

О структурной организации романа-притчи

Роман-притча представляет собой жанровую разновидность романа как такового, обладающего родовыми свойствами текучести, изменчивости, незавершенности и пр.¹ Это обуславливает действие в нем общего жанрообразующего принципа, состоящего в том, что чем свободнее располагаются в его текстовой структуре притчевые элементы, чем богаче их окружение единицами иного семиотического плана, тем больше семантическая глубина произведения, объемнее его сюжетное пространство, т.е. тем сильнее проявлены в нем признаки открытой смыслообразующей системы. И наоборот, чем ближе к поверхности сюжета находятся кодирующие притчевые элементы, чем отчетливее его дидактика, тем сильнее в нем действуют центростремительные процессы, гасящие семантическую многомерность и ведущие к пере-моделированию «открытой» текстовой системы в «закрытую». Таким образом, можно говорить о вариативности структурной организации романного текста, созданного на притчевой основе.

Понятия «открытости» и «закрытости» в отношении к роману введены в семиотический словарь У. Эко². Если Ю.М. Лотман под «закрытой» текстовой структурой понимает в первую очередь структуру сказочного текста по причине ее устойчивости, «предохраненности от контактов» с внехудожественной реальностью³, то У. Эко распространяет этот термин и на роман, понимая под ним тип повествования, нацеленный 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»⁴. То есть структура текста в данном случае становится формой выражения его прагматики: «закрытые» тексты «как будто структурированы согласно жестким рамкам некоего проекта»⁵. На наш взгляд, данное свойство не может не отразиться на угасании романного начала в произведении, построенном по «закрытому» типу. «Закрытому» тексту У. Эко противопоставляет «открытый», интерпретационные возможности которого можно срав-

¹ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 325–349.

² Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.

³ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа... С. 326.

⁴ Эко У. Роль читателя. С. 19.

⁵ Там же. С. 20.

нить с космическим расширяющимся пространством. Такими свойствами безмерной «открытости» обладает, например, роман Дж. Джойса «Улисс».

Однако принцип открытости/закрытости не является собственно литературным. Он действует и в архитектуре, и в музыке, и в живописи. Открытая форма в архитектуре характерна для искусства барокко, с его динамичностью, склонностью к неопределенности эффекта, создаваемой игрой объемов и пустот, света и тьмы, соотношением кривизны линий, плоскостей. В сфере музыки «открытость» проявляет себя в свободе исполнителя творить из исходного материала любые формы. Это так называемая переменная композиция, эстетическая задача которой — создание «свободной непредвиденности», или индетерминированная композиция, где автор вместо одной сочиняет сразу множество возможных связей («Моменты» К. Штокхаузена). Крайний вариант индетерминированной музыки — «интуитивная музыка», у которой отсутствует прописанная партитура, замененная словесными указаниями автора, такими как: «Возьми аккорд. Не думай ни о чем. Держи аккорд...» (К. Штокхаузен. «Из семи дней») ⁶. «Закрытому» же тексту в музыке соответствует тип замкнутой формы, характерный для жанров 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 своего 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 музыкальный текст «устремлен к устойчивому, бесконфликтному, ясному итогу» ⁷. Будучи идеалом для классической композиции с конца XVII до конца XIX в., 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

⁶ Чердениченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех тех, кто интересуется музыкальным искусством. Вып. 2. Долгопрудный, 1994. С. 140–141.

⁷ Там же. С. 102.

произведение приобретает не свойственную ему до этого времени способность выражения телеологического принципа как основополагающего⁸ — 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»⁹.

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 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»¹⁰. 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, выведенных на верхние уровни текста. 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. Хотя сама возможность подобного рода парадигматических переключений расшатывает жесткую «закрытость» романного текста, в частности тех же «Парижских тайн» Э. Сю, где можно увидеть и приверженность дендизму, и пропаганду социальных реформ, и симпатии к социализму в духе христианского братства, — при том что критики противоположных направле-

⁸ 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.

⁹ *Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978. S. 77.*

¹⁰ *Эко У. Роль читателя. С. 20.*

ний обвиняли автора как в лицемерии (Э. По), так и в литературных спекуляциях (В.Г. Белинский) и идеологическом мошенничестве (К. Маркс и Ф. Энгельс)¹¹.

Выход читательского восприятия за рамки авторского ожидания возникает в одной из интерпретаций романа Г. Газданова «Пилигримы» — в статье Т. Красавченко «Газданов и масонство»: «Читаешь, например, роман „Пилигримы“, — пишет исследователь, — ...и диву даешься: ну прямо-таки соцреализм какой-то: любовь преображает проститутку в порядочную, тонкую, образованную барышню; сутенер, преступник переживает душевный кризис, сам „сдается“ „французскому Макаренко“ и перевоспитывается в человека, приносящего пользу людям. Это настоящая утопия, но код ее не коммунистический, а масонский»¹². Конгруэнтность обоих кодов объясняется их общей установкой на «образцовость». Как соцреалистический, так и масонский тексты позиционируются их авторами в качестве примеров для подражания, что, в свою очередь, является специфическим свойством притчи. Именно в таком универсальном «этико-регулятивном» значении используется данное понятие в применении к советской литературе¹³. Идеино-социальная устремленность ортодоксальных соцреалистических произведений действительно уходит своими корнями в утопическую традицию¹⁴ и вместе с тем субституирует христоцентризм литературы XIX в. И чем отчетливее идейная определенность такого рода произведений, тем сильнее в них выражено функциональное притчевое начало. Так что при некоторой идеологической переакцентировке «Пилигримы» Газданова вполне могли бы в свое время быть вписаны в формат советской литературы.

Вариативность структурной организации романа-притчи мы проиллюстрируем на трех примерах: «Котловане» А. Платонова, «Пробуждении» Г. Газданова и «Псалме» Ф. Горенштейна¹⁵. Данный выбор

¹¹ Подробно см.: Эко У. Роль читателя. С. 212–215.

¹² Красавченко Т.Н. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова: Науч. конф., посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 144.

¹³ См.: Цыбакова С.Б. Классическая притча в современной художественной традиции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2000.

¹⁴ См., напр.: Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск, 2005.

¹⁵ Оправданность причисления платоновского «Котлована» к жанру романа основана на том, что данное произведение по своему семантическому объему, несомненно, ближе к роману, чем к повести. Не случайно произведение до сих пор не приобрело четкой жанровой

обусловлен тем, что дает возможность проследить тенденцию тяготения романного текста к «открытому» либо «закрытому» типу в ее динамическом движении. Кроме того, анализ газдановского «Пробуждения» под жанровым углом романа-притчи высвечивает наличие в нем музыкального кода — соотносённости его структуры с сонатной формой, в основу которой также заложен принцип «закрытости».

Два из трех выбранных нами текстов («Котлован» и «Пробуждение») содержат в своем основании евангельский притчевый субстрат, что делает необходимым остановиться подробнее на повествовательных свойствах новозаветной притчи. По типу наррации она, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует «закрытому» тексту. Центрирующаяся на одной главной мысли, притча не предполагает принципиальных 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. Вежицкая, притча «может иметь различные правильные интерпретации на разных уровнях»¹⁶. Это положение исследователя, оставленное в книге без развития, подразумевает разность читательских presuppositions. Однако правильное понимание притчи зависит все-таки не от интерпретационных возможностей читателя, а от его побуждения увидеть в ней пример для подражания, призыв «поступить 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...»¹⁷ То есть с ортодоксальной точки зрения отношение к притче лишь как к возможности взглянуть на ситуацию предложенным в Евангелии образом оказывается недостаточным, так как размывает императивный характер притчевого слова, что 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 темы¹⁸, на чем держится сюжетное

дифференциации и в исследованиях называется как повестью, так и романом.

¹⁶ Вежицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. С. 731.

¹⁷ Антоний, митрополит Сурожский. Человек перед Богом. М., 2000. С. 99.

¹⁸ См.: Висман Дж., Келлоу Дж. Не искажая слова Божия: Принципы перевода и семантического анализа Библии. М., 1994.

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 здесь в эксплицированном виде, вплоть до итоговой побудительной максимы: «иди, и ты поступай так же» (Лк. 10: 37).

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»¹⁹, 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). То есть 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 притчи²⁰. После изложения истории «некоторого 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 израильянами (Лк. 10: 30–35), Христос спрашивает «законника»: «Кто из этих троих, думаешь ты, был ближним попавшемуся разбойникам?», на что его собеседник отвечает: «Оказавший

¹⁹ Вежбицкая А. Семантические универсалии... С. 732.

²⁰ См., напр.: Антоний, митрополит Сурожский. Человек перед Богом. С. 97–100.

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 переведение его *я* из «сильной», центральной позиции, в «слабую», страдательную. Само понятие «*ближний*» задает модель восприятия *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. То есть 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, так как 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. То есть 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»²¹. 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 адекватно 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?» — развиваю-

²¹ Там же. С. 97.

щим притчевый дискурс, уточняющим, углубляющим его значение в рамках центральной идеи о необходимости милосердия²².

Таким образом, наиболее простой пример притчевого повествования содержит в себе богатство смысловых нюансов, однако все они, как ветви единого древа, прикреплены к своему стволу — центральной идее. При этом нередки в Евангелии и такие случаи, когда не только «прочим» слушателям, но и апостолам не был понятен смысл Христовой притчи. 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. То есть 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. Так, 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). Будничный сюжет лишь подчеркивает ту мысль, что вечность, «искра Божья» скрыта внутри самых простых и обыденных вещей.

²² В исследовании А. Вежбицкой обрамляющий контекст учитывается лишь на уровне вопроса «законника»: «Учитель, что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную», причем «откровенно личностного» (*Вежбицкая А. Семантические универсалии... 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»*, что придает новозаветной притче проповеднический характер.

«Образцовая» позиция новозаветной нарративной притчи определяется в первую очередь статусом самого Евангелия как метанарратива, 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. То есть глубина постижения притчeveго 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, переводя притчевый смысл в эсхатологическую плоскость, активизируя мысль об ответственности каждого перед всеми за длительность периода наступления Царствия Небесного. Тот же конец изречения может быть интерпретирован как имплицит идея 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 две, четыре или десять) 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. То есть толкование аллегорических пассажей притчи предуготовлено 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 самим евангельским текстом как «закрытость» к «открытости», мера к безмерности.

Таким образом, к сказанному выше следует добавить, что моделирование художественного текста по канве евангельской притчи не может не привнести в него те же нарративные параметры, которые характерны для самого исходного жанра. Лежащий в основе его 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. Эти жанрообразующие характеристики притчи привносят даже в «открытую» структуру литературного произведения модус «закрытости», что будет показано ниже на примере одного из эпизодов платоновского «Котлована».

Что же касается романа Ф. Горенштейна «Псалом» то, в отличие от произведений Платонова и Газданова, в его основе лежит ветхозаветное пророческое слово. Как и в случае с евангельской притчей, здесь действуют тенденции «образцового» примера с большей, однако, ориентацией не на настоящее, а на будущее, главным событием которого станет карающий человечество Страшный Суд (ср., например, у пророка Исая: «Поникнут гордые взгляды у человека, и высокое людское унижится; и один Господи будет высок в тот день. Ибо грядет день Господа Саваофа на все гордое и высокомерное и на все превознесенное, — и оно будет унижено...») (Ис. 2: 11–12). По мысли Горенштейна, XX в. — время окончательного осуществления изреченных в ветхозаветную эпоху судебных пророчеств, что придает романному сюжету свойство завершенности, тогда как прием прямого цитирования повышает дидактические параметры текста, активизируя в нем свойство «закрытости», чему способствует также ориентация на характерный для Ветхого Завета жанр машал — небольшое назидательное изречение, часто носящее афористический характер (например, притчи Соломона).

После этих предварительных итогов перейдем к конкретной иллюстрации изложенных нами положений.

*Способы формирования притчевого подтекста в «Котловане»
(на примере сцены «у дома шоссеинного надзирателя»)*

О притчевой интенции «Котлована» уже не раз велась речь в платоноведении. Большая часть исследований сходится на мысли о том, что в повести преподан исторический урок с позиции приближенности

к Истине²³. В данной работе мы обращаемся к одному из ключевых эпизодов повести — сцене «у дома шоссе́йного надзирателя», которая представляет собой законченный фрагмент и свободно вычленяется из текста «Котлована». В плане притчевого смыслообразования повести это своего рода клеточка, содержащая в себе все свойства целого (Л.С. Выготский). Сцена присутствовала во всех первых публикациях произведения, однако в научном издании, вышедшем в Санкт-Петербурге в 2000 г., она представлена не в основном тексте, а в материалах творческой истории «Котлована», поскольку была убрана автором из последнего варианта рукописи. При этом публикаторами делается принципиальная оговорка о «размытости границ между „черновиком“ и „беловиком“ повести, невозможности расслоения ее текста на ряд редакций и вариантов»²⁴. Значит, вполне допустима мысль о том, что последняя рукопись Платонова не была окончательной и те фрагменты, которые были им убраны, могли быть возвращены в текст в следующей авторской редакции. Надо отметить, что удаление сцены «у дома шоссе́йного надзирателя» из текста «Котлована» повышает его тайнописные параметры, что, возможно, и определило редакторский жест Платонова.

Названная сцена входила в экспозиционную часть «Котлована». Мимо дома шоссе́йного надзирателя пролегает путь главного героя Вощева, потерявшего работу и пустившегося на поиски новой, поэтому изображенная в тексте картина представлена его глазами:

«Через версту стоял дом шоссе́йного надзирателя. Привыкнув к пустоте, надзиратель громко ссорился с женой, а женщина сидела у

²³ См., напр.: *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Paris: Умка-Press, 1982; *Касаткина Е.* «Прекращение вечности времени», или Страшный суд в котловане (Апокалиптическая тема в повести «Котлован») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 181–190; *Харитонов А.А.* Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 70–90 и др.; а также нашу монографию: *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск, 2001.

²⁴ См.: *Платонов А.* Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 165. В данной работе мы используем публикацию «Котлована», содержащую сцену у дома «шоссе́йного надзирателя» в рамках основного текста: *Платонов А.* Котлован // Платонов А. Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 121–229. Страницы цитируемых фрагментов указываются в скобках после цитаты. Курсив наш. — *Е.П.*

открытого окна с ребенком на коленях и отвечала мужу возгласами брани; сам же ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря.

Это терпение ребенка ободрило Вощева, он увидел, что мать и отец не чувствуют смысла жизни и раздражены, а ребенок живет без упрека, вырастая себе на мученье. Здесь Вощев решил напрячь свою душу, не жалеть тела на работу ума, с тем чтобы вскоре вернуться к дому дорожного надзирателя и рассказать осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями. „Их тело сейчас блуждает автоматически, — наблюдал родителей Вощев, — сущности они не чувствуют“.

— Отчего вы не чувствуете сущности? — спросил Вощев, обращаясь в окно. — У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, он же весь свет родился окончить.

Муж и жена со страхом совести, скрытой за злобностью лиц, глядели на свидетеля.

— А тебе чего тут надо? — со злобной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. — Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили...

Вощев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.

— Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

— Ближко, ответил надзиратель, — если не будешь стоять, то дорога доведет.

— А вы чтите своего ребенка, — сказал Вощев, — когда вы умрете, то он будет.

Сказав эти слова, Вощев отошел от дома надзирателя...» (123–124).

