

Е.Н. Проскурина

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

Модель «закрытого текста» в романах-притчах Г. Газданова*

Аннотация: Статья посвящена выявлению жанровых соответствий понятию «закрытый текст», введенному в семиотический словарь У. Эко. Одним из таких текстов является новозаветная притча. Ее семантическая определенность отражается в сюжетной завершенности, диктующей дооформленность повествовательной структуры. Моделирование романного текста по модели притчи вносит в него те же нарративные параметры, которые характерны для самого исходного жанра. Данная модель демонстрируется в статье на примере повествовательных особенностей поздних романов Г. Газданова «Пилигримы» и «Пробуждение».

Ключевые слова: закрытый текст, сюжет, притча, роман-притча, нарратив, модель, замкнутая форма, завершенность.

Понятие «закрытый текст» введено в семиотический словарь У. Эко. Под ним исследователь понимает такой тип повествования, который нацелен на то, «чтобы вести читателя по определенной дорожке, рассчитанными эффектами вызывая у него в нужном месте и в нужный момент сострадание или страх, восторг или уныние. Каждый эпизод истории должен возбуждать именно то ожидание, которое будет оправдано дальнейшим ее течением» [Эко, 2005, с. 19]. «Закрытому тексту» противостоит «открытый», интерпретационные возможности которого можно сравнить с космическим расширяющимся пространством. Самый показательный пример «открытого текста», по мнению У. Эко, – роман Дж. Джойса «Улисс» [Там же, с. 96–97]. В отличие от текстов открытого типа, представляющих собой вселенную в миниатюре, закрытые тексты «как будто структурированы согласно жестким рамкам некоего проекта» [Там же, с. 20]. Причем принцип открытости/закрытости не является собственно литературным. В качестве примера открытой формы в архитектуре У. Эко приводит искусство барокко, с его динамичностью, склонностью к неопределенности эффекта, создаваемой игрой объемов и пустот, света и тьмы, соотношением кривизны линий, плоскостей [Там же, с. 93]. В сфере музыки «открытость» проявляет себя в свободе исполнителя творить из исходного материала любые формы. Это так называемая вариабельная композиция, эстетическая задача которой – создание в музыке «свободной непредвиденности», или индетерминированная композиция, где автор, вместо одной, сочиняет сразу множество возможных связей («Моменты» К. Штокхаузена). Крайний вариант индетерминированной музыки – «интуитивная музыка», где композитор не прописывает нотный текст, а делает словесные указания, типа: «Возьми аккорд. Не думай ни о чем. Держи аккорд...» (К. Штокхаузен. «Из семи дней») [Чередниченко, 1994, с. 140–141]. Понятию же «закрытый текст» в музыке соответствует понятие «замкнутая форма», характерное для жанра сонаты или симфонии. В сонатной форме все музыкальное «здание» растет из одной темы, выступающей источником развития. Эта 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 неустойчивостью положения, конфликтностью, сложным переплетением противоборствующих сил, но в то же время весь процесс «устремлен к устойчивому, бесконфликтному, ясному итогу» [Чередниченко, 1994, с. 102]. Будучи идеалом для классической композиции с конца XVII-го до конца XIX-го вв., замкнутая форма выражала мысль о возможности в художественной реальности того, что невозможно в жизни. Это своего рода музыкальный способ «реализации утопии». Симптоматичен тот факт, что трехчастный принцип замкнутой формы в музыке складывается в период оформления гегелевской диалектики с ее идеей триады как универсалии, характеризующей деятельность «мирового духа», развитие которой проходит стадии тезиса, антитезиса и синтеза. Так музыкальное произведение приобретает не свойственную ему до этого времени способность выражения телеологического принципа как основополагающего¹ – и в плане общеонтологического либо общеисторического/общенационального развития (симфонический жанр), и в плане реализации конкретной судьбы индивидуума (соната). Не случайно понятие «замкнутой формы» связано с идеей «абсолютной музыки», выступающей аналогом «абсолютной философии»: и та, и другая, по выражению философа К. Зольгера, «возвышает настоящее к вечности» [Dahlhaus, 1978, S. 77].

