаковую функцию. История любви Лизы и Сергея Сергеевича поначалу складывается из нескольких косвенных фрагментов. Впервые она подается в форме двусмысленного намека через услышанный Сережей спор героев по поводу прочитанного романа: «В романе этом рассказывалась история человека, посвятившего жизнь женщине, его не любившей, и оставившего ради нее другую, для которой он был дороже всего на свете. Отец защищал этого человека.

– Ты понимаешь, Лиза, ведь главное – это что его тянуло именно к vilaine (мерзкой. – *Е.П.*), а другая была почти что безразлична. Ну, она его любила... но ведь ему другой хотелось, ты понимаешь?

– Я не говорю, что не понимаю причины этого, – сказала Лиза. – Причина ясна. Вопрос в другом: в глупой неверности этого предпочтения, в его ничтожности. Она заслуживала счастья больше, чем та, другая.

– Счастья вообще не заслуживают, Лиза, – кротко сказал отец, – оно дается или не дается. – Нет, заслуживают, – твердо сказала Лиза» (279–280).

То, что этот спор носит не только литературный характер, но имеет прямое отношение к истории самих героев, высвечивается позднее в воспоминаниях Сергея Сергеевича и получает окончательное оформление в конце романа в его раздумьях, предвещающих его финальную беседу с Лизой: «Надо ей сказать, что вот, она осталась одна у него, что никого, в сущности, кроме нее, он никогда не любил, если не считать кратковременного, в конце концов, увлечения ее старшей

сестрой. Надо ей сказать, что он сделает над собой усилие, чтобы стать похожим на того героя ее романа, о котором она мечтала...» (444). До этого момента супружеские и отцовские обязательства не позволяют ему сделать решительный шаг: оставить жену и жениться на Лизе. Когда же после развода, инициируемого Ольгой Александровной, Сергей Сергеевич все-таки внутренне созревает для этой перемены, он оказывается в позиции опоздавшего. Любопытно то, что этот внешне последовательный, ироничный человек, выступающий по отношению к другим в роли вершителя их судеб, оказывается самым нерешительным из всего своего окружения. Если Ольга Александровна, Лиза, Сережа, Слетов, каждый по-своему, пытаются устроить собственную жизнь в соответствии со своим о ней замыслом, то жизнь Сергея Сергеевича показана автором лишенной перспектив. «Я не знаю... я не вижу ничего», – такой репликой завершается поток его воспоминаний, после чего «он встал, сделал несколько шагов и раздраженно пробормотал: утешительного, утешительного... затем он долго смотрел на револьвер, на воронной отлив его прекрасной стали, покачал головой и лег, наконец, в кровать. Через минуту он спал» (334). В этой сцене, изображающей героя наедине с собой, наиболее ощутимо влияние чеховской расплывчато-уклончивой поэтики персонажа.

Поддаваясь в «Полете» искушению свободы творческой импровизации, автор словно вступает в игровые отношения с каноническими моральными представлениями о «можно» и «нельзя». Все его главные персонажи, по существу, живут двойной жизнью, однако открыто эту позицию проявляет только Ольга Александровна, не подозревая о давней связи своего мужа с Лизой, и уж тем более – об отношениях Лизы с Сережей. До последнего момента не знает о них и Сергей Сергеевич. Главный критерий, служащий оправданием такого автономного нравственного канона, – это искренность чувств героев. Искренностью в романе искупаются не только многочисленные любовные «путешествия» Ольги Александровны (причем, эта сюжетная линия строится автором на основе приема реализации метафоры: новое увлечение героини всегда связано с отъездом, после которого также неизменно следует возвращение), но даже такой греховный вид связи, как инцест, во всяком случае, в отношении Сережи.

В то же время сложность отношений между автором и героями в такой импровизационной ситуации заключается в том, что подлинность чувства доказывается способностью самих героев к восприятию любви как творческому самоосуществлению. Т.е. импровизационное начало не ограничено в романе только авторским планом, оно распространяется и на уровень персонажей, становясь главным критерием в оценке подлинности их существования. Творческий способ жизнестроения предполагает отступление от общепринятых норм. Двигателем сюжета становится в этом случае правда героев, по отношению к которой автор оказывается в подчиненной позиции.