На первый взгляд, эпизод кажется простой бытовой зарисовкой, демонстрирующей прозаические реалии эпохи. Однако углубленное чтение открывает в нем богатейший культурный слой. Любопытен в первую очередь его топографический план, соотносящийся с моделью *дома у дороги*, привлекающей в платоновский текст мощное контекстуальное обрамление. Как целостный образ данная модель возникает в нашем сознании прежде всего в связи с одноименной поэмой А. Твардовского, хотя в ней автор дает имя тому феномену, который уже имеет давнюю историю в русской литературе, начатую повестью Пушкина «Станционный смотритель». Архетипически же модель дома у дороги соотносится с новозаветной *притчей о блудном сыне* (Лк. 15: 11–32), пронизанной мотивом дороги, ни разу, однако, лексически не выраженным в евангельском повествовании. При этом о младшем сыне говорится, что он после получения своей части наследства «пошел

в дальнюю сторону», после раскаяния «встал и пошел к отцу своему», а отец увидел его возвращающимся, «когда он был еще далеко». То есть можно предположить, что дом отца в притче находится на некоем открытом месте — ведь и поводом к уходу из него явились для младшего сына соблазны «дальней стороны», информацию о которых могла принести только дорога.

Драматичность модели дома у дороги заключается в том, что она объединяет в себе два противоположных топоса. *Дом*, как определяет его «Энциклопедия символов, знаков, эмблем», символизирует «освоенное, покоренное, „домашнее“ пространство, где человек находится в безопасности. Это место, где мы родились и куда мы возвращаемся из любых странствий»²⁵. Изначально, с древнейших времен дом мыслился как центр мира, прирученный космос, святилище рода. В христианском понимании дом — это не просто «место жительства», но обитель Святого Духа, «малая церковь», т.е. одновременно место жилья и молитвы. Таким образом, символика дома направлена на семантизацию его внутреннего единства, определение его главной и важнейшей особенности как защищенного и вместе с тем защищающего места, обладающего качеством стабильности. *Дорога*, в отличие от дома, символизирует пространство, противоположное по смыслу и назначению, ибо ее основное свойство — изменчивость: дорога предназначена для передвижения. Топографическое объединение двух этих контрастных пространств оказывается чреватым прежде всего для судьбы дома и его обитателей, ибо стоящий у дороги дом вряд ли способен «одомашнить» дорогу, при этом сам он подпадает под угрозу потери своих главных свойств. Результат такой деформации дома и изображает автор в «Котловане», привлекая в качестве текстопосредника пушкинскую повесть «Станционный смотритель», что, помимо евангельской параллели, становится интертекстуальным способом притчевой кодификации²⁶ платоновского текста.

Лексически параллель между пушкинским текстом и эпизодом из «Котлована» обозначена названием должности платоновского персонажа — шоссейный/дорожный надзиратель, представляющей собой новоязовскую версию станционного смотрителя. При этом функцио-

²⁵ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2001. С. 159.

²⁶ О притчевой основе повести «Станционный смотритель» см., напр.: *Дебрецени П.* Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995; *Попова И.Л.* «Станционный смотритель»: притчевый подтекст болдинской повести А.С. Пушкина // Пушкин в XXI веке: Сб. в честь В.А. Непомнящего. М., 2006. С. 311–320; а также раздел В.И. Тюпы «Притчевое начало «Повестей Белкина» в данной коллективной монографии.

нальная нейтральность пушкинского инварианта («смотритель») заменяется у Платонова административно-агрессивным вариантом («надзиратель»), в чем художественно запечатлевается особенность новой, послереволюционной эпохи как командной системы. Но и сам облик жилища платоновского надзирателя представляет собой противоположность пушкинскому дому-станции.

Сложное положение станции как дома у дороги наделяет особой важностью попытку сохранить его как уютное, защищенное от внешних веяний пространство. Функция хранительницы дома принадлежит в повести Пушкина Дуне, юной дочери станционного смотрителя. Ее заботой и усилиями придорожная станция имеет вид «смирной, но опрятной обители». Картинки, украшающие стены, горшки с бальзамино, пестрая занавеска у кровати — это те дорогие сердцу смотрителя вещи, в которых заключена душа его дома. Именно они создают ощущение живого тепла в этом скромном жилище, а их отсутствие (за исключением картинок), замеченное рассказчиком во время его второго визита, после исчезновения Дуни, вызывает впечатление заброшенности и сиротства: «Вошел в комнату, я тотчас узнал картинки, изображавшие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение. Смотритель спал под тулупом»²⁷.

Насколько знаковым является в повести Пушкина наличие/отсутствие даже немногих элементов скудного интерьера, настолько семантически нагружено у Платонова зияние вокруг внутреннего пространства дома, чем выявляется его исключительно «надзирательная» функция. По сути, перед нами не дом, а сторожевая будка.

Традиционно станционный смотритель — не только блюститель порядка на дорожных перегонах, пекущийся о своевременной поставке лошадей, но и хозяин станции, в обязанности которого входит забота об удобствах путешествующих во время их вынужденных остановок, предоставлении им стола, места для отдыха. В «Котловане» уже нет и намек на таковое отношение к проезжим/прохожим людям. Да и сам дом надзирателя не предназначен для приюта постояльцев, он пригоден лишь для надзора за дорогой. Поэтому наиболее активным в данном эпизоде является сквозной для платоновских произведений мотив *жизни снаружи*. Дом здесь — лишь фон, «задний план» существования семьи шоссевого надзирателя. Причем, функцию надзирателя

²⁷ Пушкин А.С. Станционный смотритель // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1978. С. 91. Далее ссылки приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив наш. — Е.П.

выполняет здесь не только глава семейства, но и его жена, жизнь которой сводится исключительно к сидячему наблюдению за прохожими, в отличие от героинь пушкинской повести, погруженных в заботу о доме и домочадцах («такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать» (90), — хвалится дочерью Самсон Вырин). Отсутствие у платоновских персонажей взгляда *внутрь*, их абсолютная ориентированность *наружу* делает «блудность», бездомность главным состоянием их сознания. Тем самым в текст повести вводится мысль о тотальности пути-дороги в новую жизнь, не предполагающей не только остановки, отдыха, передышки, но и определенного результата (ср. сказочную формулу: «пойти туда, не знаю куда; принести то, не знаю что»). Эта позиция персонажей характерна для всех главных произведений писателя. Наиболее отчетливо она выражена в пьесе «Шарманка» — в последней песенке Мюд: «В страну далекую / Собрались пешеходы, / Ушли от родины / В неизвестную свободу, / Чужие всем — / Товарищи лишь ветру... / В груди их сердце / Бьется без ответа»²⁸. Симптоматично, что данная пьеса создавалась Платоновым в то же время, что и «Котлован» (1930). В ней Платонов выводит на поверхность то, что в повести остается на уровне символического намека.

Состояние «чужести», «безответности», одиночества человека в мире людей выражено в «Котловане» через коммуникативный конфликт между Вошевым и жителями дома шоссевого надзирателя: самые простые его вопросы вызывают с их стороны не участие, а только злобу:

«— А тебе чего тут надо? — со злостной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. — Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили...

Вошев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.

— Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

— Близко, — ответил надзиратель, — если не будешь стоять, то дорога доведет».

Данный фрагмент звучит контрапунктом тому пушкинскому эпизоду, где повествуется о тяжелой судьбе класса зрителей:

«Кто не проклинал станционных зрителей, кто с ними не бранивался? <...> Что такое станционный зритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда... <...> Покою ни днем, ни ночью. Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на смотри-

²⁸ Платонов А. Ноев ковчег: Драматургия. М., 2006. С. 114.

теле. <...> Входя в бедное его жилище, проезжающий смотрит на него как на врага; хорошо, если удастся ему скоро избавиться от непрошеного гостя; но если не случится лошадей?.. боже! какие ругательства, какие угрозы посыплются на его голову! <...> Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию...» (88–89).

В пушкинской повести в позиции сильной, наделенной правами личности находится путешественник, в повести же Платонова — смотритель, перевоплощенный в надзирателя и в связи с этой новой функцией утерявший былую, присущую его профессии и чину скромность, услужливость и присвоивший себе право на злобу и одновременно безразличие к прохожим или проезжим.

Еще одно качество, отличающее платоновского надзирателя от смотрителя, — статичность, неподвижность. Если пушкинский смотритель суетлив и услужлив, «в дождь и слякоть принужден... бегать по дворам» (76), то платоновский надзиратель и его жена на протяжении всего эпизода остаются в одной позиции: Вошев видит их сидящими, и то только через открытое окно, так как ни он в дом не приглашен, ни к нему нет ни у кого охоты выходить.

Символически сам состав семьи шоссевого надзирателя: отец, мать, сын, — соотносимый с триадой Святого семейства, т.е. демонстрирующий внешнею полноту семейного бытия. Однако она так и остается в повести нереализованной потенциальностью, что выражено через излюбленный Платоновым способ минус-приема, проявляющий себя на нескольких поэтических уровнях. Взгляд со стороны прохожего, извне вовнутрь, через открытое окно, придает иконографические очертания семейной группе, композиционно как бы заключенной в картинную раму. Центральное место на этом живом полотне занимает фигура матери с младенцем («женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях»), в христианской культуре вызывающая ассоциации с образом Богородицы. В круг реминисценций, помимо собственно иконописи, о чем скажем ниже, здесь включаются живописные полотна Ренессанса — мадонны Леонардо («Мадонна Бенуа», «Мадонна Лита», «Мадонна с гвоздикой»), мадонны Рафаэля, Боттичелли и других титанов Возрождения, чаще всего изображаемые художниками на фоне открытого окна, за которым отчетливо просматривается пейзаж. Таким образом, центральное изображение на картинах великих итальянцев оказывается как бы проницаемым с двух сторон: со стороны наблюдателя через раму и со стороны заднего окна, что превращает его в часть мироздания, делает открытым миру. В русской иконописной традиции задний золоченый план (либо, как вариант, небесно-голубой, реже — зеленый; в византийской традиции — бе-

лый) символизирует Царствие Божественной Вечности. Тем самым христианская святыня становится вещным свидетельством и вместе с тем своего рода проводником в эту Вечность²⁹. У Платонова, наоборот, открытое окно оказывается входом в никуда, поскольку за ним обнаруживается полное отсутствие пространства, что превращает избражаемую семейную группу в насельников антимира. Отсутствие быта в данном случае приравнено к отсутствию бытия, в чем усматривается соответствие с библейским дидактическим каноном. «Премудрость построила себе дом» (Притч. 9: 1), — читаем, например, в книге притч Соломоновых. Соответственно отсутствие дома становится символом утери человечеством божественной Премудрости как мирозидательной силы³⁰.

Но и сам образ матери представляет собой полную противоположность образу Богородицы («женщина... отвечала мужу возгласами брани»), как, впрочем, и образ отца семейства, громко ссорящегося с женой, не имеет ничего общего с евангельским Иосифом-обручником. Показательно, что самый древний иконографический образ Богородицы, по преданию, созданный евангелистом Лукой, относится к типу «умиление». В «Котловане» же материнский образ скорее соотносится с типом «злой жены», чем противостоит также и женским персонажам пушкинской повести. Можно сказать, что сцена «у дома шоссеного надзирателя» — словесная иконография «несвятого семейства», репрезентирующая основной повествовательный принцип произведения: принцип инверсии³¹, заявляющий о себе также через параллель с пушкинским текстом. Здесь любопытно отметить, что, выступая сюжетной антитезой «Станционного смотрителя», платоновский эпизод семантически «рифмуется» с его эпитафией: «Коллежский регистратор, / Почтовой станции диктатор. *Князь Вяземский*» (88) (курсив автора. —

²⁹ См.: *Флоренский П.* Иконостас // Флоренский П. Имена. М., 2006. С. 347 и далее.

³⁰ «Дом — это образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса. Но порядок дома есть духовный и душевный лад, выражающий себя в упорядоченности вещей... Бытие и быт не только не разделены, но прямо приравнены друг к другу в религиозно-обрядовой модели сущего: строй бытия — от бога, но уклад быта — тоже от бога. Поэтому самые „домашние“ и „семейные“, если угодно, самые „обывательские“ уроки бытового благонравия лежат в той же плоскости, что высокое видение мирового порядка» (*Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 153–154).

³¹ Подробно см.: *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова... С. 25–93 (глава «Функция инверсии в системе сюжета и повествования «Котлована»).

Е.П.). Шутливая характеристика князем чиновника самого низшего, четырнадцатого класса в новой исторической ситуации становится поистине угрожающей реальностью. Вполне возможно, что Платонов сознательно обыгрывал пушкинский эпиграф, через прием скрытого литературного посредничества иронизируя над ведущим тезисом своей эпохи: «кто был ничем, тот станет всем».

Дом шоссеинного надзирателя предстает в «Котловане» абсолютно подвластным дороге, которая словно становится частью его жилого, но отнюдь не обжитого пространства. Будучи втянутым в ее «пустоту», изображенное писателем семейство живет не прячась от людей, но и не имея их в виду, ибо для него это не более чем прохожие. Не случайно идущий мимо Вошев, на ходу глядя в открытое окно, замечает все нюансы чувств обитателей дома, а также особенности поведения ребенка, его жесты, одежду. Серьезность выражения лица, взрослый, понимающий взгляд «без упрека» напоминают здесь иконографический образ Богомладенца Христа, соединяющего в себе превечную мудрость и детскость («Отроча младо, Предвечный Бог», — поется в кондаке Романа Сладкопевца на праздник Рождества), царственность и простоту и вместе с тем словно сосредоточенного на Своей миротворительной миссии. «Образ младенца Христа с печатью таинственной и строгой старческой мудрости на высоком выпуклом лбу входит в византийскую иконографию рано, — пишет С.С. Аверинцев в „Поэтике ранневизантийской литературы“, — ...Вневременной, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство после иконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Еммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами»³². При этом на иконах Младенец Христос облечен как в царственные одежды (например, Владимирская, Казанская иконы), так и в простую рубашку (Козельщанская, Колочская, Елецкая и др.), но выражение Его лица неизменно сосредоточенно-серьезное. Акцентированное же молчание платоновского младенца: «ребенок молча шипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря» — соотносится с крестным поведением Спасителя: «Как овца, веден был Он на заклание, и, как агнец перед стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53: 7). Молчаливое понимание ребенка в анализируемом эпизоде перекликается с изображением рыбы в романе «Чевенгур», которая, по определению пытливого рыбака — отца Саши Дванова, «между

³² Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 173–174.

жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет — она все уже знает»³³. Эта параллель усиливает христианские аллюзии в образе платоновского младенца, поскольку в новозаветной традиции символика рыбы связана с ранними изображениями Христа. Активизация соответствия с образом Спасителя осуществляется репликой повествователя о предстоящем ребенку мучению («ребенок живет... вырастая себе на мученье»). Вместе с тем звучащие как пророчество слова Вощева, обращенные к родителям младенца, контрастируют с христологическим подтекстом, поскольку содержат намеки на явление антихриста: «Отчего вы не чувствуете сущности? — спросил Вощев, обратясь в окно. — У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, *он же весь свет родился окончить*».

Обыгрывание мотива конца света придает двусмысленность последней сентенции Вощева: как известно из книги Апокалипсиса и христианских апокрифов, завершение конца времен должно быть отмечено явлением антихриста, но сам момент конца — время Второго Пришествия. Размышления о мессианском предназначении человека будоражили мысль Платонова с раннего периода творчества. «Человек призван закончить мир, — писал он В.Б. Келлеру в дарственном посвящении на книгу стихов „Голубая глубина“, — найти место всему и дойти и довести с собою все, что видимо и что скрыто, не до блаженства, а до чего-то, что я предвижу и не могу высказать. Я клянусь вам, что я буду делать это дело, как бы велико, темно и безнадежно оно ни было»³⁴. Это высказывание вызывает ощущение незаконченности мысли, неясности смысла, конфликтующего с традиционными представлениями о конце истории и наступлении новой, светлой эры бытия с Богом. Та же двойственность, недовершенность мысли сохраняется и в повести 1930 г., хотя есть множество сигнальных элементов, говорящих о кажимости платоновской двусмысленности. Так, глагол «родился» в приведенном фрагменте «Котлована» содержит память духовной традиции, в соответствии с которой именно антихрист должен родиться на погибель миру, тогда как Христос Своим рождением предназначен спасению мира и человечества. Актуализирует параллель младенец — антихрист последнее обращение героя к его родителям: «А вы чтите своего ребенка... Когда вы умрете, то он будет», смысл которого конфликтует со словами Христа: «Бог не есть Бог мертвых, но живых» (Мф. 22: 32). В стилистическом отноше-

³³ Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 28.

