

РОМАН ГАЙТО ГАЗДАНОВА "ПИЛИГРИМЫ": СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Обращение литературы XX века к изначальным художественным формам: мифу, притче, фольклору, их возрождение в новом художественном сознании является устойчивой имманентной закономерностью литературного процесса. В этих универсальных формах заложена суть и природа художественности, своего рода метапринципы художественного воссоздания человека и мира. Мифологичность и притчевость характерны для многих произведений как зарубежной ("Старик и море" Э. Хемингуэя, "Повелитель мух" У. Голдинга и др.), так и русской литературы ("Мастер и Маргарита" М. Булгакова, "Чевенгур" А. Платонова, "До третьих петухов" В. Шукшина, "Плаха" Ч. Айтматова и др.). Эта тенденция в развитии литературы XX века находит отражение и в творчестве Газданова.

"Пилигримы" (1954) представляют собой особую жанровую модификацию романа. Признаками романного мышления исследователи считают "поиск всеобщей связи явлений" [5, с. 140], "полифонизм" (см. [3]), "исследование клубка противоречий в их причинно-следственной связи" [2, с. 50]. Основную проблему романа литературоведение последних лет видит в "проблеме нравственной личности, осуществляющей себя в конкретных отношениях с другими личностями, в конкретном социальном бытии" [7, с. 32], главную особенность центрального героя – в его способности "обнаруживать на протяжении значительного периода своей жизни развитие своего социального характера, вытекающее из противоречия его интересов с его положением в обществе, с теми или иными нормами жизни этого общества" [6, с. 258].

Содержательная сущность притчи иная: "притча творит картину мира внутренне единую и замкнутую, вневременную, телеологическую в своем универсализме; в ней владычествует закономерность судьбы" [8, с. 24]. "Действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и "характера" в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора" [1, с. 257]. Включение притчевости в творческий метод писателя-романиста создает принципиально новые возможности для художественного изображения человека и мира.

Отметим в первую очередь аллегорическую условность общей романной модели "Пилигримов": основные сюжетные линии представляют собой своеобразные вариации на тему Пигмалиона и Галатеи, поучительное повествование о духовном изменении человека, восхождении его к высотам нравственности. Нарочитая "литературность" сюжета, его узнаваемость и предсказуемость позволяют читателю сосредоточиться на тех выводах, которые сделает автор. Ес-

тественно, вся поэтика произведения определяется его сознательной установкой на притчевость повествования: образы героев по сравнению с ранними романами более обобщены, принципы воплощения их в тексте в большой степени абстрактно-условны. Конкретная предметная и психологическая деталь, которой виртуозно пользуется Газданов в ранних романах, сменяется деталью преимущественно символической (одной из характеристик притчи является перевоплощение конкретно-реального в иносказательно-условное): сдвинутый голос Жанины, высоко поднятые плечи и руки в карманах Фреда, любимое кресло Роберта "превратятся", иллюстрируя духовный рост героев в "мягкий грудной тембр" голоса "новой" Жанины, в легкую походку Франсиса, в автомобиль Роберта. Расшифровав символику, мы "в чистом" виде обнаружим превращение "проститутки поневоле" в аристократку, "сутенера поневоле" в убежденного христианина, скушающего романтического читателя в спасителя и "преобразователя" жизни. Отметим интересную особенность эволюции поэтики Газданова: от пристального изучения мельчайших движений души яркого, оригинального героя ранних романов ("Вечер у Клэр" (1929), "История одного путешествия" (1932)) к притчевому образу, максимально обобщенному моральному типу.

Своеобразие сюжета "Пилигримов" обусловлено, с одной стороны, отчетливо выраженной притчевостью романа, с другой – подчеркнутой заданностью и рационализмом композиции. Стремясь реализовать сложившуюся к этому времени концепцию личности, в наиболее "чистом" виде представить модель должного духовного развития героя, Газданов пренебрегает художественностью "во имя идеи". Такая особенность художественного повествования характерна для притчи.

Все центральные герои "Пилигримов" – романтические. Каждый из них проходит свой путь духовного развития, "выламываясь" из окружающей среды, действуя наперекор законам и правилам своей социальной группы и "складываясь" в личность. Так, богатый и преуспевающий молодой человек Роберт Бертъе, занимающийся непрерывным чтением романов и размышлениями над ними, уверенный, что "в том мире и в той действительности", где он живет, "не может быть ничего похожего на это богатство происшествий и чувств", подбирает на улице начинающую проститутку, приводит ее в дом, делает своей женой. Создавая свою Галатею, этот новый Пигмалион тоже превращается из рефлектирующего бездельника, богатого наследника своего отца в человека, способного своими руками создать и отстоять свое счастье. Жанина из нищенки, вынужденной пойти на улицу, превращается в культурную высокообразованную женщину, настоящую подругу жизни мужа-аристократа. Фред, дикий, жестокий убийца и сутенер, становится Франсисом, скромным сторожем, наивысшее счастье для которого – помочь людям.