Наиболее сложно выписана в романе фигура Лизы. В начале она показана изнутри сознания юного героя, видящего в ней женский идеал: «...Существование Лизы было лишено каких бы то ни было неправильностей. Она... была как бы живым укором для родителей Сережи – у нее все в жизни было так ясно, безупречно и кристально... все словно извинялись перед тетей Лизой за собственное несовершенство, особенно неприглядное по сравнению с ее бесспорным нравственным великолепием» (278). Вместе с тем в приведенном выше вечернем появлении Лизы в комнате Сережи уже ощутим привкус соблазна: «В эту минуту Сережа почувствовал необъяснимое волнение, такое, что, когда он заговорил с ней, у него срывался голос. – Перечитался ты, Сережа, – сказала она, садясь рядом с ним и положив руку на его плечо. – Я пришла пожелать тебе спокойной ночи, – и она тотчас же ушла, не обратив никакого внимания на необычное состояние Сережи, как ему показалось» (282). Физиологичность – сквозной мотив в обрисовке женских персонажей во всем творчестве Газданова. Причем, в этом качестве автор видит не столько проявление порока, сколько стихийную инстинктивность,

чреватую трагическими последствиями. Несвобода от запросов тела – крест всех его героинь, неизгладимо впечатанный в саму их женскую природу. Этой теме посвящен один из первых рассказов писателя «Черная капля», выступающий смысловым кодом по отношению ко всему его творчеству. След подобной несвободы ощутим и в образе Лизы, что обрекает ее одновременно на роль жертвы и невольной губительницы. В то же время, рисуя двойную жизнь Лизы, автор лишен намерения показать ее как признак нравственной ущербности героини. Вскользь намекая на череду ее чувственных мимолетностей и изображая ее болезненную любовь-ненависть к Сергею Сергеевичу, он подводит читателя к мысли о вынужденности, обреченности Лизы на любовный поиск. В этом видно ее сходство с Ольгой Александровной. Но в то же время в Лизе больше акцентировано физиологическое начало, тяга к чувственной стороне любви, тогда как главным для Ольги Александровны является материнский аспект любви. Именно поэтому идеальным мужчиной становится для нее Аркадий Александрович, с его житейской неприспособленностью. Для Лизы обретение идеального возлюбленного в образе собственного племянника также является возможностью реализации материнского инстинкта. Однако этот подарок судьбы оказывается с привкусом невольного преступления, что отчетливо осознает героиня, но о последствиях чего пока старается не думать, впервые испытывая полноту чувственного очарования жизни. Изображению любви Лизы и Сережи посвящены лучшие страницы романа, где эротические впечатления изображаются как расцвет души, апофеоз лирического мира героев. Мотивное тождество в картинах их внутренних переживаний отражает родство душ: «Тень Лизы не оставляла его; даже когда ее не было, все было полно ее присутствием и ожиданием ее возвращения, как *воздух* был полон отзвуками ее голоса, как *музыка* была полна ее интонациями, как *вода* была полна ее дрожащим отражением, как в прикосновении морского *ветра* Сережа явственно ощущал приближение к своему лицу ее теперь всегда полуоткрытых губ...» (373); «Целый огромный мир, в котором до сих пор проходила ее жизнь, сместился и исчез.. Ей ничего не хотелось тогда... Теперь она все видела по-иному, так, точно у нее были другие глаза, сохранившие прежние размеры, прежний цвет, прежнюю точность перспективы, – в тех же пейзажах, на которые она смотрела теперь, все расцвело и изменилось: над головой развернулось гигантское и далекое *небо*, заблестела *вода*... И над всем этим... все время звучала далекая *музыка*... ни на секунду не прекращающаяся и невыразимо прекрасная» (394).

В то же время одним из лейтмотивов этой любовной импровизации является неотступная мысль героев о запретности их чувства, что накладывает тень на его фееричность. Не случайно описание образа Лизы сопровождает мотив тени. Оба понимают, что неразрешимость нравственного конфликта готовит им драматическую развязку и обоих посещают по этому поводу сходные мысли о готовности к самопожертвованию. Так, Сережа понимает, что это «жадное счастье заключало в себе необходимость какой-то неперменной жертвы, нужно было поступиться чем-то очень важным и дорогим, чтобы заслужить его» (373). На вопрос: «Как все это будет?», – ответ Лизы звучит эхом его собственных мыслей: «Не знаю, Сереженька. Знаю только, и не хочу от тебя скрывать, что самое страшное впереди... А когда придет время за все ответить, я отвечу за все. Не думай об этом» (382).