Что касается литературного «закрытого текста», то здесь заданная автором стратегия чтения реализует себя в определенном, «среднестатистическом», читательском сознании. Если же такого рода текст попадает в руки читателя с иной пресуппозицией, то результат может быть самым неожиданным. В качестве примера подобного перформатива У. Эко приводит судьбу «Парижских тайн» Э. Сю: «роман, начатый автором-денди для услаждения избранной публики, вызвал страстный процесс идентификации у пролетарской аудитории; когда же затем роман был продолжен с намерением внушить этой «опасной» аудитории умеренные идеи социальной гармонии, побочным эффектом оказалось революционное восстание» [Эко, 2005, с. 20]. С другой стороны, если средний читатель не умеет декодировать вписанные в текст семантически нагруженные знаки, для него процесс чтения не выйдет за рамки «услаждения» увлекательной приключенческой историей. Нетрудно заметить, что выделенные исследователем свойства, репрезентирующие текст как «закрытый», характерны в первую очередь для беллетристической литературы, где авторская мысль утверждается в рамках устоявшихся художественных канонов, при помощи литературных клише и стереотипов. Переключение смысла из одной парадигмы в другую в таких случаях происходит на основе идеологических предпочтений читателя, ищущего в тексте близкие для себя и порой неожиданные для автора ориентиры. Так произошло с «Парижскими тайнами», где можно увидеть и приверженность дендизму, и пропаганду социальных реформ, и симпатии к социализму в духе христианского братства – при том, что критики противоположных направлений обвиняли Э. Сю как в лицемерии (Э. По), так и в литературных спекуляциях (В.Г. Белинский) и идеологическом мошенничестве (К. Маркс и Ф. Энгельс) [Там же, с. 212–215].

Выход читательского восприятия за рамки авторского ожидания можно увидеть также на примере одной из исследовательских интерпретаций романа Г. Газданова «Пилигримы». Так, Т. Красавченко в статье «Газданов и масонство» пишет: «Читаешь, например, роман “Пилигримы”... и диву даешься: ну прямо-

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

¹ До открытия замкнутой формы тип композиционного мышления был главным образом направлен на музыкальное истолкование сакрального канона либо на воспроизведение звуковыми средствами разнообразия мира как Божьего Творения. Мысль о конечном смысле универсума оставалась еще за пределами музыкальных теологических рефлексий.

таки соцреализм какой-то: любовь преображает проститутку в порядочную, тонкую, образованную барышню; сутенер, преступник переживает душевный кризис, сам “сдается” “французскому Макаренку” и перевоспитывается в человека, приносящего пользу людям. Это настоящая утопия, но код ее не коммунистический, а масонский» [Красавченко, 2000, с. 144]. Симптоматично то, что характеристика романа как реализованной утопии типологически соотносит его фактуру с «замкнутой формой». При этом конгруэнтность обоих названных исследователем кодов объясняется их общей установкой на «образцовость». При некоторой идеологической переакцентировке «Пилигримы» вполне могли бы в свое время быть введены в формат «советской литературы». Дело в данном случае в том, что как соцреалистический, так и «масонский» тексты позиционируются их авторами как примеры для подражания (не говоря уж о том, что социализм – один из «блудных сынов» масонства, т.е. имеет с ним родовидовые генетические связи), что является специфическим свойством притчи. Именно в этом универсальном «этико-регулятивном» значении используется данное понятие в применении к советской литературе [См.: Цыбакова, 2000].