³⁴ Андрей Платонов. Воспоминания современников: Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 9. Курсив наш. — Е.П.

нии это высказывание копирует евангельский тип дискурса. В качестве инверсируемого претекста здесь выступает реплика Христа: «прежде, нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8: 58).

Изобразительная поэтика образа младенца в анализируемом эпизоде вносит новые семантические обертоны в тему ребенка в творчестве Платонова, в которой основным лейтмотивом проходит мотив *бедной жизни*: «Мать и дети спят на полу на старой одежде. Нечем даже укрыться... Захарушке 11 месяцев, его отняли от груди и питают одной моченой булкой. Какая сволочь жизнь! А может, это я сволочь, что до сих пор не свернул скулу такой подлой жизни?» — пишет Платонов в «Эфирном тракте», вкладывая в сознание героя повести Михаила Кирпичникова свои собственные воспоминания детства³⁵, активизировавшие его революционные настроения, в которых мессианизм смешивается с апокалиптичностью. В «Котловане» тема *бедной жизни* связана с образом девочки Насти, лишенной простых детских радостей и вынужденной устраивать свой детский уголок в одном из принесенных гробов и довольствоваться железным прутом вместо игрушки. Однако те бытовые реалии времени, которые до середины 1920-х гг. питали утопическую мысль Платонова, к началу 1930-х уже встраиваются в план антиутопии. Двоящийся образ ребенка в сцене у дома шоссейного надзирателя, в котором мерцают одновременно черты Христа и антихриста, рельефно выявляет платоновское отношение к революции, которую писатель искренне хочет возлюбить, но все время чувствует ее античеловеческое лицо.

Злобно-молчаливая реакция супружеской пары на слова Вощева обогащает сцену беседы новыми притчевыми коннотациями, связывая образ героя с евангельским сеятелем, сеющим «при дороге»: «...вот, вышел сеятель сеять; И когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то <...> Ко всякому, слушающему слово о Царствии и не разумеющему, приходит лукавый и похищает посеянное в сердце его: вот кого означает посеянное при дороге» (Мф. 13: 3–4, 19). Онтологический смысл слова героя означает в тексте «страхом совести», скрытым у персонажей за внешней озлобленностью.

Парадоксально в анализируемом эпизоде также то, что Вощев собирается рассказать «осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями» — т.е. поведать ему то, что он и без того знает, оставив при этом в неведении тех, кто лишены этого знания. Тем самым герой как бы приобщает себя к категории «посвящен-

³⁵ Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 159.

ных»³⁶, тогда как отец и мать ребенка причисляются им к числу профанов-«прочих». Более того, в «Котловане» есть множество деталей, направленных на соответствие образа Вощева образу Христа. Прежде всего, это слово «пришествие», которым обозначается появление героя в городе. Позднее, однако, он сам пополнит число «прочих», поскольку окажется, что тайна жизни забыта Вощевым так же прочно, как и ими.

Можно заключить, что текст эпизода фиксирует сразу несколько противонаправленных линий, что реализуется через двоение образов персонажей, семантическое расслоение реплик Вощева, в которых сквозь евангельскую идею «жизни вечной» просвечивает мысль о приближении конца света, а в прозреваемом наступлении «жизни будущего века» мерцает образ антимира. В дальнейшем, образуя вокруг себя динамическое семантическое поле, эта двоящаяся оптика приводит к явным противоречиям в сюжете. В итоге поэтика сопоставления ставит под сомнение ведущую концепцию эпохи как кануна земного рая, обнажая контраст между благими намерениями и трагической реальностью.

В тексте повести сцена «у дома шоссевого надзирателя» отзвучивает как на персонажном уровне (все действующие лица «Котлована» — не столько личности, сколько персонажи-функции, в большинстве своем лишенные личных имен), так и на ситуации бездомья, носящей тотальный характер: ни у одного из землекопов нет ни дома, ни семьи. В контексте же биографического сюжета самого Платонова сцена приобретает метафорическое значение по отношению ко всему его творчеству. Пророческое слово писателя, в течение советской эпохи оставшееся «под спудом», соотносится с евангельским семенем, сеявшимся «при дороге».

Проведенный анализ эпизода дает возможность увидеть, что при всей плотности притчевого слоя в нем тем не менее репрезентирован тип «открытого» текста, поскольку притчевые элементы расположены не на его поверхности, а в сфере внутреннего сюжета. Введенные в текст как отзвук культурной памяти, вступая в сложные разноплановые комбинации, они сохраняют свое энигматическое свойство и распознаются лишь на уровне микропоэтики. Имплицитный характер подтекста усиливается также отсутствием в «Котловане» монологиче-

³⁶ Ср. последнюю реплику повествователя в данном эпизоде: «Сказав эти слова, Вошев отошел от дома надзирателя...», соотносимую с евангельскими описаниями явлений ангелов-вестников, например, в сцене Благовещения, завершающейся репликой евангелиста Луки: «И отошел от Нее Ангел» (Лк. 1: 38).

ской позиции нарратора. Однако именно те элементы поэтики Платонова, которые на разных уровнях текста: образном, мотивном, повествовательном и др. — образуют его притчевый субстрат, оформляют профетический сюжет всей прозы писателя, направляя ее прочтение под знаком неизбежности и вводя тем самым в «открытую» художественную систему модус «закрытости».

*Тяготение к текстовой закрытости и попытка его преодоления
в романе Г. Газданова «Пробуждение»*

«Пробуждение» Г. Газданова — это история о том, как во время Второй мировой войны обыкновенный бухгалтер, сотрудник одной из рядовых парижских фирм по имени Пьер Форэ спасает от нищеты и безумия найденную в лесу женщину, как позднее выясняется, французскую аристократку. Нетрудно увидеть в этом сюжете аллюзию на притчу о милосердном самарянине. Ориентация на жанр притчи просматривается в «Пробуждении» не только в плане содержания, но и на уровне формы, в строении романного повествования. Из девяти законченных романов Г. Газданова «Пробуждение» — самый компактный: здесь всего одна центральная линия, формируемая взаимоотношениями судеб героя и героини. Обрамляющую функцию выполняют в тексте их предыстории. 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. Компактность сюжетостроения, достигнутая за счет композиционной симметрии, не размывает внимание читателя движением по побочным линиям. Периферийные сюжетные ответвления не приобретают в «Пробуждении» свойства самостоятельности, а усиливают смысловое наполнение центральной пропозиции, на чем держится сюжетное движение притчи-параболы.

Осложняет и одновременно активизирует притчевое звучание романа его композиционная структура, соотносимая с формой сонатного *allegro*, тогда как компактностью строения он перекликается с музыкальным камерным жанром. О наличии в структуре «Пробуждения» музыкального кода говорит имя газдановского героя, которого автор делает однофамильцем французского композитора Габриэля Форэ (1845–1924), работавшего в камерном жанре лирической (вокальной и инструментальной) миниатюры³⁷. Основанное на классической и ро-

³⁷ Большой энциклопедический словарь. М., 1997. С. 1287, стб. 2.

мантической традициях, творчество Форе отличает особое чувство гармонии, мелодическая изысканность, в чем видят предвосхищение импрессионизма. Однако поздние камерные опусы Форе больше сравнимы с последними квартетами Бетховена, исполненными глубокой рефлексии над драматизмом человеческой судьбы. Тут сосредоточены самые сложные раздумья композитора о жизни и смерти, радостях и страданиях, о назначении человека в мире³⁸. В творческом пути композитора, в его движении от изящных инструментальных зарисовок к серьезным размышлениям об итогах человеческого бытия прослеживается та же эволюционная стратегия, которой отмечен и путь Газданова. Если характерными чертами «русского» периода его творчества (романы «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полет», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды») являются импрессионистичность, фрагментарность, изящество фактуры, то во «французском» (романы «Пилигримы», «Пробуждение», отчасти «Эвелина и ее друзья») таковыми становятся ориентация на событийность, фабульная завершенность. Вероятнее всего, это чувство внутренней близости, желание ее художественного засвидетельствования и побудило писателя сделать своего героя однофамильцем Г. Форе. Неслучайность тождества имени героя романа с именем французского композитора подтверждается приемом номинативного дублирования: название газдановского произведения повторяет название одной из самых известных оркестровых пьес Г. Форе, охарактеризованной современниками как «элегия любви и просветления»³⁹.

Центральная линия романа, формируемая взаимоотношениями судеб героя и героини, соответствует музыкальному рисунку «Пробуждения» Г. Форе, представляющему собой вариационное развитие одной главной темы. В финале она словно растворяется, хотя ее плавное нисходящее движение, поддержанное соответствующими звуковыми конфигурациями оркестра, придают ей качество завершенности. То есть сюжетное движение романа Газданова может быть обозначено теми же понятиями, что и «Пробуждение» Г. Форе — как стремление к «любви и просветлению», хотя в композиционном отношении его вряд ли можно сравнить с инструментальной миниатюрой. Эстетика этого музыкального жанра держится на утверждении самоценности мгновения, чему соответствует и мелодический рисунок, выражающий идею спонтанности, мимолетности. Сама форма такой миниатю-

³⁸ Это сравнение усиливается тем биографическим фактом, что в конце жизни Г. Форе, как и Бетховен, теряет слух.

³⁹ Комментарии // Газданов Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1996. Т. 2. С. 775.

ры словно стремится воплотить в себе мгновение, грани которого условны и призрачны. 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»⁴⁰. Стремясь подчеркнуть фрагментарность жанра миниатюры, автор тем самым заостряет мысль о частичности, изменчивости, эфемерности, но и неповторимости мгновения человеческой судьбы. Текстовая фактура газдановского «Пробуждения», напротив, отличается стремлением к завершению, соотносящимся в музыке с замкнутой формой, реализованной в жанрах сонаты и симфонии⁴¹.

Наиболее отчетливо концепция музыкальной замкнутой формы проявлена в сонатном *allegro*, первой части названных музыкальных жанров, где сконцентрирована идея всего событийного развития произведения. Сонатное *allegro* имеет трехчастную структуру, состоящую из экспозиции, разработки и репризы. В экспозиции ключевая роль принадлежит главной партии, содержащей основную музыкальную мысль и задающей активный, «мужественный» характер всему движению. Подчиненную функцию выполняет побочная партия, вторичная по отношению к главной, лирически пассивная, «женственная». На контрасте главной и побочной тем основывается экспозиционный конфликт сонатного *allegro*. Разработка строится на мелодических «путешествиях» двух ведущих партий, где они могут переходить в другие тональности, расчлениваться на отдельные мотивы. В этой части они также вступают во взаимодействие с вводимыми в произведение эпизодическими мотивами, претерпевая разного рода метаморфозы, подводящие к главной кульминации всего музыкального текста. В

⁴⁰ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. С. 84.

⁴¹ 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 (*Фортунатов 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» // 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. Musika literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*. М., 2005. С. 159).

точке кульминации происходит перелом к разрядке музыкального конфликта, которая реализуется в репризе, где главная и побочная темы сближаются, возвращаясь в основную тональность, чем демонстрируется их внутреннее родство. Реприза в своем роде доказывает оправданность как конфликтного развития, так и итогового снятия противоречия⁴².

Вид целостности, воплощенный в музыкальной замкнутой форме, через заложенный в нее принцип телеологичности в плане межжанровых переключек соотносится с притчевым дискурсом: и в том и в другом случаях действует одна и та же стратегия, выстраивающая историю человеческой судьбы в границах универсального нравственного закона, т.е. возвышающая ее к вечности⁴³. Заключенная в притчеобразных музыкальных формах идея реализации утопии соответствует творческому кредо Г. Газданова, автора своей личной утопии, держащейся на максиме реальной силы искусства, возможности невозможного — в плане осуществимости альтруистических человеческих усилий, которую он художественно доказывает в собственных произведениях.

В «Пробуждении» повествование 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 тему⁴⁴. Но в своих поздних романах писатель актуализирует их нравственную «направляющую». В двух случаях это эмблематически выражено введением в романский текст эпиграфа императивно-нравоучительного характера: сюжет «Пилигримов» построен таким образом, чтобы проиллюстрировать ведущую мысль старинной испанской молитвы: «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»⁴⁵, тогда как в «Пробуждении» реализуется этико-философская максима Вильгельма Оран-

⁴² См.: *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. С. 66–68.

⁴³ Влияние притчи на поэтику внелитературных видов искусства составляет отдельную проблему, приобретающую актуальность в современном искусствоведении. См., напр.: *Левина Е.* Притча в искусстве XX века (музыкальный и драматический театр, литература) // *Искусство XX века: уходящая эпоха?:* Сб. ст. Н. Новгород, 1997. Т. 2. С. 23, 25.

⁴⁴ Подробно см. в нашей монографии: *Проскурина Е.Н.* Единство иноказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009.

⁴⁵ Комментарий // *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 2. С. 773.

ского: «Если хочешь достигнуть цели, действуй даже без надежды на успех»⁴⁶.

Для большей показательности рассказываемой истории в «Пробуждении» автор меняет тип героя: на место рефлектирующего интеллектуала, как это было в его ранних романах, поставляется «средний француз» с «незначительным лицом», отчего главная тема, заданная в экспозиции в форме вопроса, приобретает дополнительную интонацию, отмеченную робкой нерешительностью голосоведения. Пьер Фортэ существует в нарочито прозаическом, «земном» мире, ограничиваемом 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. В отношении самого себя он лишен каких-либо иллюзий: «Пьер был убежден, что место, которое он занимает в жизни, точно соответствует его способностям и что на большее он претендовать не в праве» (452); «он был твердо убежден, что он решительно ничем не отличался от других людей» (522); «у Пьера был вид человека, у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы его от других, самых обыкновенных существований, вплоть до профессии» (494).

Самооценка героя, как и следовало ожидать, предполагает ординарность его судьбы, что вписывается в логику социологического прогноза некоего «известного социолога» — персонажа, прямым образом не введенного в роман, но выступающего в нем автором журнальной статьи о типе «среднего француза» и проводящего мысль об отсутствии у людей, принадлежащих к этой категории, «резко выраженной индивидуальности», что, по его мнению, становится причиной их неспособности на большие поступки и настоящие чувства. Нетрудно усмотреть литературный источник этого сюжетно-повествовательного «зигзага», каковым является «Преступление и наказание» Достоевского, где суть теории Раскольникова также излагается через введение журнального текста в романый.

Однако сюжет «Пробуждения» выстраивается не по модели проверки «сухой» теории, что соответствовало бы логике романа Достоевского, а как ее антитезис: именно «среднему французу» отведена в нем знакомая по прежним произведениям Газданова роль Пигмалиона.