Готовность ответить «за все» реализуется в сюжете через вмешательство высшей воли, облеченной в игру случая. Здесь автор словно высвобождается из-под обаяния своих героев, предъявляя в итоге к их любовной импровизации критерии «большого счета». Но если расплатой Сережи становится разочарование (случайно он узнает о давней связи Лизы с Сергеем Сергеевичем) и не повлекшая смерти попытка самоубийства, то цена любви Лизы к Сереже оказалась равной жизни. При этом автор все же остается неизменен в признании личностной состоятельности обоих. Это становится наиболее рельефным при сравнении плана

героев со сферой персонажей антигеройного типа, выстраивающих свою судьбу на основе некоей схемы, в которой распознается канон псевдоискусства. В своем жизненном сюжете они выполняют роль либо плохих актеров (старая актриса Лола Энэ, «юная актерка» или «известный драматург, актер и режиссер... автор бесчисленного количества пьес», 297), либо героев третьесортных романов, по канве которых и создают свой автобиографический миф (Людмила, Аркадий Александрович), либо того и другого (Лола Энэ).

Авторское импровизационное начало в изображении героев второго плана проявляет себя в том, что он может неожиданно смягчить жесткий схематизм в построении их характеров, чем создает семантические лакуны для проникновения иных смыслов. Самый яркий пример такого рода – «страсть к музыке» у математически-рациональной Людмилы Кузнецовой: «В ее жизни была только одна слепая и безжалостная страсть, ради которой она была готова забыть обо всем остальном, – эта страсть была музыка. Она сама была отличной пианисткой, и вечерами, одна в своей квартире, она играла, охваченная холодным и самозабвенным сладострастьем, Баха, Бетховена, Шумана. И только в эти часы, далекая от всего остального, одна в этом призрачном и нарастающем полифоническом мире, она чувствовала себя по-настоящему счастливой. Потом она прекращала игру... умолкнувшие мелодии продолжали беззвучно греметь, вызывая целый ряд сожалений, предчувствий и напоминаний о том, чего никогда не было. Она походила тогда на человека, содрогающегося от понимания того, что ее жизнь загублена, или на женщину, над которой разразилась страшнейшая катастрофа. Потом она ложилась в холодную постель... с тем чтобы на следующее утро вновь приниматься за прежнее» (306).

Любовь-страсть, не нашедшая воплощения в жизни Людмилы, реализуется в схожем по темпераменту характере ее музицирования. Понятие «отличная пианистка» отражает, вероятнее всего, высокий технический уровень исполнения Людмилой произведений Баха, Бетховена, Шумана, но вряд ли имеет под собой смысл глубокого и тонкого проникновения в музыкальный текст, на что намекает глагол «греметь», служащий единой характеристикой исполнения столь разных авторов. В словосочетании «холодное сладострастье» также отражена специфическая манера исполнения героини, не соответствующая самому «музыкальному материалу». Т.е. этот романский фрагмент, с одной стороны, показывает присутствие тайных, подсознательных сторон в натуре Людмилы, наличие у нее собственного «лирического мира», но с другой, говорит о том, насколько этот мир далек от истинной музыкальной одаренности, проникновения в мистические глубины «духа музыки».

Уступает по убедительности этому эпизоду, но вызывает интерес как сюжетная находка повествование о внутреннем преобразении Лолы Энэ, основанном на неожиданной любви к прежде ненавистному, но теперь уже покойному мужу. Известный мировой сюжет «любовь к мертвецу» получает в «Полете» оригинальную разработку через прием автомифологизации: подавшись мысли о своих сценических мемуарах, Лола создает миф о самой себе, в котором ее муж, о смерти которого она мечтала и который, наконец, погиб от шальной пули в чужой перестрелке, предстает в образе идеального возлюбленного, а она – идеальной супруги. В итоге Лола сама уверовала в этот миф до такой степени, что к концу создания мемуаров из молодящейся бывшей актрисы, мечтающей открыть собственный мюзик-холл, превратилась в «старую женщину», охладевшую к своей идее и искренне скорбящую об утрате любимого мужа. Т.е. в финале этой истории происходит вживание не только жизни в созданный Лолой миф о самой себе, но и мифа в реальную жизнь героини, завершившееся ее душевной трансформацией. Здесь мы встречаемся с новой версией мифа о Пигмалионе, где в роли «ожившей» Галатеи выступает Лола, функция же Пигмалиона отведена ее мертвому мифологически идеализированному супругу.