Если вести речь о евангельской притче, к которой апеллировал в своем творчестве Газданов, то по типу наррации она, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует понятию «закрытый текст». Центрирующаяся на одной главной мысли, притча не предполагает смысловых разночтений. Это свойство поддерживается и самой структурой притчевого повествования, движущегося от приклада-примера к выкладу-резюме. Но вместе с тем, как отмечает в своей работе «Значение Иисусовых притч: семантический подход к Евангелиям» А. Вежбицкая, притча «может иметь различные правильные интерпретации на разных уровнях» [Вежбицкая, 1999, с. 731]. Это положение исследователя, оставленное в книге без развития, подразумевает разность читательских пресуппозиций. Однако правильное понимание притчи зависит все-таки не от интерпретационных возможностей читателя, а от его побуждения увидеть в ней пример для подражания, призыв «поступать так же». «И вот тут, – как пишет митрополит Антоний Сурожский, – перед каждым из нас вопрос стоит во всей остроте... Бог... говорит нам: Если ты хочешь вырасти в полную меру своего человечества... вот перед тобой картина того, каким ты должен быть... И вместо того, чтобы принять это как потрясающую картину красоты, к которой мы призваны, мы говорим: это заповеди... мой долг – попробовать их исполнить... И отношения взаимной любви, все наше соотношение с Богом мы превращаем в попытку принять его заповеди, будто это внешние приказы, и свести их до минимума, найти способ, чтобы они были наименее требовательны» [Антоний, митрополит Сурожский, 2000, с. 99–100]. Т.е., с ортодоксальной точки зрения, отношение к притче как к возможности взглянуть на ситуацию предложенным в Евангелии образом оказывается недостаточным, так как размывает императивный характер притчевого слова тем больше, чем больше соотносится с общефилософской позицией. В то же время смысловой объем притчи гораздо глубже ее главной мысли и складывается из центрального и «периферийных» смысловых ответвлений, обнаруживающих себя в отношениях «ядерной» семантической единицы (пропозиции) с пропозициями развития и поддержки темы [См.: Висман, Келлоу, 1994], на чем держится сюжетное движение притчи-параболы. Остановимся на этом подробнее, взяв для примера притчу о милосердном самарянине, кажущуюся наиболее легкой для понимания, так как значение притчевого сюжета выступает в здесь эксплицированном виде, вплоть до итоговой побудительной максимы: «Иди, и ты поступай так же». Если ограничиться рамками рассказанной Христом истории человека, пострадавшего от разбойников, то смысл притчи может быть вмещен в формулу, предложенную А. Вежбицкой: «когда ты видишь, что нечто плохое происходит с другим человеком, будет хорошо, если ты сделаешь что-то хорошее для этого человека» [Вежбицкая, 1999, с. 732], хотя изменение модальности в данном случае приводит, на