Сюжетная ситуация драматизируется тем, что облик Пьера больше соответствует русскому классическому типу «маленького человека»,

⁴⁶ Газданов Г. Собрание сочинений. Т. 2. С. 435. Далее тексты из романов писателя цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив наш. — *Е.П.*

тогда как в положении Галатеи оказывается героиня-аристократка. Основанием к выдвиганию Пьера на роль Пигмалиона служит внутреннее содержание личности героя, которое сложнее и глубже его внешней ординарности. На этом несоответствии внешнего и внутреннего строится непрямой внутритекстовый спор автора романа с автором журнальной статьи. Главное, что характеризует Пьера, — безупречная нравственность, доброта, терпимость к людям и готовность к самопожертвованию — качества, свидетельствующие о «резко выраженной индивидуальности» у этого «среднего» человека. Неординарные свойства личности героя и природа его внутренних побуждений, ориентированных на служение ближнему, наделяют его «уникальной творческой силой»: способностью «создать и построить мир», на чем и держится вся сюжетная интрига «Пробуждения», задающая ему притчевое измерение. В анализе образа героя можно согласиться с мнением Л. Диенеша, который говорит в своем исследовании: «Пьер Форэ... может считаться... „средним“ человеком только в идеальной системе»⁴⁷. Поэтому логично, что из всех персонажей романа только ему дается возможность реализовать себя 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.

⁴⁷ *Dienes L.* Russian Literature in Exile: the Life and Work of Gajto Gazdanov. München: Verlag Otto Sagner, 1982. В рус. пер: *Диенеш Л.* Гайто Газданов: Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 184.

В синхронном ряду функцию оппонентов Пьера выполняют его друг Франсуа, «журналист и мизантроп», и приятель Франсуа — безымянный врач-психолог, занимающие прочное положение в обществе и не расположенные к усложнению своего существования бытийными проблемами, в диахронном — отец героя и тетка Жюстина, уже покойные (о них речь ниже), в плане же скрытой полемики, не имеющей прямых контактов, — университетский приятель Франсуа и уже названный нами «известный социолог», автор статьи о типе «среднего француза». 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 образа 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 Анны-Мари. 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 ее судьбой и сохраняет дружеское расположение к Пьеру). Пьер же после не менее неудачных действий, наоборот, внутренне активизируется, словно просыпаясь от сна бессмысленного существования: «...представь себе, — беседует он сам с собой, — что этому мертвому взгляду можно вернуть человеческое выражение и сделать так, чтобы оно навсегда в нем осталось. Да, это стоит каких угодно усилий... На лице Пьера было далекое восторженное выражение» (464–465); «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 окружаю-

щего, его собственной жизни, его службы и всего, что он делал» (466–467).

С этого момента 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 «дovоплощения», что является специфической чертой газдановского героя-творца, отсутствующей в первоисточном мифе. 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, как отмечалось выше, оказалась аристократка-француженка, в перипетиях Второй мировой войны потерявшая дом, память и превратившаяся в «несчастное большое животное». То есть при всей неуверенности интонации в партии героя, партия героини отличается еще большей зыбкостью, почти прозрачностью. 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: вся дальнейшая жизнь героини-аристократки, ее будущее полностью зависят от выбора и внутренних усилий героя-простака. Символично занятие героини, за которым всегда застает ее Пьер: проходя мимо или приходя специально к ней, он наблюдает одну и ту же картину — Мари, как прозвали ее жители близлежащего селения, сидит на земле и бессознательно мнет в руках кусок глины, который со временем чернеет «от прикосновения ее грязных пальцев» (467). Здесь символичен и сам материал (глина), и характер действий героини, словно настойчиво, но безрезультатно пытающейся заново вылепить самое себя, воссоздать свой разрушенный мир. Этот фрагмент звучит реминисценцией древней притчи, в которой рассказывается о том, как после сотворения человека у Бога остался небольшой кусочек глины. И Он спрашивает Адама, что сотворить для него из этого остатка. Адам попросил, чтобы Бог создал ему счастье. На это Бог ничего не ответил и только положил ему в руку оставшуюся глину. Набор перечисленных знаков выражает текстовое ожидание героя-Пигмалиона, функция которого и отведена в романе Пьеру.

С момента появления в «Пробуждении» образа героини ее тема вступает в сложное взаимодействие с темой героя, держащееся на ва-

риациях двух главных мотивов: смерти и воскресения, выполняющих обертоновые функции по отношению к теме 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 мотивировке имени героя («форэ» в переводе 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).

В партии героини в той же части сюжета ведущим является мотив символической смерти, по-своему имитирующий внутреннее состояние героя: «В ее глазах не было никакого выражения. 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»; «он, возвращаясь домой, неизменно находил ее в одной и той же позе: она сидела на полу, у печки, не двигаясь»; «странный металлический голос произносил какие-то невнятные звуки»; «этот странный металлический голос был лишен какой бы то ни было окраски» (464–473).

Как видим, автору удается перевести основной конфликт своего романа из плана традиционного противоборства добра и зла в плоскость экзистенциального конфликта смысла и бессмыслия, жизни и смерти. 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. С необыкновенным терпением, которого не могли поколебать неизменные неудачи, он старался научить Мари, как надо вести себя в квартире» (471). Все долгое время ухода за ней 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. Несомненно, что для Газданова важен императивный характер евангельского

поучения, которое он и пытается творчески репродуцировать в собственном романе.

В этой части «Пробуждения» тема героини, в свою очередь, контактируется с темой матери Пьера, что служит опосредованным конструктивным способом сближения двух главных персонажей (о другой функции этой параллели речь пойдет ниже). 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 стелет 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 героиня 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, исчезнувших 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 сочетаний элегических мотивов и обрывков воспоминаний Пьера, что в целом является редким приемом в его поздних романах. Текст как будто выходит за границы выбранного автором архитектурного принципа замкнутой формы в иную область — музыкальной поэтики романтического беспорядка, что представляет собой попытку отразить через музыку языка мелодику души героя, состоящую из сложного смешения печальных настроений, связанных с прошлым, и надежд на будущее.

Многочисленные усилия Пьера⁴⁸, динамику которых определяют мотивы надежды и отчаяния, приводят, наконец, к некоторому резуль-

⁴⁸ С момента принятого Пьером решения до выздоровления героини прошло девять месяцев: их первая встреча выпадает на август, а окончательное «пробуждение» случается в апреле, что является симво-

тату: к Мари начинают возвращаться пластичность движений, признаки разума, т.е. совершается медленный переход из лиминальной фазы в сферу жизни, что вводит в партию героини диалогическое звучание уже знакомого в связи с темой героя мотива пробуждения. В рамках темы 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. «Мари, вы понимаете, что случилось? ...вы понимаете, что произошло чудо? Если бы вы знали, как долго и мучительно я на это надеялся и сколько раз я терял надежду! Никто в это чудо не верил, никто, кроме меня...» (481), — такова реакция на произошедшее самого Пьера. «...Я с вами согласен, это похоже на чудо... Впрочем, слово „чудо“ мы, вероятно, понимаем по-разному. Для меня чудо — это не то, чего не может быть, а то, чего мы не можем постигнуть, так как не знаем ни его природы, ни тех законов, которые эту природу определяют. Но так или иначе, то, что произошло, это именно чудо» (483), — такова реакция на произошедшее врача-психолога. «Ты знаешь, Пьеро... мне трудно себе это представить... я столько лет видел ее в животном состоянии, что для меня то, что ты рассказываешь, кажется невероятным. Значит, мы все ошибались... Не ошибся только ты» (485), — такова первая реакция Франсуа на известие о выздоровлении Мари. Из процитированных реплик видно, что для героев-скептиков выздоровление героини – это «то, чего не может быть», т. е. собственно чудо, Пьер же называет чудом то, что для него по существу является долгожданным событием. Вера и надежда героя, подпитываемые его реальными действиями, наделяют произошедшее качеством мотивированности, что переводит его из разряда чудес в разряд событий⁴⁹. Этим, кстати сказать, модель поведения газдановского Пигмалиона 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 — т.е. является

личным сроком, соответствующим периоду от зачатия до рождения плода, усиливая притчевый смысл сюжета.

⁴⁹ О различиях между чудом и событием см.: *Шатин Ю.В.* Событие и чудо // *Дискурс.* 1996. № 2. С. 6–11.

собственно чудом. Поступок же Пьера больше вписывается в евангельскую притчевую парадигму. Тем самым в «Пробуждении» происходит контаминация мифа и притчи. При этом смыслообразующая доминанта произведения формируется притчей, что придает качество притчеобразности и его мифологической составляющей.

«Нечудесность» рассказанной Газдановым истории становится наиболее явной при ее сравнении с творимыми Христом чудесами воскрешения — сына вдовы в Наине, дочери Иаира, Лазаря, а также многочисленных исцелений — слуги сотника, расслабленного, слепого и др.: «И вот, принесли к Нему расслабленного, положенного на постели. *И видя Иисус веру их*, сказал расслабленному: дерзай, чадо, прощаются тебе грехи твои... встань, возьми постель твою и иди в дом твой. *И он встал, взял постель свою и пошел в дом свой*» (Мф. 9: 1–7) (курсив здесь и далее наш. — Е.П.); «И вот, пришел человек, именем Иаир, который был начальником синагоги; и падши к ногам Иисуса, просил Его войти к нему в дом, Потому что у него была одна дочь, лет двенадцати, и та была при смерти... приходит некто из дома начальника синагоги и говорит ему: дочь твоя умерла; не утруждай Учителя. Но Иисус, услышав это, сказал ему: *не бойся, только веруй, и спасена будет...* Все плакали и рыдали о ней. Но Он сказал: *не плачьте; она не умерла, но спит. И смеялись над Ним, зная, что она умерла. И же, выслав всех вон и взяв ее за руку, возгласил: девица! встань. И возвратился дух ее; она тотчас встала;* и Он велел дать ей есть. *И удивились родители ее...*» (Лк. 8: 41–56).

В Евангелии переход от болезни к исцелению и от смерти к жизни — одномоментный неделимый акт, происходящий *вопреки* сложившемуся порядку вещей, тогда как в романе Газданова исцеление-«воскрешение» героини изображено как естественный итог долгого многомесячного процесса, сопровождаемого резко выраженными чувствами Пьера, мечущегося между надеждой и отчаянием. Из всех признаков чуда в «Пробуждении» сохраняются только неожиданность (для наблюдателей-скептиков), а также вера героя, одерживающая верх над отчаянием. Отметим, что в повествовании о евангельских чудесах вера манифестируется как главный залог успешности, и в первую очередь это вера ближайших «заинтересованных» лиц. Допустим скепсис случайных свидетелей, но вера «искренних» (т.е. родственников) — основа благополучного исхода. В случае с расслабленным это вера близких, принесших его к ногам Христа, в случае с дочерью Иаира — вера отца. Во всем Четвероевангелии есть лишь один пример, свидетельствующий о бессилии Иисуса творить чудеса. Этот случай связан с Его пребыванием в родном городе — Назарете, жители которого, зная Христа с детства как обыкновенного отрока («они изумля-

лись и говорили: откуда у Него такая премудрость и силы? Не плотников ли Он сын? Не Его ли мать называется Мария, и братья Его Иаков и Иосий, и Симон и Иуда? И сестры Его не все ли между нами? Откуда же у Него все это?» (Мф. 13: 54–56)), «соблазнялись о нем» (Мф. 13: 57), что приводит к негативному результату: «И не совершил там многих чудес по неверию их» (Мф. 13: 58).

Автор «Пробуждения» следует тому же евангельскому канону сохранения веры. Допуская сомнение периферийных персонажей, он не позволяет впасть в безверие герою-творцу, который единственный в итоге не ошибся в своих ожиданиях. Итак, возможность повторения результата изложенной в притче истории как раз и делает ее событийной, в отличие от чуда, не рассчитанного на то, чтобы быть повторимым обыденным путем, пусть даже и ценой чрезмерных усилий. Симптоматично, что, при высокой частотности в Евангелии, чудо ни разу не встречается в составе его притч.

Появление в романе мотива пробуждения внутри темы героини и его дальнейшее развитие как будто являются свидетельством того, что в темах обоих героев уже набран достаточный энергетический потенциал, чтобы развернуть текстовую форму в сторону разрешения конфликта 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. Пытаясь достигнуть максимального динамизма в воспроизведении архетипической модели смерти-воскресения, Газданов усиливает эффект «воскресения из мертвых» через вставной эпизод внезапной болезни Мари, произошедшей в момент ее наметившегося выздоровления и описанной в красках «болезни к смерти». Крайне обостряет ситуацию ее балансирование на тонкой грани между чудом и событием:

«Пьер позвонил доктору, который приехал через час и сказал, что у больной менингит. <...> 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).

С одной стороны, выздоровление героини поставляется автором в связь с самоотверженным уходом за ней Пьера, т.е. 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. Герою, 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, из чего видно, насколько важно автору сохранить след чуда в изображении духовного пробуждения героини. Этим эпизодом он пытается активизировать свою главную нравоучительную мысль, ради которой, собственно, и пишется роман: чудо как новая реальность может явить себя в обычных земных условиях, незримо подготавливаясь душевными усилиями человека, его самоотверженностью, милосердием, творением добра. В случае внутренней готовности к подобной ситуации любой «средний» человек может стать «избранным».

В русской литературе трактовка чуда как события характерна в первую очередь для пасхального текста, где мотивы милосердия, сострадания, духовного выбора маркируют особый стиль «пасхального поведения». Отличительным признаком пасхального жанра является отсутствие в нем «чудесного» как такового. Чудо на Пасху проявляется прежде всего через внутреннее преображение героя, приводящее к победе правды над ложью, добра над злом, радости над страданием, что наделяет пасхальный текст качеством притчеобразности⁵⁰. В этом жанровом контексте любопытно то, что вся цепь эпизодов, посвященных выздоровлению Мари, помимо «нечудесности» чуда, изобилует и другой пасхальной символикой. Так, первые признаки осмысленного поведения появляются у героини весной, в апреле месяце. В христианском календаре этот период соответствует пасхальному времени. При этом его отсчет начинается с Великого Поста, выпадающего на раннюю весну и являющегося временем покаяния, милосердия, «сугубого крестоношения». Несложные календарные вычисления убеждают в том, что именно этот период оказывается наиболее трудным для газдановского героя. Не проявленный в романе напрямую, пасхальный мотив возникает в обозначении дней и времени суток, в которые Пьер замечает, что «на него смотрели ее человеческие глаза» (481): это произошло «в ночь с субботы на воскресенье», т.е. в то же календарное

⁵⁰ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. Вып. 2 / Отв. ред. Е.К. Ромодановская, авт.-сост. Е.В. Капинос, Е.Н. Проскурина. Новосибирск, 2006. С. 184–204.

время, что и евангельское Воскресенье Спасителя, что, собственно, и определило статус воскресного дня в христианском календаре как еженедельной «малой Пасхи». Таким образом, характер чуда в «Пробуждении», а также специфический набор мотивов и особенность событийного времени позволяют прочесть это произведение Газданова в рамках пасхального жанра.

Часто преображение героя в пасхальном тексте строится на контрасте между допасхальным и пасхальным образами его жизни⁵¹. Ту же тенденцию можно увидеть и в «Пробуждении», где жизнь героев делится на три периода. Время до их встречи друг с другом семантически соответствует допасхальному безвременью, подобному жизни; момент встречи знаменует канун «пробуждения», предпасхальное время духовного самоопределения; выздоровление Мари в этом контексте становится сюжетной метафорой пасхальной победы жизни над смертью, воплощенной у каждого из героев как обретение себя и вместе с тем обретение *другого*.

Прошлое Пьера, где итогом жизни его родителей, прошедшей в бедности и труде, стали несбывшиеся надежды, представлено Газдановым примером прозаического существования. Вся история семьи Форэ строится на одном главном мотиве — утраты иллюзий: «Иногда ему казалось просто невероятным, что целая человеческая жизнь, со всеми ее возможностями, воспоминаниями, иллюзиями и надеждами, могла быть сведена к такому бесконечно неинтересному существованию: базар, обед, ужин, уборка квартиры — и больше ничего никогда, ни при каких обстоятельствах» (441).

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: «Об этом наследстве Пьер слышал всю свою жизнь, на нем строились всевозможные расчеты, вплоть до кругосветного путешествия и покупки собственного дома» (442).