Очевидны нарочитая банальность, "литературность", логическая ангажированность основных образов и сюжетных линий, их своеобразная архетипичность. Развитие героев, такой путь становления личности – основа бесчисленного множества произведений не самой "высокой" литературы. Это словно претворение в жизнь всех тех романов, которые читал и перечитывал Роберт. Интересно, что взаимоотношения Роберта с его первой женой, Жоржеттой, по признанию самого героя, были "соединением всех классических элементов", "со стороны ему самому начинало казаться, что он прочел это в какой-то дешевой маленькой книжке, вроде тех, которые читают в метро" [3, с. 272]. История Роберта и Жанины – такое же "соединение классических элементов", однако герой ни разу не задумывается об этом, хотя, собственно, именно этого и ищет. "Он неизменно представлял себе воображаемый роман с женщиной, смутный облик которой

медленно возникал перед ним. Он не мог бы сказать, какие у нее были глаза и как звучал ее голос; но в туманное представление о ней он вносил тот лирический оттенок, которого до сих пор нигде не встречал, кроме книг" [3, с. 277-278]. Жанина дорога Роберту еще и тем, что его роман с ней такой, как "в романах". Рассказывая о причинах, толкнувших ее на панель, Жанина говорит, что лишилась работы поденщицы. "Роберт ожидал классического продолжения: хозяин приставал, она оттолкнула. Но он ошибся. Жанина сказала, что ее обвинили в пропаже денег, вызвали в полицию, долго допрашивали. К счастью для нее, деньги нашли у сына хозяина" [3, с. 288]. Продолжение истории не менее классическое, чем ожидал Роберт, но он этого не замечает. Роберт "создает" Жанину опять же по шаблонной схеме, явно почерпнутой из романов: "Он никогда столько не говорил, сколько в эти дни, объясняя ей множество вещей, о которых она ничего не знала, потому что в том мире, откуда она пришла, их не существовало. Днем он водил ее в Булонский лес или возил в автомобиле за город" [3, с. 303]. Роберт знакомит Жанину с отцом: "И когда после обеда они переходили из столовой в кабинет и он обнял одной рукой плечи сына, другой – плечи Жанины, она почувствовала к нему необыкновенное доверие" [3, с. 302]. Вся любовь героев – собрание общих мест и сентиментальных шаблонов, обыкновенная сказка, бесконечная идиллия, которую омрачает тоже вполне "классический" элемент: страх Жанины перед "гостями из прошлого", который, впрочем, быстро улечучивается благодаря стараниям Роберта. Едва намеченный драматизм существования героев (стремление Роберта к бурной и полной жизни при кажущейся невозможности таковой, стремление проститутки Жанины к чистой жизни и безмятежной любви) мгновенно разрешается в идиллический пафос, сопровождающий пару до последних страниц романа. Внутренняя жизнь Роберта после встречи с Жаниной становится идиллически гармоничной: "Он впервые почувствовал с непривычной отчетливостью, что все происходящее, которое до сих пор послушно поддавалось его суждению и почти всегда укладывалось в ту или иную отрицательную схему идей, мгновенно возникавшую в его мозгу, – чего бы это ни касалось, – что все происходящее теперь приобрело живую и непреодолимую убедительность, и по сравнению с ней никакая отвлеченная схема не имела ни малейшего значения" [3, с. 296]. Собственно говоря, история Роберта – "чистый", освобожденный от какой бы то ни было необходимости жизнеподобия и требований художественной правды пример того, как разумный человек, создавая разумными силами свою жизнь, получает возможность полно и глубоко чувствовать. Это – пример гармонии человеческого существования, так мучительно отыскиваемой героями предыдущих романов. Газданов изображает тот финал, который остался "за рамками" и "Призрака Александра Вольфа" (1948) (любовь рассказчика и Елены Николаевны), и "Возвращения Будды" (1950) (встреча рассказчика и Катрин). Притчевость повествования объясняет явные сюжетные натяжки и банальности, а нарочитая "условность" позволяет думать о невозможности в человеческой жизни таких слишком простых путей и решений.