наш взгляд, к искажению притчевого смысла: то, что *должно* быть сделано, превращается в одну из обтекаемо-неопределенных возможностей, определяемую свободой воли. Здесь, на наш взгляд, формулировка обозначает принципиальное различие между философским логосом и евангельским Словом. Оставляя человеку право выбора, Христос при этом в Своих речах всегда указывает, что, не сообразуя собственную волю с волей Божьей, он платит дорогую цену, равную потере Царствия. Если говорить о семантических границах притчи о милосердном самарянине, то они определяются не рассказанной Христом историей, а обращенным к Нему вопросом «законника»: «кто мой ближний?» (Лк. 10:29). Вопрос задан с целью самооправдания после того, как Спаситель направляет его следовать заповеди: «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всею крепостию твоею, и всем разумением твоим, и ближнего твоего, как самого себя» (Лк. 10:27). Т.е. данная притча важна в первую очередь как ответ на вопрос о «ближнем». Причем, ответ носит парадоксальный характер для человека, как знающего, так и исполняющего закон, так как Спаситель ставит в центр ситуации не его самого, а *другого*. На такой парадоксальности позиции Христа основан ее «новозаветный» смысл по отношению к «закону», что акцентируется в богословском толковании данной притчи [См., напр.: Антоний, митрополит Сурожский, 2000, с. 97–100]. После изложения истории «некоего человека», ограбленного и избитого разбойниками, нашедшего помощь не у священника и не у левита (людей, проповедующих и исполняющих закон), а у «некоего» самарянина, т.е. человека отверженного, презираемого израильтянами (Лк. 10: 30–35), Христос спрашивает «законника»: «Кто из этих троих, думаешь ты, был ближним попавшемуся разбойникам?», на что его собеседник отвечает: «Оказавший ему милость. Тогда Иисус сказал ему: иди, и ты поступай так же» (Лк. 10: 36–37). Центральная идея слов Христа – это милосердное отношение ко всем нуждающимся в помощи. Но вместе с тем здесь также предлагается взгляд на ситуацию не только со стороны *я*, но и со стороны *другого*. Как раз он-то и позволяет ответить на вопрос «законника»: «кто мой ближний?», но только через переводение его *я* из «сильной», центральной позиции, в «слабую», страдательную. Само понятие *ближний* задает восприятие *другого* в рамках антиномии *ближний/дальний*. Ближний в восприятии «сильного» *я* – это *каждый*, кто нуждается в милосердии, тогда как по отношению к «слабому», нуждающемуся *я* – тот из всех *других*, кто оказывает милость. Т.е. для милосердного априори не встает вопрос о праве выбора, тогда как у пострадавшего оно сохраняется как возможность отношения к проходящим мимо либо как к *ближним*, либо как к *дальним* в соответствии с характером их поступка. Ни священник, ни левит не являются ближними пострадавшему «человеку» из притчи, несмотря на их проповедь «закона», т.к. не восприняли его ближним самим себе, но это в то же время не значит, что в положении пострадавших они должны остаться в позиции *дальних* для этого «некоего человека». Слабая, страдательная позиция *любого другого* всегда должна являться моментом перемоделирования отношений к нему *я* от *дальнего*, постороннего – к *ближнему*. Такой выглядит главная мысль притчи в ее полном смысловом объеме. Т.е. жест милосердия подразумевает необходимость психологического напряжения *я*, заключенного в акте внутренней переориентации: «Для этого, – по словам митрополита Антония, – надо научиться смотреть с целью увидеть, слушать с целью услышать» [Антоний, митрополит Сурожский, 2000, с. 97]. Включение в интерпретационное поле периферийных смыслов обогащает притчевую историю комплексом значимых нюансов, которые становятся связующим звеном между образцовым примером и реальностью. Так, в притче отчетливо показано, что самая «затратная» позиция – это позиция милосердного самарянина, а значит, поступая «так же», человек должен быть к ней готов, в противном случае оказанное милосердие может обернуться ропотом или досадой на *другого*, как чаще всего и бывает в жизни. И сам притчевый императив «иди и ты поступай так же» может быть адек-

ватно воспринят только с учетом этих смысловых составляющих. Особую убедительность слова Христа приобретают именно в системе диалога, заданного обрамляющим контекстом, где вопрос «законника» становится побудительным, а вопрос Спасителя: «Кто из этих троих, думаешь ты, был ближним попавшемуся разбойникам?» – развивающим притчевый дискурс, уточняющим, углубляющим его значение в рамках центральной идеи о необходимости милосердия¹.