Ради этого наследства мать заискивала перед нелюбимой родственницей, окружала ее заботами, готовила на последние средства ее любимые блюда («Как вы находите курицу, Жюстина? <...> Достаточно ли вам тепло, Жюстина?» (442)). Но все усилия оказались напрасными: «потому что перед смертью тетка Жюстина оставила заве-

⁵¹ Подробно см.: *Проскурина Е.Н.* Святочный и пасхальный сюжеты русской литературы в аспекте мотивного сравнения // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Вып. 7: Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 54–76; *Словарь сюжетов и мотивов русской литературы*. Вып. 2. С. 184–205.

щание, по которому все ее имущество переходило монастырям» (443). Узнав о случившемся, родители Пьера до конца своих дней считали себя обокраденными. Однако их отношение к жизни никогда не казалось Пьеру убедительным, что накладывало печать эфемерности на все его прошлое. Он всегда понимал, что надежды отца строились «на совершенно произвольных предположениях, сводившихся, в общем, к постоянному расчету на чудо. <...> И оттого, что Альберт Форэ всю жизнь верил со слепой наивностью в выигрыш или наследство, он вел свои дела с такой неизменной небрежностью» (443). Из этих раздумий героя о прошлом видно, насколько разнится понимание чуда у него и его отца. Для отца это некое беспочвенное везенье, надежда на которое оборачивается чередой упущенных инициатив. Воспринимая это как урок, герой выводит из него главный тезис собственного существования: человеческая жизнь имеет оправдание и смысл только тогда, когда ее цель находится за пределами личного благополучия и посвящена служению ближнему. Таким образом, несмотря на личную привязанность к родителям, в первую очередь к матери, Пьер не может принять их отношения к жизни. Путешествие темы героя в прошлое свидетельствует о его «неприлаженности» и несовместимости с этим прошлым.

Изображение истории семьи Дюмон имитирует модель отношений в семье Форэ, но только с более ярко выраженной нотой отчуждения. Несмотря на аристократический фон, быт этой семьи не менее прозаичен, чем в доме Пьера. Отец героини, которую, как выяснилось после возвращения к ней памяти, зовут Анной, жил в мире застывших умозаключений, «отступления от которых он не допускал» (506). Все они сводились к представлению об «истории мира как смене экономических систем, определявших... всю жизнь человечества» (504). Мать героини «была так же далека от эмоциональной жизни, как ее муж, но... в отличие от отца Анны, она не строила никаких теорий, но знала всегда, как надо поступать в том или ином случае, точно все должно было подчиняться определенным правилам, раз навсегда установленным при каком-то дворе, центром которого была она как королева воображаемого государства» (506–507). Отношения между матерью и отцом всю жизнь носили характер «ледяного отчуждения» (507). Но, несмотря на рационализм, отец был гораздо ближе и дороже Анне, чем мать. Из своего настоящего она понимает, что отец — единственный человек, которого она по-настоящему любила (ср. параллель Пьер — Мартина Форэ). При этом Анна жила в совершенно ином мире, где царили книги, эмоциональные переживания и смутные предчувствия любви как рыцарского поклонения, в чем усматривается традиционный для ориентированного на «довоплощение» персонажа

набор личностных качеств. Тем неожиданнее звучит музыкальный дивертисмент, относящийся не к теме Анны, а к теме матери, но включенный в роман через сферу сознания героини: «Потом комната, где она писала, наполнялась 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).

Приведенный фрагмент в очередной раз размывает четкость сюжетного рисунка романа и вместе с тем усложняет образ матери Анны, привнося в него загадочность и оставляя шлейф недосказанности в ее изображении. Этот импрессионистический прием — «фирменный знак» газдановской поэтики, который он в том или ином варианте обязательно оставляет на страницах своих произведений. Кроме того, данный отрывок можно назвать музыкальным ключом не только к повествовательной фактуре «Пробуждения», но и ко всему романному творчеству писателя. Здесь музыкальный ряд 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 таком жанровом движении просматривается стремление от импровизации к замкнутой форме, что соответствует стратегии романного мышления Газданова в целом, придавая ему тем самым притчевое звучание⁵².

Вернемся, однако, к воспоминаниям героини. После неудачного замужества и 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. Раздумья о прошлом не вызвали в Анне сожаления: «У нее было впечатление, что она смотрит издалека, чужими и холодными глазами... на воображаемый мир, чужой, далекий и необедительный» (502).

Итак, воспоминания героини представляют собой серию пермутаций той же монотемы, которая уже озвучена в воспоминаниях героя:

⁵² Подробно см.: *Проскурина Е.Н.* Единство иносказания.

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 это 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, путь к осознанию его завершенности проходит для Анны в несколько этапов, создающих в повествовании фигуру повтора. Впервые мотив возродившейся памяти появляется после «болезни к смерти», что представляет новую фазу «пробуждения» героини. Второй виток память Анны совершает тогда, когда она решается описать Пьеру свое прошлое на бумаге. Процесс письменной рефлексии выявляет новые штрихи в картине воспоминаний. Третий виток память совершает во время встречи Анны с кузеном, считавшим ее погибшей. Все эти случаи позволили героине восстановить уже изрядно забытую историю детства и юности в мельчайших подробностях. Однако в результате она не стала ни убедительнее, ни дороже. Путешествие Анны по лабиринтам личного прошлого показало ей собственную с ним несовместимость, как в свое время и Пьеру. Самое ценное, что она чувствует в этот период, — «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*. Полное приятие мира Пьера происходит для Анны в тот момент, когда она готовится к вечернему торжественному приему Франсуа, ставшего первым гостем в доме после ее выздоровления. Не осознавая того в полной мере, она убрала комнату так, как делала это в свое время Мартина Форэ: «Когда Пьер... вернулся со службы домой и вошел в столовую, он увидел, что на буфете стояла ваза с цветами, — с того дня, когда умерла его мать, в квартире Пьера никогда не было цветов. Стол был покрыт тяжелой и тугой скатертью, той самой, которая в прежнее время вынималась из шкафа только тогда, когда приезжала тетка Жюстина. На столе были те же праздничные приборы» (536).

Обретение *другого* как части себя выражено в этом коротком фрагменте через трижды повторенное в разных формах местоимение «тот» («с того дня», «той самой», «те же»), что становится свидетельством достижения цельности каждым из героев. Не случайно с данного момента из темы Пьера исчезает интонация робкой нерешительности, она набирает особую энергию и убедительность («У Пьера

больше не было того выражения постоянной неуверенности, которое Франсуа хорошо знал» (538)), тогда как тема героини 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 темо*преобразующую* 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 семантическом обогащении центральных партий можно увидеть элемент различия финала «Пробуждения» в его сравнении с репризой сонатного *allegro*, где тема звучит в исходном экспозиционном облике.

В этом месте сюжета вновь возникает мотивный ряд, связанный с мифом о Пигмалионе и актуализирующий функцию героя как героя-творца: «пробуждение» героини сопровождается теми мыслями, чувствами, ощущениями, которых она раньше не знала. Рядом с Пьером она, наконец, испытывает долгожданную полноту бытия, недостижимость которой так остро осознавала в своем обеспеченном доме: «Анна никогда не знала того состояния полного душевного покоя, в котором она жила теперь. Ей иногда начинало казаться, что именно в этом и была цель ее существования — в том, что после всех испытаний, которые выпали на ее долю, она очутилась бы в этой скромной квартире, далеко от того района города, где она жила с Жаком, и чтобы она проводила спокойные, медленные и счастливые дни в ожидании возвращения со службы Пьера Форэ, старшего бухгалтера какого-то незначительного предприятия» (522).

Результатом раздумий героини над новыми для нее ощущениями стала высказанная в адрес Пьера и не раз повторенная мысль: «Пьер, вы знаете, что? Вы, может быть, правы, может быть, действительно меня зовут Мари» (519); «Меня звали Анной, Пьер... Но теперь мне иногда кажется, что мое настоящее имя — это то, которое вы произносите» (524).

Мотив переименования является одним из важнейших знаков духовного пробуждения в поэтике Газданова. Появляющийся в «Пилигримах», он сохраняется в двух последних романах — «Пробуждении» и «Эвелине и ее друзьях». В «Пилигримах» момент, с которого начался путь духовной инициации героя, обозначен возвращением в его сознание своего настоящего имени: «Меня зовут Франсис... но все называют меня Фред» (389). После этого следует подробный рассказ Фреда о своем уголовном прошлом, после которого его собеседник и

наставник Рожэ произносит ключевую фразу: «Одним словом, тебя больше не существует. Человек, который жил на rue St. Denis и которого звали Фредом, умер. *Que Dieu ait pitié de son âme.* [Да сжалится Господь над его душой] <...> Это похоже на то, как если бы ты возникал из небытия. Но теперь надо жить» (392–393) (курсив автора. — Е.П.).

Похожая ситуация есть и в «Эвелине...»: одну из героинь, которую все знают как «мадам Сильвестр», на самом деле зовут Луиза Дэвидсон. Выдуманное имя она носит по причине своего криминального прошлого, скрываясь от американской полиции. Но влюбленному в мадам Сильвестр Мервилу удастся разгадать загадку ее судьбы и убедиться, что никаких преступлений она не совершала, после чего скрывать настоящее имя героине становится бессмысленным. С его возвращением меняется и тип поведения мадам Сильвестр: «От прежней ее холодности не осталось и следа, я неоднократно слышал ее смех и никогда больше не замечал у нее того неподвижного взгляда, который раньше производил на меня такое тягостное впечатление...» (739).

В «Пробуждении» ситуация с переименованием поворачивается иным образом. Здесь настоящим именем героини оказывается не данное ей с рождения, а то, которое символизирует перемену в ее судьбе, ознаменовавшую выход из псевдореальности.

Значение переименования героев во всех приведенных эпизодах соотносится с представлениями о сакральной природе имени. «В имени наиболее четко познается духовное строение личности, — писал в работе „Имена“ П. Флоренский, — не затуманенное вторичными проявлениями и свободное от шлаков биографии и пыли истории»⁵³. В имени заключена «формула личности», поэтому его устойчивость свидетельствует о сущности именованного. Эта мысль о соответствии имени и судьбы утверждается Газдановым через возвращение настоящих имен Фрэду и мадам Сильвестр. В противном варианте «опровержение» имени говорит о мнимости как его самого, так и судьбы его обладателя, что и видим мы в случае с Анной Дюмон, готовой стать Марией в своей новой, настоящей жизни. Любопытно, что в той же работе «Имена» имя Мария трактуется П. Флоренским как «лучшее», «самое женственное, равновесное и внутренне гармоничное, доброе»⁵⁴. Хотя и имя Анна оценено им как «тоже очень хорошее». В иерархической системе о. Павла ему отведено второе место после имени Мария по причине наличия в нем аспекта «неуравновешенно-

⁵³ Флоренский П. Имена // Флоренский П. Имена. С. 482.

⁵⁴ Там же. С. 649.

сти, преобладания эмоций над умом»⁵⁵. Таким образом, в русле данной, претендующей на сакральное знание логики переименование героини из Анны в Марию в газдановском романе не является знаком ее кардинальной внутренней перемены: доброкачественность обоих имен становится свидетельством доброкачественности личности их носительницы (что еще раз подтверждает сюжетно-повествовательный принцип «верхнего регистра»), — но ознаменовывает момент жизненного перелома, «перемены места в мире, новое онтологическое и мистическое... соотношение с миром»⁵⁶.

Итак, Пьер не только возвращает к жизни Анну, он своими действиями вдыхает в эту жизнь новое качество, что в полной мере позволяет говорить о нем как о творце. После перенесенных испытаний прежняя, обеспеченная довоенная жизнь представляется героине лишь видимостью, ожиданием жизни. Теперь свое еще не вполне ясное будущее аристократка Анна Дюмон связывает с человеком, лица которого она никогда бы не запомнила «еще некоторое время тому назад» (534). В финале романа Анна говорит Пьеру: «Я вас больше никогда не оставлю... И если бы было нужно опять все начинать сначала, зная, что вы придете за мной, я бы не колебалась ни минуты» (551). Здесь в мотивном пространстве партии героя возникает новый, сказочно-мифологический лейтмотив героя-спасителя.

Но вместе с тем «воплощение» героини усилиями героя, как отмечалось выше, стимулирует также процесс его личностного «довоплощения». То есть, являясь плодом творческого напряжения Пьера, Анна-Мария вместе с тем сама косвенным образом выполняет по отношению к нему созидательную, «материнскую» функцию (вспомним параллель Мари — Мартина Форэ), что вводит новый, «богородичный» обертон в мотив Галатеи. Через обогащение мифомотива евангельскими интенциями получает семантическое «оправдание» новое имя героини.

Счастливым итогом рассказанной в «Пробуждении» истории автор разрушает прочно сформировавшуюся литературную схему неудачной любви простолюдина к дворянке по типу «он бы титулярный советник, она — генеральская дочь», чем переводит финал своего романа из литературного пространства в область сказки⁵⁷ — по типу женитьбы

⁵⁵ Флоренский П. Имена.

⁵⁶ Там же. С. 503.

⁵⁷ «Философской сказкой» назвала «Пробуждение» французская исследовательница Е. Бальзамо в своей статье «Во что верил Гайто Газданов» (см.: Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. тр. М., 2005. С. 142–147).

человека простого происхождения на царской дочери. Встроенный в роман сказочный архетип усиливает интенции «закрытости» в его тексте. Вместе с тем семантическая схожесть эпизодов, повествующих о жизни героев, предшествующей их встрече, уже становится свидетельством их внутренней близости и подготавливает читателя к гармоничному соединению их судеб. Однако, по логике автора, судьба лишь дает шанс каждому из них, верно же использовать предоставленную провидением возможность — дело личного выбора и собственных внутренних усилий. При этом направление выбора в романе аксиологически предопределено. Так, на внутренней пассивности Франсуа по отношению к Анне остается семантический налет неузнанной судьбы, смысл подмены жизненных ценностей заключен в воспоминаниях Пьера о своей семье, прозаически-однотипное существование которой объяснялось ложными иллюзиями и безынициативностью отца. Нравственная безупречность, с точки зрения автора, определяется способностью человека на чистое проявление внутренней щедрости, без малейшей примеси прагматизма или душевной лености, что и является истинным проявлением любви к ближнему, становящейся залогом состоявшейся судьбы.

Любопытно то, что развитие темы героя в «Пробуждении» в межжанровом отношении оказывается богаче по сравнению с темой героини. Если тема Анны-Марии разрабатывается главным образом за счет варьирования мотива Галатеи, то тема Пьера, кроме мифомотива Пигмалиона, включает в себя евангельский мотив милосердного самарянина и сказочно-мифологический мотив спасителя. Важно то, что все они вписываются в рамки единого семантического поля, что активизирует притчевое звучание текста.

Несомненно, в сюжетном развитии «Пробуждения» присутствует утопическое начало. Но, по мнению Газданова, писатель только тогда способен создать свой художественный мир, когда он в сознании уже имеет целостную картину этого мира, принципиально отличного от обыденной реальности и больше принадлежащего к идеальному плану бытия. В рамках творческой задачи воплощения эйдической картины мира естественной оказывается художественная ориентация на миф и притчу.

Итак, финал романа воспроизводит «момент истины» каждого из героев, но в первую очередь, несомненно, Пьера, делая очевидным результат осуществленного им деяния как «победы над небытием». Сложные конфигурации диалога двух главных сюжетобразующих мотивов: жизни и смерти — разрешились «ясным итогом», что доказало правду героя в его непрямом споре с персонажами-оппонентами как победу живой жизни над «сухой» теорией. Тем самым развитие

главной темы — поиска и обретения смысла жизни — в ее конкретном сюжетном воплощении оказалось завершенным. 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 показало проведенное исследование, в наибольшей степени соответствующими притчевому содержанию «Пробуждения» оказались музыкальные правила сонатной формы.