В числе героев, мифологизирующих свою жизнь, оказывается и Сергей Сергеевич, все время создававший из себя всемогущего, снисходительного супермена, и, по собственному признанию, потративший ее на притворство – «точно на сцене» (443). На деле этот близкий к идеалу герой оказывается человеком с неустроенной судьбой, ощущением обесцененности жизни. Марионеточность его существования разрушается в тот момент, когда он узнает о связи Лизы с Сережей: «У него болело сердце, ему было холодно и нехорошо, и он успел с удивлением подумать, что эти ощущения он испытывал в первый раз в жизни» (445). Т.е. наедине с собой Сергей Сергеевич оказывается меньше того публичного образа, который создал в отношении себя. В остальных случаях, касающихся героев второго плана, можно говорить о креативной функции биографического вымысла: в результате все они перерастают самих себя в желании выстроить судьбу в соответствии с собственным мифом. Так, Аркадий Александрович после расставания с Людмилой и встречи с Ольгой Александровной «окончательно внушил себе мысль, что его жизнь... в самом деле беспримерная любовная симфония; и действительно такой сладости бытия он до сих пор никогда не ощущал, разве что в те далекие времена, когда был женат первым браком на героине своей легенды» (364). Т.е. внушенная самому себе мысль в итоге превращается в реальность силою любви героини, которая «поверила... в реальное существование Аркадия Александровича Кузнецова – такого, каким он был всегда в своей мирной мечте и каким ему никогда не удавалось быть в действительности» (364–365). Так же и Людмила после встречи с Макфаленом начинает, наконец, жить той жизнью, о которой когда-то лишь мечтала. О душевной трансформации героини свидетельствует перемена в ее манере музицирования: «Людмила долго играла ему самые лирические вещи. Макфален, который был настоящим знатоком музыки, не мог не оценить ее искусства...» (353). Здесь, по сравнению с первой музыкальной сценой, исполнение отражает уже не столько страсть, сколько тонкость чувств, что передано через восприятие героя-слушателя. Такая нелинейность характеров героев второго плана открывает наличие в них резерва преображения. «...Вы лучше, чем вы думаете» (418), – говорит Лоле один из ее бывших возлюбленных. В структуре романа эта фраза становится ключевой для интерпретации образов всех остальных персонажей. Из этого общего правила есть только два исключения: Ольга Александровна и Сережа, не изменяющие самим себе ни в мыслях, ни в поступках, что, на наш взгляд, влияет на стратегию их судеб в финале «Полета».

Через объединение своей судьбы с судьбой Ольги Александровны получает возможность счастливого продолжения любовного «путешествия» и Аркадий Александрович: из всех пассажиров лишь она одна по счастливой случайности опаздывает на разбившийся самолет. Во всех остальных случаях происходит гибель одного из двух героев: в паре Людмила – Макфален гибнет Людмила, в паре Сергей Сергеевич – Ольга Александровна гибнет Сергей Сергеевич, в паре Сережа – Лиза гибнет Лиза. Если же восстановить разрушенную любовью Сережи комбинацию Сергей Сергеевич – Лиза, то в ней гибнут оба партнера. Той же участи подверглась и Лола Энэ, также оказавшаяся в числе пассажиров злосчастного лайнера.