Таким образом, наиболее простой пример притчевого повествования содержит в себе богатство смысловых нюансов, однако все они, как ветви единого дерева, прикреплены к своему стволу – центральной идее. При этом нередко в Евангелии и такие случаи, когда не только «прочим» слушателям, но и апостолам не был понятен смысл Христовой притчи. Это, например, тот фрагмент, где Спаситель излагает притчу о сеятеле (Лк.8: 5–15). Ее он адресует в первую очередь «множеству народа», в числе которого были и ученики. Вслед за рассказом о том, какое семя приносит «плод сторичный», Иисус «возгласил: кто имеет уши слышать, да слышит!», после чего апостолы спрашивают Его: «что бы значила притча сия». И только им Он открывает ее истинный смысл. Т.е. здесь в евангельском тексте мы встречаемся с нарративной ситуацией, так сказать, отсроченного выклада, адресованного тем, кто знает «тайны Царствия Божия». «Прочие» же – те, кто «видя не видят и слыша не разумеют», вполне могут воспринять рассказанную Христом историю в зависимости от собственной исходной духовной позиции. Однако что невозможно в интерпретации евангельских притч, это ограничение их рамками бытового, буквального понимания. Т.е. притчу о сеятеле нельзя воспринять как рассказ о неумелом хлеборобе, только в силу случайности («иное [семя] упало на добрую землю») получившем ожидаемый «плод», как нельзя буквально интерпретировать поучение Христа о вырывании «соблазняющего» правого глаза и отсечении «соблазняющей» правой руки (Мф. 6: 27–31, Мк. 19: 43–48). «Образцовая» позиция притчи определяется в первую очередь статусом самого Евангелия как «метанарратива» (Ж.-Ф. Лиотар), предлагающего образец духовного пути, приводящего человека к смене его «ветхой» природы на обновленную, преображенную. Это наличие сверхсмысла в структуре Четвероевангелия задает поиск выклада в притчевом повествовании и в тех случаях, когда он не эксплицирован в тексте. Вместе с тем, смысловая многоуровневость самого евангельского повествования настолько грандиозна, что и семантика притчи открывается каждому читающему в силу его духовной подготовленности и возрастает параллельно духовному росту. Т.е. глубина постижения притчевого смысла напрямую зависит от пресуппозиции читателя/слушателя. Так, например, «притча о закваске», где Иисус сравнивает Царствие Божие с закваской, «которую женщина взявши положила в три меры муки, доколе не вскисло все» (Лк. 13:21), говорит о духовной идее, способной полностью изменить человеческую природу. Однако если перенести акцент с метафоры «закваски» на конец изречения: «доколе не вскисло все», то он с неизбежностью влечет за собой вопрос о сроках полного «проквашивания» «ветхой» натуры человека, т.е. переводит притчевый смысл в эсхатологическую плоскость, активизируя мысль об ответственности каждого перед всеми за дли-

¹ В исследовании А. Вежицкой обрамляющий контекст учитывается лишь на уровне вопроса «законника»: «Учитель, что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную», причем как «откровенно личностного» [Вежицкая, 1999, с. 735]. Фигура конкретного вопрошающего не раз наличествует в Евангелии. Вспомним богатого юношу или фарисеев и саддукеев, задающих Христу провокационные вопросы. Однако во всех случаях Его ответы выходят за рамки личностной адресации в общечеловеческое пространство, часто приобретая, как и в случае с ответом «законнику» притчевую форму. Поэтому и данный евангельский обрамляющий контекст, представленный в виде искушающего вопроса, не может восприниматься как «откровенно личностный», а соотносится с одной из общих повествовательных моделей Евангелия: *личностный вопрос – универсальный ответ*.

тельность периода наступления Царствия Небесного. Тот же конец изречения может быть интерпретирован как имплицит идеи реинкарнации, если задать к нему вопрос: а как быть в случае, если за один жизненный срок личностная природа не «проквасилась». По поводу этого мерцающего подтекстного смысла в «притче о закваске» ведется нескончаемый спор буддистов с христианами. Можно также задаться вопросом, почему именно «в три меры муки» (а не в 2, 4 или 10) положена закваска. Возможно, число «три» символизирует здесь трехмерную земную реальность, намекая на то, что евангельский завет актуален именно для земного человечества. Но во всех случаях незыблемой остается мысль о полном преображении человеческой сущности как однозначном условии попадания в Царствие Божие. Т.е. толкование аллегорических пассажей притчи предустановленно принципом иерархической подчиненности смысловых уровней основной идее. Во всех случаях понимания принципиально то, что путь постижения смыслового объема евангельского или иного священного текста не имеет ничего общего с читательской свободой интерпретации, так как ориентирован самим жанром на движение мысли только в одном направлении: «по вертикали». При этом притча в структуре Евангелия соотносится с ним как закрытость к открытости, мера к безмерности.

На наш взгляд, моделирование художественного текста по канве притчи привносит в него те же нарративные параметры, которые характерны для самого исходного жанра. Т.е. роман-притча по типу повествования соответствует «закрытому тексту». Лежащий же в основе сюжета образцовый пример задает восприятие рассказанной истории как завершенной, полностью осуществившейся либо должной осуществиться с неизбежностью. Не случайно в евангельских притчах все действия субъекта выражены через глагольную форму совершенного вида прошедшего либо будущего времени. В этом случае «закрытому тексту» соответствует модель замкнутого сюжета, в целом не характерная для жанра романа. В качестве наиболее ярких примеров такого рода могут быть представлены «французские» романы Газданова «Пилигримы» и «Пробуждение».