Вместе с тем подробный анализ текста романа позволил увидеть, насколько сложной стала для писателя попытка уйти от литературных схем и клише при создании произведения нравоучительного характера, остаться в рамках романа, не сместившись в жанр религиозного трактата или проповеди. В конце жизни в статье «О негласной иерархии в обществе и тенденциозности в литературе» (1971) он не раз упрекает своих современников, таких как Поль Клодель, Франсуа Мориака, Грэм Грин в нарушении чистоты жанра, отчего, по его мнению, «большинство их произведений не на уровне их таланта»⁵⁸. 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»⁵⁹. 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»⁶⁰. Каким бы субъективным ни было здесь мнение Газданова, из него видно, насколько важно было ему самому в своем позднем творчестве, ориентируясь на жанр притчи, соответствовать собственным представлениям о природе художественного слова, не нарушить его «внутренние законы» и не свести фактуру этих произведений до рамок «наивно-назидательной формы». И все же смена художественной задачи, сме-

⁵⁸ Газданов Г. О негласной иерархии в обществе и тенденциозности в литературе // Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 239.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же. С. 240.

щение повествования из сферы вопросов в область ответов не могли не отразиться на характере сюжетов последних романов писателя, что особенно отчетливо показывает сюжет «Пробуждения»: за счет его компактности беллетристические компоненты приобретают здесь особую рельефность. В первую очередь к ним относятся общедоступность, ориентация на среднего читателя, сближение с фабулой. Введение музыкального, евангельского, мифологического, сказочного кодов в романное повествование, несомненно, усложняет текстовую партитуру. Но оно не приводит к наращиванию энергии нетрадиционных смыслов, поскольку используемые автором приемы носят «технический», вспомогательный характер и ориентированы на утверждение рационалистической ясности мировоззренческих стереотипов. Это придает смысловую линейность сюжетно-повествовательной многослойности романа. Интуитивно ощущая данное противоречие между формой и содержанием «Пробуждения», Газданов не раз предпринимает попытки «расшатать» его текстовую структуру, вводя в нее элементы импрессионистической поэтики (описание могилы Мартины Форэ, музыкальный дивертисмент в воспоминаниях Анны Дюмон). Сам принцип кодирования подтекста углубляет сюжетный объем романа, формирует в нем внутренний слой. В то же время он не находится в сложных отношениях притяжения-противонаправленности с внешним слоем, как это происходит в «Котловане» А. Платонова, а лишь расширяет его аллюзивное пространство. Таким образом, принятые Газдановым способы не приводят к перемоделированию романного нарратива. Смысловая прозрачность подтекста, монологическая «учительная» позиция нарратора, а также завершенность сюжетных линий каждого из героев, доведение их до «ясного итога» наделяют текст «Пробуждения» качеством «закрытости».

*Из подтекста — в текст:
особенности притчевого повествования
в романе Ф. Горенштейна «Псалом»*

Жанровый модус не просто романа-притчи, а сборника притч задается в «Псалме» Горенштейна в названиях пяти его частей: «Притча о потерянном брате», «Притча о муках нечестивцев», «Притча о прелюбодеянии», «Притча о болезни духа», «Притча о разбитой чаше», в чем просматривается претензия на творческий диалог с библейским жанром *машиал*, в частности, с «Книгой притчей Соломоновых», представляющей собой свод кратких изречений — паремий. Хотя само притчевое повествование в романе имеет параболический характер. Истории, рассказанные в его пяти частях, выполняют иллюстративную

функцию по отношению к цитируемым автором библейским изречениям как императивам высшего порядка. Как видно из названий всех частей, их сюжетика организована одной центральной идеей: современный мир пребывает в состоянии разрушенности, духовной болезни. Претендуя на утверждение «непреложного и неоспоримого миропорядка»⁶¹, «Псалом», таким образом, выявляет близость сказанию, подкрепляя авторитетность своей риторике опорой на ветхозаветные пророчества. Одно из них открывает повествование: «„Увы! Шум народов многих! Шумят они, как шумит море. Рев племен! Они ревут, как ревут сильные воды!“ Так изрек Исайя, сын Амосов, пророк...»⁶²

Перечисленные признаки дают основание исследователям увидеть в тексте «Псалма» дерзновенное соревнование с библейским словом⁶³. Строя свое повествование по библейскому образцу, автор пытается следовать правилу «неразмежеванности житейской прозы и высокого восторга мыслей»⁶⁴, характерному для ближневосточной дидактики:

«Вышел Дан, Аспид, Антихрист из села Брусяны, и пошел он к станции, где в товарных вагонах отправляли славян в Германию... День был истинно северный, пушкинский „мороз и солнце“, богатый день, сверкающий. Всякий, кто сомневается еще в бездуховности природы, мог в этот день убедиться, что природа красивая, но неверная жена для человека. В радости и удаче она готова расточать ему свои красоты и ласки, но в беде она тут же покидает его... <...> Потому Авраам Зачинатель поклонялся лишь Господу, но не звездам, уводящим в трясину фатализма, не солнцу... не луне... Ночью в видении сказал Господь Аврааму:

— Не бойся, Авраам, я твой щит, награда твоя будет весьма велика...

⁶¹ Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 384.

⁶² Горенштейн Ф. Псалом. М., 2001. С. 15. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив наш. — Е.П.

⁶³ Иванова Н. Сквозь ненависть — к любви, сквозь любовь — к пониманию // Горенштейн Ф. Псалом. С. 5–10; Суханов В.А. Восточные славяне в романе Ф. Горенштейна «Псалом». [Электронный ресурс]. URL: <http://huminf.tsu.ru/conf/viewtopic.php?p=32>. Дата обращения 17.03.2007; Васильева Э. Мессия — Пророк — Антихрист («Псалом» Ф. Горенштейна) // Toronto Slavic Quarterly. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/12/vasileva12.shtml>. Дата обращения 26.07.2009.

⁶⁴ Аверинцев С.С. Литература «премудрости»: нормативная дидактика и протест против нее // История всемирной литературы. Т. 1. М., 1983. С. 291.

С тех пор верил Авраам Господу, но не поверил Господней природе подобно тому, как верили ей язычники, ибо известно, что Господь — в природе, но Господь не есть природа. Как и человека, обуревает природу гордыня, как человек, восстает она временами против Отца своего и бывает нечестива в уродстве ли своем, в красоте ли своей...

Так нечестива была сейчас природа вблизи села Брусяны над попираемым трупом еврейской девочки Суламифи из колена Манассии, которой не суждено было принять семя в неостывшее еще лоно, через лоно свой войти в остаток и дать отрасль...» (183–184).

Соответствие библейскому образцу можно усмотреть и в топографической точности изображаемого: «В городе Ржеве Калининской области в 1940 году жила девочка по имени Аннушка... Ржев — город северный, а с севера многих взяли на финскую войну. Родилась Аннушка в этой же области, но не в Ржевском, а в Зубцовском районе, деревня Нефедово... Однако теперь адрес у Аннушки был: город Ржев, третий участок, третий барак, комната номер девять» (133) (ср., например: «И скончался Авраам... И погребли его Исаак и Измаил, сыновья его, в пещере Махпеле, на поле Ефрона, сына Цохара, Хеттеянина, которое против Мамре, на поле, которое Авраам приобрел от сынов Хеттовых...» (Быт. 25: 8–10)).

Отзвуки библейской традиции слышатся также в частом использовании синонимических конструкций (одна из наиболее употребительных: «Дан, Аспид, Антихрист»), лексических повторов, конструкций с повторяющимся союзом «и» и др.: «Уже далеко за полдень пришла мать с тремя своими детьми в город Димитров. Никогда не была до того Мария в городе Димитрове, только слышала о нем, и Вася никогда не был, а мать уж была здесь и все хорошо знала, потому шла, ни у кого дороги не спрашивая, и пришла, куда хотела...» (45).

Таким образом, повествование «Псалма» достаточно отчетливо расслаивается на два типа дискурса: незатейливый сказ, с максимальной точностью отражающий реалии времени, и авторские сентенции, построенные по типу библейских пророческих книг с вставным цитированием ветхозаветного Писания.

Одна из ключевых особенностей притчевого повествования в «Псалме» — отсутствие иносказания, в чем реализуется творческое кредо писателя: «Фридрих Горенштейн отстаивал тотальный реализм, — вспоминает М. Розовский, — назовем его „сугубый натурализм“... Образ — знак правды, а не правдоподобия, поэтому необходимо срастись с реальностью — в этом и мастерство»⁶⁵. Способ такого

⁶⁵ Тайна Горенштейна // Октябрь. 2002. № 9. С. 161.

прямого высказывания соответствует принципу библейского притческазания: «С самого начала своей истории Израиль столкнулся с трудной проблемой: обладая складом ума очень конкретным, он должен был говорить о трансцендентном Боге... Надо было постоянно говорить о жизни Бога, опираясь на земные реальности, которые приобретали смысл знаков»⁶⁶. Точно датируемые пять сюжетов из советской истории 1930-х — 1960-х гг.: действие первой притчи начинается в 1933 г. «неподалеку от города Димитрова Харьковской области» (19), действие второй — в 1940 г. в городе Ржеве Калининской области, третьей — в 1948 г. в городе Боре, четвертой — в 1949 г. в Витебске, пятой — в «оттепельные» годы в Москве, — построены таким образом, чтобы придать статус непреложного закона авторской метатекстовой максиме, выраженной в прологе:

«Господь, который еще со времен Ноя отказался от всеобщей казни, создал против казней царских и казней народных четыре тяжких казни Господни. Вот они, как изложил их пророк изгнания Иезекииль.

Первая казнь — меч, вторая — голод, третья — зверь, толкуемый как похоть, четвертая — болезнь, моровая язва...

Иногда приходят эти казни вместе, иногда порознь, иногда усиливается одна, иногда другая...» (18).

Апокалиптический смысл придается романному сюжету введением в него Антихриста в качестве главного героя:

«...В тот год, когда свершилось предсказание мученика-пророка Иеремии и Дан из колена Данова, Аспид, созданный не для благословения, а для суда и проклятия, Антихрист явился на землю, особенно усилилась вторая казнь Господня — голод. Сбылось сказанное пророком Иезекиилем:

— И пошлю лютые стрелы голода, которые будут губить, пошлю их на погибель вашу и усилию голод между вами и сокрушу хлебную опору у вас...

...Было это в 1933 году, осенью, неподалеку от города Димитрова Харьковской области... Там было начало первой притчи. Ибо когда приходят казни Господа, обычные людские судьбы слагаются в пророческие притчи» (18–19).

Эта последняя фраза пролога содержит ключ к названию романа: «Псалом» Горенштейна — не столько покаянная или хвалебная «песнь Богу», сколько мессианское повествование, имеющее прообразовательный смысл особого рода: события новейшей истории XX в. являются собой исполнение библейских пророчеств и прообразуют будущее человечества, отступившего от божественного Закона. Сквозное при-

⁶⁶ Тумина Л.Е. Притча как школа красноречия. М., 2007. С. 185.

существование Дана-Антихриста, кочующего из одного сюжета в другой и играющего в них роль не столько участника, сколько наблюдателя, становится в «Псалме» знаком приближения конца времен, который означает, однако, не конец истории человечества, а суд над народами-«нечестивцами». Хотя в финале романа писатель делает попытку оправдать его название — доказать хвalebный смысл своего «Псалма» через введение в текст лирико-дидактической сентенции, которая, однако, вступает в смысловое противоречие с содержанием произведения: «Всякая жизнь и всякая судьба, даже горькая жизнь и мучительная судьба, когда она проходит, должна складываться в Псалом. Хваление Господу за то, что она состоялась в отличие от жизней не родившихся и судеб не состоявшихся (отметим в скобках, что в «Псалме» нет примера ни одной состоявшейся судьбы. — *Е.П.*). Всякая жизнь, даже горькая, есть удача и привилегия» (445).

А далее следует совсем алогичное умозаключение: «Поэтому уже самым своим рождением злодей и отступник обманывает Творца» (445).

Отсутствие логического перехода в повествовательной речи автора-рассказчика встраивает эту фразу в рамки хвalebного слова. Однако хваление адресовано здесь больше дерзновению «злодея и отступника», чем Творцу, который оказывается не всевидящим и всемогущим, а обманутым и проигравшим. И это не единственный пример логических противоречий в тексте романа.

В круг «нечестивых» народов вписан в «Псалме» в первую очередь христианский мир, исказивший, по Горенштейну, движение библейской истории, а также саму божественную идею, заключающуюся не в любви к человеку, а в проклятии падших потомков Адама. Христианский мир представлен, с одной стороны, славянскими народами: русскими, украинцами, белорусами (советская история для писателя — не отвержение, а травестия христианской идеи), с другой — немцами, точнее, фашистской Германией. Увидев в христианстве новый вариант язычества, Горенштейн выстраивает далеко идущую систему сопоставлений, проводя аналогию между поклонением Богочеловеку и человекобожеским кумирслужением XX столетия, от Сталина до Гитлера: «Если ранее подменяли имеющего плоть, но не имеющего формы Господа изящными греческими идолами из дерева, кости и мрамора, то ныне они начали подменять Творца грубыми вавилонскими кумирами, созданными из материалов тяжелых — металла и камня. Однако процесс этот был единый, длящийся уже более полутора тысяч лет, и суть была одна» (51).

Острые же авторской ненависти направлено в «Псалме» на Россию. Как верно подмечает А. Татаринov: «Ритуальное проклятие немецкой

земли лишь эпизод, а битва России с Германией лишена эпического начала — просто масштабная разборка одних идолопоклонников с другими идолопоклонниками. Слова повествователя — „Уже более четырех веков строится в России Вавилонская башня“... не оставляют сомнения в том, какая страна всегда близка Апокалипсису в его самом негативном значении»⁶⁷. Приговор России звучит в финальной части «Псалма», где авторская метафизика осложняется идеей ответственности нации за использование «Господней земли» перед ее истинным Хозяином и «единственным коренным жителем»: «Вся земля Господня... И подлинное право на тот или иной кусок Господней земли дают не исторические завоевания, не исторические перемещения, не факт многовекового владения, а то, сделала ли нация кусок Господней земли плодотворным и порядки на нем справедливыми или, подобно гоголевскому Плюшкину, гонит нация обширные пространства Господни, попавшие к ней в руки. Жестоко спросит Господь с такой нации за Имущество Свое» (427).

Апелляция к гоголевскому Плюшкину в авторской риторике важна в первую очередь как маркер, конкретизирующий, о какой именно нации идет речь. Хотя не избежали авторского презрения и потомки земли Израилевой, предавшие, с точки зрения Горенштейна, веру отцов своих: «Они бежали от еврейского, чтобы сохранить в себе человеческое. Но цена, которую они при этом заплатили, стала понятна гораздо позднее... Гораздо дороже она цены, которую заплатил Фауст Мефистофелю. Не душу они продали, а дух. Душа сохраняется в человеке человека, дух — сохраняет в человеке Бога. Бежавшие из еврейства спасали душу, но губили дух...» (304).

Таким образом, каждый из земных народов, по Горенштейну, несет в себе свою вину, а потому нет в человечестве безвинных. Следовательно, и спасение такому человечеству должно быть явлено не через любовь Христа, а через ненависть Антихриста, который представлен в романе не противником, а «братом Христа». *Анти-* в данном случае соответствует греческому *вместо*. Миссии Христа нет места в истории, поскольку величие гонимого народа (читай: евреев) может быть

⁶⁷ *Татаринов А.* Нирвана и Апокалипсис: Кризисная эсхатология художественной прозы. Краснодар, 2007. С. 172. Парадоксален и симптоматичен одновременно тот факт из биографии Ф. Горенштейна, что, эмигрируя из России, он выбирает в качестве страны своего дальнейшего проживания Германию и поселяется в Западном Берлине — самом центре той земли, которую проклял в собственном романе, т.е. меняет одну «нечестивую» землю на другую. Причины этого выбора он странно объясняет тем, что, по его мнению, «писатель серьезный должен жить в Европе» (Тайна Горенштейна. С. 166).