Как явствует из черновиков, по которым восстановлена заключительная часть романа, главной для автора была мысль о всевласти случая как «слепой внешней силы, уравнивающей в несколько секунд жизни этих людей, независимо от того, насколько они заслужили такую судьбу» [Диенеш, 1995, с. 163]. Но в разделенности персонажей на две противоположные группы: обреченных на смерть и оставляемых в живых – мерцает семантика «заслуженности» в одном случае жизни (Ольга Александровна, Сережа), в другом – смерти (Сергей Сергеевич, Лола, Людмила, Лиза). Мотив воли случая актуализируется в финальной сцене через появление случайного пассажира, в последнюю минуту избегающего по трапу со словами «Мне повезло!». На наш взгляд, в «Полете» мысль о всевласти любви,

облеченная в форму художественной импровизации на заданную тему, все же подчинена автором – возможно, еще не вполне сознательно – принципу этико-эстетического единства, маскируемого под власть случая. В творческом кодексе Газданова он именуется «правильным моральным отношением», в чем вновь видится влияние Л. Толстого [Нечипоренко, 2000, с. 183].

На самом деле на игре случая построен не только эпизод в аэропорту, но вся последняя часть романа, отмеченная повышенным динамизмом, ускорением действия. Не выдержав одиночества в Лондоне, никого не предупредив, в Париж, в квартиру Лизы неожиданно приезжает Сережа. Туда же случайно приходит Сергей Сергеевич для выяснения отношений с Лизой. В момент произнесения им фразы: «Лиза, ты была моей любовницей много лет...» (445), – в квартиру заходит Сережа, отлучившийся на несколько минут. Перед приходом к Лизе Сергей Сергеевич случайно встречает в кафе Лолу, которая говорит ему о том, что собирается ехать в Лондон за оставленными ей там деньгами одним из ее бывших любовников, на что Сергей Сергеевич дает совет лететь аэропланом. Узнав о связи отца с Лизой, Сережа спешно возвращается в Лондон, где пытается покончить с собой, но пуля случайно проходит мимо сердца. Известие о попытке самоубийства Сережи подвигает Лизу, Сергея Сергеевича и Ольгу Александровну спешно лететь к нему, но Ольга Александровна опаздывает к борту буквально на несколько минут. Так же случайно англичанин Макфален, с которым решает связать свою судьбу Людмила, оказывается жителем Лондона, и она случайно летит к нему на том же самолете, что и Лиза, Сергей Сергеевич и Лола. Можно заметить скоординированность этой цепочки случайностей в сюжетной алеаторике (от лат. *alea* – игральная кость, жребий, случай) романа, что наделяет случай эстетической осмысленностью, отгораживая его от обыкновенного «стечения обстоятельств». А разрешение ряда случайностей в общем событийном моменте – авиакатастрофе – становится проявлением высшей закономерности, метанормы.

В дальнейшем этот принцип будет все яснее определять границы семантического поля романов Газданова. При кажущейся непредсказуемости, случай в них практически всегда равен Промыслу. Отдавая на его волю своих персонажей, автор вместе с тем, подобно ангелу-хранителю, заботливо отводит его всевластие от своих любимых героев. Так, попытка самоубийства Сережи в контексте incestной любви прочитывается как кровная жертва за «нравственное преступление», в итоге чего герой не умирает, а очищается от своего полудетского прегрешения. «Мой мальчик... мой *беленький*» (460), – эти обращенные к нему слова матери имеют, несомненно, символический смысл. Та же охранительная функция автора видна и в эпизоде опоздания на самолет Ольги Александровны. В этих семантических рамках «Полет» предстает сюжетно законченным произведением: несмотря на ощущение резкой оборванности, все персонажные линии в нем получают логическое разрешение. Поэтому конец текста обозначает здесь событийное и смысловое завершение рассказанной истории, то есть совпадает с финалом сюжета¹.

¹ Оборванность текста «Полета» воспринимается многими исследователями как его незавершенность. [См.: Диенеш, 1995, с. 159–165; Газданов, 1996, с. 695]. Автор монографии «Поэтика прозы Гайто Газданова 1920 – 1930-х годов» С. Кабалоти видит в этой оборванности «демонстративную незавершенность» – как характерную черту искусства XX века [Кабалоти, 1998, с. 310] (курсив наш. – Е.П.).

Литература

- Адамович Г. Литература в Русских записках // Последние новости. 1939. 29 июня.
- Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1.
- Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.
- Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 1920 – 1930-х годов. СПб., 1998.
- Нечипоренко Ю.Д. Таинство Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000.
- Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1984. Т. 7.