Этим поздним произведениям, написанным соответственно в 1953 и 1950-х – 1965 гг., почти не уделено серьезного внимания исследователей. Их аллегорически-нравоучительная доминанта «отпугивает» прозрачностью главных мыслей, провоцируя ученых, считающих, что «подходить к этим произведениям с меркой своеобразия газдановской художественности... совершенно бессмысленно» [Матвеева, 2001, с. 88], на несколько общих фраз (максимум – страниц) философско-моралистического характера о «воплощении общечеловеческого и обобщающего смысла» [Матвеева, 2001, с. 88]. Тенденция такого отношения сложилась еще в критике русского зарубежья, где три последние романа по умолчанию были расценены как творческая неудача автора: «нужды не было и в помине, а творчество не шло» (Л. Ржевский о Газданове) [Орлова, 2003, с. 264]. Однако в таком случае возникает естественный вопрос: если нет двух главных причин – «нужды» и вдохновения, – что же тогда явилось для Газданова, никогда не страдавшего графоманством¹, побудительным мотивом позднего творчества? Но и сама мысль об утере дара опровергается последними рассказами писателя, создававшимися параллельно с итоговыми романами: «Княжна Мери» (1953), «Судьба Саломеи» (1959), «Панихида» (1960), «Интеллектуальный трест» (1961), «Из блокнота» (1962), «Нищий» (1962), «Письма Иванова» (1963), «Из записных книжек» (1965),

¹ В своих письмах Л.Д. Ржевскому Газданов не раз говорит о своем позднем творчестве как дани графоманству, в чем, однако, есть изрядная доля кокетства: «Особенными литературными способностями, грех сказать, я никогда не отличался, а сейчас к тому же, с возрастом, что ли, пришло такое оскудение воображения, что куда уж там писать. Единственное, что к этому как-то побуждает, это вид графомании, к счастью не очень вирулентный»; «Литературой не занимаюсь в данное время, но попытаюсь заняться летом, на каникулах, – сильна все же графомания» и др. [См.: Гайто Газданов, 2005, с. 269; 274].

узнаваемыми по характерной парадоксальности сюжета, специфической поэтике персонажей, фрагментарности композиции. В них виден все тот же внимательный взгляд автора, пытающегося разгадать тайну человеческой личности, определить слагаемые ее существования. Но в то же время на завершающем этапе творчества Газданов пытается переключиться из описания разнообразных жизненных впечатлений героя-«путешественника» и связанной с ними сферы вопросов в область ответов; в этот период ему важно наиболее отчетливо выразить собственные сформировавшиеся представления о мире, а также предложить в качестве «примера» образцы недаром прожитой жизни. Несомненно, в этом проявился продолжительный опыт масонства писателя, выкристаллизовавший систему его нравственно-эстетических представлений (с 1932 г. Газданов был членом масонской ложи «Северные Братья» [Красавченко, 2000, с. 146]. Симптоматичен его выбор именно этой ложи, мистико-просветительной по своему характеру, в отличие от политизированных «Юпитера» и «Свободной России» [Берберова, 1997; Серков, 1997].