восстановлено только через Божий Суд народов-гонителей, осуществляемый, по логике автора, не Христом-Спасителем, а Антихристом-Мстителем.

Модальность толкования в повествовательной речи романа соотносит позицию автора с позицией пророка. Однако этому есть и историческое обоснование, связанное со временем создания «Псалма», выпавшем на 1970-е гг., когда сам дух христианства был уже почти выветрен из сознания советских людей. Таким образом, авторское объясняющее слово ориентировано на изменение читательской, большей частью профанной пресуппозиции, но в то же время неосведомленность реципиента открывала писателю возможность трактовать библейский текст согласно его собственной точке зрения. Главным образом это касается толкований Четвероевангелия, к чему мы вернемся ниже.

Сюжетная специфика рассказанных в «Псалме» историй, реализующих библейскую метафору «казней Господних», заключается в том, что они организуются вокруг детской судьбы, в чем видится отзвук биографии самого автора: после ареста отца (1935) и смерти матери, произошедшей в период войны по дороге в эвакуацию с малолетним сыном, будущий писатель оказался в детдоме, где провел большую часть отрочества. То есть и голод 1930-х гг., и потеря родных были частью его собственной жизни⁶⁸, в романе они центрируют судьбы его маленьких героев. Сиротство, нищета, голод, смерть складываются в пучок его сюжетобразующих мотивов. Особенно активны данные мотивы в трех первых частях «Псалма». В «Притче о потерянном брате» это судьба девочки Марии и ее брата Васи, которых мать, тоже именем Мария, не могущая их прокормить, решает «свести со двора» — с тем что «их разберут люди или в приют возьмут, и они останутся в живых» (39). В многочисленных переездах детей-попрошак Вася теряется, заинтересовавшись ремеслом вора, а Мария, изнасилованная Васиным дружкой Гришей, а потом и Даном-Антихристом, умирает в возрасте пятнадцати лет, успев, однако, родить сына от Дана, которому в память о потерянном брате дала имя Вася. В «Притче о муках нечестивцев», начинающейся в 1940 г., это судьба девочки Аннушки, ее братьев Вовы и Мити. Младенец Вова умирает по недосмотру Аннушки, упав с кровати, Митя теряется, а Аннушка после смерти матери попадает в детдом, потом оказывается в Германии, где ей суждено совершить ритуал проклятия немецкой земли. Разрешается ее судьба так же, как и судьба Марии: изнасилова-

⁶⁸ «Он выглядел сиротой, взявшимся ниоткуда» (Тайна Горенштейна. С. 172).

ние, смерть. В центральную линию сюжета вплетаются судьбы сельников детского дома, в частности, еврейки Суламифи, расстрелянной немцами у села Брусяны. В третьей «Притче о болезни духа» — судьба Ниночки и Мишеньки, оставшихся сиротами после ареста родителей. Выгнанные родной теткой, они попадают в детский дом.

При том что прикованность авторского внимания к детским судьбам несет в себе след его собственной биографической травмы, своих юных героев (как, впрочем, и взрослых), за исключением Суламифи, Горенштейн изображает без малейшей ноты сострадания. «...Чем ближе к Господу, тем менее жалко людей», — признается он на первой странице пролога. Это признание выводит «Псалом» за пределы традиции русской литературы с ее болезненной сопричастностью судьбе обездоленных, «униженных и оскорбленных». По справедливому замечанию А. Татарина, «Псалом» — произведение, написанное «в традициях иудейской мысли»⁶⁹. Потому-то откровение Бога Израилева в романной истории XX в. выражено через Власть и Волю⁷⁰, а не новозаветные любовь и милосердие. На них в романе суровый ветхозаветный Господь накладывает строгое вето:

«Вьнул Дан опять из пастушьей сумки хлеб голода и изгнания... и подал Марии большой кусок этого хлеба. И впервые нечто коснулось сердца Дана, и он обрадован был своим добром, но Господь предостерег его:

— Не радуйся своему добру, Дан, ибо не затем ты послан. Народ сей сокрушил с шеи своей ярмо деревянное, но сделал вместо того ярмо железное. Многое предстоит ему прежде, чем земля его опять станет замужней.

И замолчал Господь, а Дан повернулся спиной к тем, кому подал, пошел быстрым шагом и скоро скрылся с глаз» (43–44).

Включение ветхозаветного слова в повествовательную речь рассказчика словно оправдывает авторскую нелюбовь к своим героям:

«И сказал пророк Иеремия:

— Пути твои и деяния причинили тебе это. От несчастья твоего тебе так горько, что доходит до сердца.

И сказал пророк Исайя:

— Беззаконие наше как ветер уносит нас...» (132).

⁶⁹ Татарин А. Нирвана и Апокалипсис. С. 167.

⁷⁰ «Кем ощущал себя Фридрих, — рассуждает М. Левитин в своем очерке «Монолог после репетиции», — писателем, драматургом, сценаристом? Ответу: нет. Евреем. Я просто убежден» (Тайна Горенштейна. С. 181).

Ориентация на библейский жанр мшал также подыгрывает авторской позиции: один из его модусов, наряду с *афоризмом*, *краткой сентенцией*, *моральной аллегорией*, — это *пример для насмешки*, активно используемый ветхозаветными пророками, чьей традиции следует в своем романе Горенштейн.

Автор пытается вести повествование с того метауровня, который «выше к небу», сделать свой голос «взыскующим»⁷¹ голосом Небес. Этим объясняется катафатически-прямой тип романного дискурса, также соответствующий стилю ветхозаветного пророческого высказывания, в отличие от апофатического языка богословия, осознающего ограниченность человеческой мысли в ее дерзаниях постичь Божий Промысел. «Законнический» субстрат как раз и лишает «Псалом» Горенштейна той человеколюбивой интонации, которую он услышал в песнопениях пророка Давида: «Смотрю на землю, и вот она разорена и пуста, на небеса, и нет на них света. И действительно, из окна бывшего кабака, ныне народной чайной колхоза „Красный пахарь“, видна была та же самая земля и то самое небо, которые терзали сердце библейского пророка, проникнутое состраданием, сердце пессимиста-человеколюбца, печальника-псалмопевца» (20).

Погружая своих героев в бездну страданий, автор акцентирует заслуженность их судеб, проявленность в них Божьей кары, складывая повествование в бичующий сюжет. Помимо идейно-художественной обусловленности, в этом можно увидеть проявление свойств личности самого писателя, который, по воспоминаниям знавших его, был человеком с тяжелым характером и трудным в общении⁷². Позиция биографического автора как человека-одиночки, «чужого среди чужих»⁷³ проявляется в «Псалме» в интонационном смещении боли с безразличностью: «С тех пор и отец помер, и голодно стало, и в голодное это время брат Вася подрос. Сначала был он веселый, ласковый, Мария только с ним время и проводила... Но потом у Васи стал увеличиваться живот, а ножки сделались очень тоненькие, и он больше сидел, чем ходил. Переступит раз-другой на печке и садится. И стал он угрюмым,

⁷¹ «Слово в прозе Горенштейна... не столько информирующее, сообщающее о развитии сюжетов, сколько взывающее и взыскующее — требовательно взыскующее с героев его книг и всерьез взывающее к читателю, к его размышлению и пониманию» (*Иванова Н.* Сквозь ненависть — к любви... С. 5).

⁷² См.: Тайна Горенштейна. С. 153–181.

⁷³ «Он вообще существовал отдельно... Он боялся людей... Никогда не видел более неудобного для людей и для самого себя человека» (Тайна Горенштейна. С. 180).

злым. Щипаться у него сил не было, так он кусался. Но не всегда — когда поест что-либо, опять ласковый становится» (36).

Это свойство авторской поэтики проявлено и на уровне номинации персонажей: «добрая блудница Мария», «нечестивая мученица Аннушка». Вопрос о номинациях не перерастает в серьезную проблему по причине семантической прозрачности имен. Уже беглого взгляда достаточно для того, чтобы отметить, что автор называет своих нелюбимых героев новозаветными именами: словосочетание «добрая блудница» применительно к имени Мария отсылает в первую очередь к Марии Магдалине, от которой протягивается нить к Марии Египетской, вбирая в свою ауру и богородичный аспект, что уже граничит с кошунством. В православном месяцеслове названы четыре Анны мученицы, однако нечестивость в характеристике героини Горенштейна в подтексте противопоставлена праведности. К этому типу святости церковь относит родителей Девы Марии — святых праведных Иоакима и Анну. Бригадир Петр Семенович в первой притче — человек-камень, пародия на апостола Петра, как и антисемиты Павлик из второй притчи и Павлов из третьей — пародии на апостола Павла, которого Горенштейн ненавистно именуется «первым на земле выкрестом» (149). Вряд ли здесь можно согласиться с мыслью Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого о том, что, «видя, какие муки претерпевают в России ни в чем не повинные женщины и дети, Дан-Антихрист проникается состраданием к этим людям, делится с ними хлебом изгнания, прирастает к этой земле, кровно сливается с ее народом»⁷⁴. О «кровном слиянии» можно говорить лишь в физиологическом аспекте, а хождение Дана по России больше напоминает мытарства Вечного Жида: то же отсутствие свободы выбора, превращающее его посланничество на землю в изгнанничество, и та же функция свидетеля, несмотря на изначальный порыв души «отомстить... такому народу, как этот» (54). Разница же в том, что в финале романа Дан-Антихрист умирает, поскольку его временная миссия на земле завершена, тогда как Вечному Жиду суждено дожить до Второго Пришествия⁷⁵.

Приведенные наблюдения опровергают также одно из положений предпосланной роману статьи Н. Ивановой в издании 2001 г.: «Главное, что побеждает в романе, — это любовь», которая, по мысли кри-

⁷⁴ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: В 2 т. М., 2003. Т. 2. 1968–1990. С. 592.

⁷⁵ Своеобразным субститутом Второго Пришествия в романе может быть интерпретирован праздник Рождества Христова, в канун которого умирает Дан.

тика, здесь «высока и бессмертна»⁷⁶. Любви нет не только в повествовательном авторском слове, но и ни в одном из пяти притчевых сюжетов, где она подменена похотью. Мотив похоти, организующий финальную часть судьбы юных героинь двух первых притч, получает развитие в «Притче о прелюбодеянии», построенной на соперничестве матери и дочери, Веры и Таси. Выиграв соперничество с дочерью, Вера рождает от Дана сына, названного ею Андреем, возможно, в память об обманутом ею внезапно умершем муже по имени Андрей. При этом ни в одном из случаев прелюбодеяния Дан-Антихрист не является инициатором. Он лишь отвечает на телесную жажду своих случайных партнерш, что вновь принижает их образы: «В страшном облике увидела она отца своего (сцена соития Веры и Дана показана через восприятие Руфи, его приемной дочери. — *Е.П.*), и высоко поднятые женские оголенные ноги возвышались над ним, как бы пожирая его...» (249).

Но вместе с тем сама их тяга к Дану представлена субститутом духовной жажды: «Там в углу на соломе Вера опрокинула себя навзничь, чтобы лону было удобно, впервые за долгий срок сытому лону, которое дышало жадно, как дышит грудь чистым горным воздухом. Нет, это не было обычное дыхание, бытовые вдохи и выдохи лона, от которых чувствуешь привычное вечернее удовольствие и от которых родились Тася и Устя... Это были вдохи полной грудью на самой вершине, где воздух настолько чист, что еще чуть выше — и он уже будет непригоден для жизни, ибо жизни необходимы примеси того, что ниже, того, что попроще...» (249).

То есть телесная связь с героем-Антихристом становится для героинь «Псалма» не знаком духовного падения, а своеобразным ритуалом генетического очищения.

Детей Дана-Антихриста автор собирает в последней, пятой «Притче о разбитой чаше». Их судьбы выстраиваются в зависимости от отношения полукровок к «еврейскому вопросу». Так, первый сын Антихриста Вася, рожденный малолетней Марией, — поэт, алкоголик и антисемит — «был... беден, неустроен, жил и пил неизвестно на что, как можно жить и пить только в России» (345). Победа славянской крови становится своеобразным приговором герою: узнав об отцовстве Дана, он покончил с собой. У второго сына Андрея верх одерживает «семя здоровое»: он принимает отца и веру его, преодолевая сомнения в долгих беседах о миссии Христа и назначении Дана-Антихриста, что и обеспечивает ему долгую жизнь. «...И будет эта жизнь напряженной и опасной, однако будет эта жизнь духовного труженика, и не

⁷⁶ *Иванова Н.* Сквозь ненависть — к любви... С. 9.

будет в этой жизни наказания Божьего, а лишь наказание людское, душе не страшное...» (361) — такой увидела судьбу Андрея Руфь-Пелагея, наделенная даром пророчества. В романе она изображена как носительница истинной веры. Несмотря на свою славянскую кровь, Руфь оказывается духовной последовательницей своего приемного отца. Духовное преемство подтверждается телесным: в финале Руфь-Пелагея рождает от него сына, названного в честь отца Даном и появившегося на свет после его смерти. В отличие от историй Марии и Аннушки, соитие Руфи и Дана автор пытается вывести из-под ауры греха прелюбодейания, примешивая к его изображению мотив искушения, в котором функцию проводника Божьего Промысла выполняет Сатана: «Что-то мелькнуло еще во тьме комнаты, то был лик исчезающего Сатаны, красивый и печальный, а вовсе не злобно-сатирический, каким он бывает в соблазнах, когда человек борется с ним. <...> Антихрист подчинился дочери своей, изнасилованной им, поскольку не было у них иного пути к Идее» (426).

Особенно трудные нравственные ситуации Горенштейн разрешает одним сквозным приемом: обращением к авторитету Ветхого Завета, сюжеты которого подверстываются под авторскую логику либо сомнительную историю героев. Так, в эпизоде изнасилования Руфи он вспоминает историю праведного Иова, которого «Господь отдал в руки Сатаны, дабы он, претерпев мучения, укрепился в вере» (426). По мысли автора романа, Руфь и Дан «были ради Божьего отданы Сатане, постоянно, необходимому участнику трагической Господней драматургии» (426). То есть в понимании Горенштейна в совокуплении дочери с отцом «нет Содомы, а есть божественная мистерия»⁷⁷, которая обставляется духовными коннотатами продолжения Данова рода, наделенного в романе особым господним благословением: «...младенец Дан, лежавший в пеленках на руках пророчицы и глядящий голубыми северными Ржевскими глазами своими в нависшие над ним снежные, свежие, пахучие ветви, услышал Господа так, точно Он стоял перед ним и держал руку Свою на лице его. Конечно, услышанное им будет надолго сокрыто от него в сердце его, но когда придет срок, откроется ему, если будет он жить той жизнью, какая задумана для него Господом и сотворена отцом» (444).

В «Псалме» мы встречаемся с тем художественным явлением, когда текст полностью подчиняется логике авторского мышления, поэтика становится служанкой идеологии — это тот же принцип, который на ином материале отражает эстетическую концепцию ненавистного Горенштейну соцреализма. В итоге, как и канонический

⁷⁷ Татаринов А. Нирвана и Апокалипсис. С. 166.