Особой убедительности в решении комплекса поставленных задач можно было добиться в рамках крупной формы, что в последних романах нашло отражение в опоре на событийность, моралистической интонации¹, а также ориентации на жанр притчи. Не случайно двум из них предпосланы эпитафии императивно-нравоучительного характера, задающие соответствующую стратегию развития всему сюжету². В «Пилигримах» повествование построено таким образом, чтобы проиллюстрировать ведущий тезис эпитафии, цитирующего старинную испанскую молитву: «Боже, дай мне силы перенести то, что я не в силах изменить. Боже, дай мне силы изменить то, что я не в силах перенести. Боже, дай мне мудрости, чтобы не спутать первое со вторым» [Газданов, 1996, с. 773]; в «Пробуждении» сюжет строится как реализация этико-философской максимы Вильгельма Оранского: «Если хочешь достигнуть цели, действуй даже без надежды на успех» [Газданов, 1996, с. 435]. Вместе с тем, при всей назидательности сюжетов, Газданову было важно остаться в рамках романа, не сместившись в жанр религиозного трактата или проповеди. В своей статье «О негласной иерархии в обществе и тенденциозности в литературе» (1971 г.) писатель не раз упрекает своих современников, таких как Поль Клодель, Франсуа Мориак, Грэм Грин в такого рода нарушении чистоты жанра, отчего, по его мнению, «большинство их произведений не на уровне их таланта» [Гайто Газданов, 2005, с. 239]. Так, в частности, о Грэме Грине он пишет: «Как бы прекрасно ни была написана книга, если в конце романа юный преступник, войдя в церковь, вдруг понимает свои заблуждения и переходит от порока к добродетели, это звучит совершенно неубедительно. И читатель этому просто не верит. Свести все многообразие мира к замкнутой системе принципов католической церкви – задача чаще всего непосильная» [Гайто Газданов, 2005, с. 239]. Продолжая свои размышления на материале русской литературы и сравнивая художественное творчество Достоевского и Гоголя с их публицистикой, Газданов говорит о художественных потерях этих писателей при переходе к публицистическому жанру: «Достоевского “Дневника писателя” и Достоевского, автора “Братьев Карамазовых”, сравнивать не приходится», а «“Выбранные места” скорее свидетельствуют о душевном недуге Гоголя, чем о его политических взглядах» [Гайто Газданов, 2005, с. 240]. Каким бы субъективным ни было здесь мнение Газданова, оно свидетельствует о его собственных эстетических предпоч-

¹ Не случайно и в поэтике поздних рассказов появляется отчетливо выраженная толстовская нравоучительная «нота», на что указывает в одной из своих статей С.Р. Федякин. [Федякин, 2005, с. 96–102].

² 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.

тениях, основанных на принципе ненарушения «внутренних законов» художественного творчества.

И все же смена задачи, смещение повествования из сферы вопросов в область ответов не могли не отразиться на текстовых характеристиках последних романов писателя. Если «русские» романы построены на изображении сложной палитры *чувств* я-повествователя или героя-протагониста, то во «французских» главной становится сфера *действий* главного героя, их мотивированной духовным выбором целенаправленности. Спонтанность повествования заменяется здесь отчетливо выраженной логической последовательностью, что влечет за собой смену типа наррации, перенос акцента с лирической интонации я-рассказчика на событийность, откликающийся в способе *Er-Erzählung*'а. Линейность как принцип изображения судеб героев отражает в данном случае их фазовое движение к достижению поставленной цели. Такая организация нарратива неизбежно чревата сюжетными спрямлениями, характерными для беллетристики, на что обращено внимание многих исследователей, склонных рассматривать эти произведения в контексте «бульварной» литературы [См.: Орлова, 2003, с. 261–264; Матвеева, 2001, с. 86–93; Красавченко, 2000, с. 144]. Но вместе с тем существует среди газдановедов и иная точка зрения. Так, например, Е. Бальзамо, эссеист, переводчик, историк скандинавской литературы, сотрудник Практической школы Высших исследований (Париж), т.е. искушенный и в читательском, и в исследовательском плане аналитик международного уровня, считает, что мир, воссозданный в поздних романах Газданова (речь идет в первую очередь о «Пробуждении»), «мир послевоенной Франции, не уступает русскому миру других романов Газданова, ни в насыщенности, плотности повествования, ни в правдоподобию и тонкости... Его язык, гибкий и разнообразный, не утратил своих достоинств за десятилетия изгнания» [Бальзамо, 2005, с. 146]. Действительно, автору – за счет умело построенной фазовой организации сюжета – удается достичь художественной достоверности в изображении движения героя по пути его духовного выбора, утвердить «возможность невозможного», реальную достижимость духовных результатов. Кстати сказать, убедительность рассказанной в «Пилигримах» истории как «замечательное достижение искусства художника» отметил в своем анализе этого романа Л. Диенеш, автор первого монографического исследования творчества Газданова [Диенеш, 1995, с. 181]. Вместе с тем мотив постоянно тревожащих сознание героя «последних вопросов» снимает ощущение внезапности, немотивированности его внутренней перемены.

Хотя следует признать, что автор в своей «французской» диалогии гораздо больше внимания уделяет занимательности сюжета, по сравнению с «русскими» романами. Но в то же время это не связано с «бульварной» задачей «услаждения» читательского вкуса, а является способом привлечения внимания к «последним вопросам» посредством наиболее востребованных и ожидаемых публикой сюжетных ходов. Отсюда обращение автора к легенде, сказке, житию, литературной классике. Этот традиционный прием соотносится с беллетристическими задачами, но никак не соответствует понятию «бульварность», обозначающему «ценностный «низ» литературной иерархии» и выступающему синонимом понятий «псевдолитература», литературная спекуляция [Мельников, 2000, с. 177–191]. Среди писателей-классиков, использующих подобный путь к массовой аудитории, следует назвать в первую очередь Достоевского, искавшего «наиболее известных и доступных (читателю. – Е.П.) символов и сюжетов для осмысления действительности» [Назирова, 1976, с. 92] и находившего их в тех же вечных жанрах легенды, жития. В то же время, ощущая этот беллетристический уклон в своих поздних романах, Газданов пытается выйти за рамки традиционных ходов, сюжетных схем, разрушить герметичность конструкции «закрытого текста». В «Пилигримах» это находит выражение в расшатывании жестко выстроенной структуры персонажей-антиподов, в романтически окрашенном журналистском

комментарии к скандальной смерти Валентины, размывающем однозначность восприятия этого события, а также в финальной реплике автора по поводу смерти Фреда, в которой видна попытка перевести историю героя из притчевого в экзистенциальный план; в «Пробуждении» сюда следует отнести импрессионистически окрашенные эпизоды: фортепианные импровизации матери Анны, кладбищенские ассоциации при посещении Пьером могилы Мартины Форэ, – но главное – отказ автора от традиционной дихотомии добра и зла как основного способа развития литературного сюжета. Хотя симптоматично то, что элементы подобного рода занимают фрагментарно-периферийную позицию в повествовании, чего недостаточно для придания им перекодирующего значения. И все же этот след характерных черт газдановской поэтики дает дополнительное основание для художественного объединения «французской» дилогии с «русскими» романами в единый метароманный цикл. Тезис о повышенной литературности творчества Газданова применим к его поздним произведениям в не меньшей степени, чем к ранним. Меняется только манера авторской рецепции. Умея тонко проникать в смысл «чужого» текста, а также литературного жанра, писатель владеет техникой их глубокой трансформации, превращая в итоге в часть своего художественного мира. Это служит достаточно веским поводом, чтобы посмотреть на его романы-притчи не только под углом того, *что* в них сказано, но и *как* сказано.

Литература

- Антоний, митрополит Сурожский. Человек перед Богом. М., 2000.
- Бальзамо Е. Во что верил Гайто Газданов? // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005.
- Берберова Н. Люди и логи. Русские масоны XX столетия. М.; Харьков. 1997.
- Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
- Висман Дж., Келлоу Дж. Не искажая слова Божия. (Принципы перевода и семантического анализа Библии). М., 1994.
- Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 2.
- Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005.
- Газданов Г. Письма Л.Д. Ржевскому // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 257–294.
- Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.
- Красавченко Т. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000.
- Матвеева Ю.В. «Превращение в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.
- Мельников Н.Г. Массовая литература // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2000.
- Назирова Р.Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976.
- Орлова О. Газданов. М., 2003.
- Серков А.И. История русского масонства. 1845–1945. СПб., 1997.
- Федякин С.Р. Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005.
- Цыбакова С.Б. Классическая притча в современной художественной традиции. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2000.
- Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. Долгопрудный, 1994. Вып. 2.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.
- Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978.