соцреалистический дискурс, имеющий под собой конвенциональную основу, «Псалом» складывается в жесткое монологическое повествование, интерпретирующее историю XX в. в соответствующих, в данном случае «семитских категориях» (В.Н. Лосский). В этом плане понятие «антитоталитарный» для романа Горенштейна, вводимое Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким⁷⁸, применимо только в узкоисторическом понимании советского тоталитаризма, взамен которому автор выдвигает тоталитаризм гораздо более крупного масштаба, пугающий онтологической безвыходностью. Такой своей позицией писатель приближается не столько к Достоевскому, как видится это А. Рубману⁷⁹, сколько к его персонажу — Великому Инквизитору.

Подцензурным в романе оказывается и библейское слово, если оно вступает в противоречие с «единой волевой сверхзадачей»⁸⁰ текста. Прежде всего, это касается Четвероевангелия, не раз искажаемого Горенштейном. Наиболее яркий пример — авторская сентенция о заговоре апостолов против Христа, «вчитываемом» писателем в текст Евангелия от Матфея. Приведем этот фрагмент из романа с минимальными сокращениями, несмотря на его объемность:

«Апостолы, которых он всегда внутренне презирал, к концу его жизни все больше разочаруются в нем, будут искать способ избавиться от него. <...> Незадолго до Пасхи в доме Симона-прокаженного, в Вифании, назрел прямой конфликт меж Иисусом и апостолами. Вот Евангелие от Матфея, самое достоверное Евангелие:

„Приступила к Нему женщина с алавастровым сосудом мира драгоценного и возливала Ему, возлежащему, на голову. Увидевши это, ученики Его вознегодовали и говорили: к чему такая трата? Ибо можно было бы продать это миро за большую цену и раздать нищим“.

Здесь апостолы явно намекают Иисусу, что он сам не соблюдает собственное учение о том, что все следует раздавать нищим. Уразумев их упреки, Иисус и ответил:

— Нищих всегда имеете с собою, а меня не всегда имеете.

<...> Именно после этого препирательства Иуда Искариот решил предать Иисуса первосвященнику. Но что значит подлинно предать в условиях соблюдения буквы Закона? Это значит доказать его вину в суде. „Первосвященники и старейшины, и весь синедрион, верховное

⁷⁸ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература... С. 524.

⁷⁹ Рубман А. Сценарист «Соляриса» и наследник Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://booknik.ru/publications/?id=16005>. Дата обращения 26.04.2009.

⁸⁰ Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. С. 360.

судилище искали лжесвидетельства против Иисуса, чтобы предать его смерти, и не находили, и хотя много лжесвидетелей приходило, не нашли. Но наконец пришли два лжесвидетеля и сказали: „Он говорил: „Могу разрушить храм Божий и в три дня создать Его“. Кому же говорит это Иисус? Согласно Евангелию, говорил он это только апостолам, а значит, два неизвестных лжесвидетеля были из апостолов. Все дальнейшее поведение Иуды Искариота, который в христианской литературе и Евангелии от Иоанна представлен как исчадие ада, в действительности и говорит о том, что человек этот был лишь оружием в руках наиболее опасных и хитрых врагов Иисуса среди апостолов, которые так и остались неизвестными. Иуда же был наиболее наивный и прямодушный, менее всего умевший скрывать свои чувства, и Иисус, подозревавший среди апостолов заговор, указал на Иуду просто потому, что Иуда, безусловно, по чьему-то хитрому умыслу, более других бросался в глаза. Указав на Иуду, Иисус не доверял и остальным. <...> Так пал Иисус жертвой не только внешней ненависти сотрудничавших с римлянами коллаборационистов, но и внутреннего заговора апостолов, научивших Иуду и выставивших его напоказ» (329–330).

Этот фрагмент дает представление о степени произвольности авторской интерпретации новозаветной части Библии. То, что сознание апостолов очень часто не вмещало полноты смысла сказанного Христом, вещь известная и не раз акцентированная в евангельском тексте самими евангелистами. Кроме притчи о сеятеле и семени, это притча о плевелах, выслушав которую, ученики просят Христа «изъяснить» им ее смысл (Мф. 13: 36), а также притча о входящем в уста и исходящем из уст, непонятная даже первоапостолу Петру, попросившему Христа от имени всех учеников разъяснить им смысл Его слов. Здесь Христос реагирует на просьбу с некоторым недоумением: «неужели и вы еще не понимаете?» (Мф. 15: 16) — действительно, кажется, уже столько поучений преподано, однако до истинного понимания еще далеко. Сцена с омовением Христа миром также вписывается в этот круг непонимания апостолами смысла происходящего. На их негодование по поводу действий женщины, расточающей, с их точки зрения, драгоценное миро, Христос, кроме приведенной Горенштейном фразы о нищих, добавляет: «Возливши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению; Истинно говорю вам: где ни будет проповедано Евангелие сие в целом мире, сказано будет в память ее и о том, что она сделала» (Мф. 26: 12–13). И все же нигде в тексте Четвероевангелия мы не найдем и намека на то, что Христос презирал своих учеников. Он слишком хорошо понимал разницу между Собой и ими, простыми рыбаками, которым еще лишь предстояло истинное

апостольство, достигнутое не только ценой ученичества, но и отступничества у Креста и нового «уверения» после Воскресения и Пятидесятницы. Это предзнание Христа обуславливает Его долгую беседу с апостолами на Тайной Вечере, где Он дает им новые заповеди, главная из которых «да любите друг друга», обещает послать им после Своего Воскресения Духа-Утешителя и произносит молитву за оставляемых учеников (см.: Ин. 13–18). Так не относятся к презираемым.

Что касается заговора против Христа, то о нем в Четвероевангелии говорится только в отношении фарисеев, но не апостолов: «Фарисеи же вышедши имели совещание против Него, как бы погубить Его» (Мф. 12: 14). Эпизод с «разрушением Храма», о котором пишет Горенштейн, по-разному представлен в трех Евангелиях: от Матфея, от Марка и от Иоанна. Причем ни в одной из трех версий нет указания на то, что Христос говорил Свои слова только апостолам. В Евангелии от Матфея действительно появляются некие «два лжесвидетеля» со словами: «Он говорил: „могу разрушить храм Божий и в три дня создать его“» (Мф. 26: 61). Мысль о том, что перед судом синедриона предстали апостолы, из текста Евангелия не следует. Схожим образом описана эта ситуация и у евангелиста Марка: «И некоторые вставши лжесвидетельствовали против Него и говорили: Мы слышали, как Он говорил: „Я разрушу храм сей рукотворный, и через три дня воздвигну другой нерукотворный“». Но и такое свидетельство их не было достаточно» (Мк. 14: 58–59). А вот у евангелиста Иоанна произнесенная Христом фраза наконец обретает событийный контекст. Участников события, явившихся совопросниками Христу, евангелист называет собирательным понятием «иудеи», в числе которых, конечно же, были и апостолы. Действие происходило в иерусалимском храме, откуда Христос изгнал торговцев со словами «дома Отца Моего не делайте домом торговли» (Ин. 2: 16), на что иудеи спрашивают Его: «каким знаменем докажешь Ты нам, что имеешь власть так поступать?» (Ин. 2: 18). Сама постановка вопроса говорит о том, что его задают «книжники», знающие Писание и умеющие трактовать смысл знамений. Тут-то Христос и произносит слова: «Разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его» (Ин. 2: 19), на что следует недоуменный вопрос: «Сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его?» (Ин. 2: 20). Отсутствие ответа и рождает прямое толкование, выраженное некими лжесвидетелями перед членами синедриона. Далее евангелист Иоанн комментирует слова Христа: «А Он говорил о Храме Тела Своего. Когда же воскрес Он из мертвых, то ученики Его вспомнили, что Он говорил это, и поверили Писанию и слову, которое сказал Иисус» (Ин. 2: 21–22). Последние слова Иоанна в очередной раз показывают, что ученики Христа впадали в маловерие до самого

Его Воскресения (вспомним неудачное хождение Петра по водам, на что Христос реагирует знаковой репликой: «Маловерный, зачем ты усомнился» (Мф. 14: 31)), но из них отнюдь не следует мысль о предательстве апостолов, поскольку слова о разрушении храма произносились Христом при широком скоплении народа. Вряд ли Писание умолчало бы этот момент, если открыто свидетельствует о предательстве Петра и малодушии апостолов после ареста Христа. Можно сказать, что предпринятая автором «Псалма» попытка вскрыть евангельский подтекст оборачивается порождением ложных либо малоубедительных смыслов, которые, однако, играют на руку авторской концепции об искажении христианства, воспринятого, с его точки зрения, новозаветной историей от предателей-апостолов.

Ведущая позиция, отводимая автором «Псалма» прагматике текста, что проявилось в предельной монологизации притчевого повествования, уплощает смысловой объем романа. Иллюзия пучка смыслов создается в нем приемом дискурсного, а также тематического смешения, который, однако, разрушает здесь цельный образ языка текста. Для наглядности приведем пример тематического смешения из экспозиции романа: «Так страдал великий еврейский пророк, предсказавший Антихриста из среды братьев своих из колена Данова и создавший легендарное учение о непротивлении нечестивцу злом и насилием, которое через семь веков было заимствовано у него и стало всемирно известным. Ибо всякий пророк проповедует против царя и против народа и ими преследуется и казнится. Потому Господь, который не мог всеобщим наказанием погубить многих грешных, дабы при том не погибли немногие праведные, ибо жизнь его Рукопись Божья, а даже земной творец, если только он не работает в стиле социалистического реализма, не может погубить злое, оставив доброе, а может лишь, подобно Гоголю, бросить всю рукопись в огонь, казнив ее целиком...» (18).

Попытка совместить в одной фразе разные аспекты духовной истории человечества — от пророка Иеремии, предсказавшего приход Антихриста и создавшего учение о непротивлении злу, до концепции соцреализма — «через головы» Гоголя и Толстого — создает эффект суетливого повествования, не справляющегося с потоком авторской мысли и в итоге сбивающегося с грамматической колеи (см. несоответствие числа в части фразы: «...дабы при том не погибли немногие праведные, ибо жизнь *его* Рукопись Божья»). Точнее говорить в данном случае о семантических ответвлениях, крепящихся на стержне одной центральной мысли, что и является ключевым свойством притчи как протожанра.

Не размывают смысловую одномерность и лишённые «диалогического» импульса многочисленные беседы героев о Христе, вере и без-

верии, занимающие бóльшую часть текста четвертой и пятой притч. Избыточным сюжетным довеском выглядит в финальной части романа фрагмент с «философскими человечками», которых выращивает в колбе увлеченный алхимией Савелий Иволгин, «худое семя» еврея-отступника Алексея Иосифовича Иволгина. Пытаясь разнообразить систему художественных доказательств, Горенштейн обращается в этой части текста помимо Библии к «Фаусту» Гете. Эпизод создания «мужчинки из колбы» осложняется подключением к нему сниженного варианта евангельского мотива непорочного зачатия: процесс «замешивается» на девственной крови пророчицы Пелагеи. В итоге история с гомункулом предстает плохой пародией на классический претекст, граничащей со святотатством. Кошунственно звучат в «Псалме» и фрагменты евангельских речей Христа, отданные Горенштейном Антихристу. Один из таких — беседа Дана с Руфью и сыном Андреем, своими духовными учениками, что уже овеивает ситуацию евангельскими коннотациями. Усиливает их атмосфера беседы, отсылающая к Нагорной проповеди: «Однажды приехали они в местность малолюдную, овражистую и с возвышением, поросшим лесом... Когда взошли они на возвышение, сказал им Дан, Аспид, Антихрист, посланец Господа, через евангелиста Матфея, самого достоверного, словами Брата своего из колена Иудина» (430). И далее практически дословно цитируется отрывок из Нагорной проповеди в версии евангелиста Матфея (Мф. 5: 17–18): «Не думайте, что Я пришел нарушить Закон или пророков, не нарушить пришел Я, но исполнить, ибо истинно говорю вам, доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота, ни одна черта не прейдет из Закона, пока не исполнится все» (430).

Подводя итог нашим отнюдь не исчерпывающим проблему наблюдениям, отметим, что у описанных в романе «Псалом» «обыденных явлений» оказывается один общий, причем не «тайный», что в целом характерно для литературной притчи⁸¹, а явный смысл. Автор выводит на поверхность текста нарративные элементы того плана, который традиционно организует уровни подтекста в художественном произведении. Среди них основное место отводится библейской символической, выполняющей кодирующую функцию в семантической поэтике сюжета. Прием экспликации, которым пользуется писатель, нарративная стратегия *из подтекста — на поверхность текста* выветривают из «Псалма» сферу внутреннего сюжета, лишая романную структуру той глубины, которая характерна для большой литературной формы. Поверхняя при этом коммуникативную функцию притчевого субстрата,

⁸¹ Ромодановская Е.К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX вв. Новосибирск, 1985. С. 46.

усиливая морализаторскую ноту в романном повествовании, автор предельно герметизирует текстовую фактуру, превращает ее в «закрытый текст». Особенно отчетливо это свойство проступает при сравнении романа Горенштейна с «Котлованом» Платонова — произведением, где также преподается духовно-исторический урок и где даже на уровне эпизода видна глубина подтекстного пространства.

Нельзя не отметить и того, что в творении Горенштейна мы соприкасаемся с редчайшим явлением, когда притчевое слово слагается не силой жалости и сострадания, а авторской нелюбви к живущему на земле человечеству. Для эпохи XX в. эта перестановка акцентов сама по себе достаточно символична и, пожалуй, способна создать вокруг себя специфическую сферу внелитературного подтекста «Псалма».

Проведенный анализ позволяет выявить основные отличия в структуре романа-притчи, созданного на евангельской основе, от романа-притчи, ориентированного на ветхозаветный образец. Большая часть Христовых притч относится к типу нарративной притчи и представляет собой небольшие законченные новеллы (притчи о блудном сыне, о сеятеле, о милосердном самарянине, о злых виноградарях и др.). Контрастность символики, конфликтность разворачивающегося сюжета, внезапность, неожиданность развязки в ряде притч, особенно о наступлении Божьего Суда (притчи о богаче и Лазаре, о неразумных девах, о бодрствовании и др.), придают евангельскому притчевому повествованию драматическую окраску, внося в него возможность многоуровневых интерпретаций, не создавая при этом эффекта разночтения. Именно эти характеристики приобретают структурообразующее значение для романа-притчи, созданного на евангельской основе, позволяя варьировать в нем текстовые свойства «открытости» и «закрытости», формировать уровни подтекста за счет смысловой емкости протожанра. В большей степени богатство возможностей текста, созданного по образцу притчи-параболы, демонстрирует «Котлован» А. Платонова. В «Пробуждении» Газданова акцентированы проповеднические интенции романа-притчи. Его будничные сюжет, носящий характер примера, подчеркивает действие вечного в повседневном, причем в новозаветном значении — любви и милосердия, но при одном ключевом условии: непререкаемости принятия человеком волевого решения изменить собственную жизнь. Авторское задание соответствует в данном случае задачам приточных поучений в Евангелии, звучащих как авторитетный призыв, но при этом рассказанными в них разнообразными историями производящих гораздо большее впечатление на слушателей, чем абстрактные изречения.

В отличие от евангельской нарративной притчи, ветхозаветный жанр *машал* представляет собой более простую форму. Это не притча-рассказ, а притча-изречение, афоризм, в котором отсутствует цельный нарративный сюжет. В этой связи ориентация Ф. Горенштейна на данную жанровую разновидность приводит к тому, что сюжетика пяти притч в романе «Псалом» выполняет придаточную, иллюстративную функцию по отношению к библейским афоризмам, встроенным в текст прямым цитатам из речей пророков, что лишает рассказанные истории самоценности, а романский текст — семантической многослойности, превращая его в абсолютно закрытую структуру, полностью подчиненную авторской дидактике, на протяжении всего повествования варьирующей одну и ту же тему: обреченности грешного человечества.