История Фреда до поры до времени тоже представляет собой "классическое" повествование о раскаявшемся преступнике. Жестокий и циничный вор, убийца и сутенер, он тоже – герой "слишком литературный". Интересна история возникновения имени-прозвища "Фред": "Это она [первая любовница] назвала его Фредом – потому что она тогда читала в иллюстрированном журнале авантюрный роман, герой которого носил это имя" [3, с. 382] – много говорящая деталь! Его история во многом напоминает историю Федорченко, героя романа Газданова "Ночные дороги" (1940): он тоже "вдруг", на первый взгляд, неожиданно понимает, что всего прошлого "больше не будет". В поисках новой правды

жизни он идет к некоему Роже, известному среди осужденных как человек, который “все знает и все может сделать”. Роже подолгу беседует с Фредом – теперь уже Франсисом – о культуре (Роже называет ее “множеством всякой всячины”), устройстве государства, философии бытия, смысле жизни, снабжает его книгами. Долгие вечера в богатой библиотеке приятеля Роже делают Фреда другим человеком (так же, как “сделали” романы счастье Роберта и Жанины).

Роже так объясняет произошедшее с Фредом – Франсисом перемены: “Какая-то случайность предшествовала твоему рождению. Ты был брошен в этот мир, и ты погрузился в небытие. В тех условиях, в которых ты жил, это не могло быть иначе. Но, начиная с известного момента, всякий человек становится ответственным за то, что он делает. Уклониться от этой ответственности – это значит вести себя, как последний трус. Есть еще другие категории, которые от нее уклоняются. Есть люди слабые. Есть люди, ум которых недостаточно развит, чтобы в этом разбираться. И есть мерзавцы. Я всегда спрашивал себя, зачем нужно их существование? Вероятно, затем, чтобы мы, глядя на них, лучше понимали, как не надо жить, и их роль – в этом постоянном напоминании. Я думаю, что ты не принадлежишь ни к одной из этих категорий, и я уверен, что ты не трус. Если бы это было иначе, мы бы с тобой сейчас здесь не разговаривали” [3, с. 406]. Что же это за “известный момент”, в который происходит перелом духовной жизни, в который личность начинает двигаться? Проанализировав сюжет, мы приходим к выводу, что это – столкновение двух миров: жестокого и бездуховного мира, в котором существовал Фред и в который он тянул Жанину, и культуры, олицетворенной в образе Роберта. В конфликтах с положительным Робертом отрицательный Фред, как это принято в притче, всегда побежден и физически (Роберт вывихивает ему плечи), и духовно (Роберт – единственный, кто Фреда не боится). Дальнейший путь Фреда, по мнению Газданова, предопределен: он не может не измениться.

Итак, Фред-Франсис, переживший драматическое напряжение и внутренний перелом, становится фигурой героической: все его устремления подчинены авторитарному идеалу, олицетворенному в Роже, гармонически соединяются, рождая чувство “исступленного восторга”. Завершился путь истинно романтического героя. Казалось бы, роман логически завершен идиллией Роберта и Жанины и героикой Фреда. Однако финал романа внезапно изменяет всю концепцию, весь “сказочный” строй романа. “Фред шел вперед, приближаясь к тому месту, где недавно, с грохотом цепляясь за скалу, пролетел оторвавшийся камень. Он не видел ничего перед собой – и вдруг земля ушла из-под его ног. Его труп подняли через несколько дней. Тело его было разбито, руки и ноги сломаны, но лицо не пострадало, и мертвые его глаза прямо и слепо смотрели перед собой – в то небытие, из которого он появился и которое вновь сомкнулось над ним в холодной и безмолвной тьме” [3, с. 432]. Смерть Фреда (он на последней странице снова носит это имя), который “не видел ничего перед собой” – и потому, что был занят размышлениями, и потому, что “луна и звезды были затянуты облаками” – воспринимается как неожиданная и нелепая трагедия. Жизнь человека, его осмысленное и благородное существование “в новом, блистательном мире” нелепо обрывается. Обращают на себя внимание неожиданно появляющиеся символические детали (в основном тексте их нет): “не видел ничего”, “глаза слепо смотрели”. Духовное прозрение героя оборачивается слепотой?

Если Роберт и Жанина прошли свой нравственный путь во имя продолжения жизни, то Фред проходит его... во имя смерти. В художественном мире Газданова физическая смерть – не конечная точка существования, а один из его моментов (вспомним, что рассказчик “Возвращения Будды” тоже обрывается со

скалы в начале повествования). Своей “литературной смертью” Фред ставит вопрос перед читателем: не бессмысленно ли духовное совершенствование, бесконечный путь к вершинам нравственности перед лицом вездесущей смерти? Этот вопрос, который каждый решит по-своему, позволяет Газданову надеяться на то, что его роман так же “сделает” людей, подвигнет их на размышления и поиски, как “романы в романе” “сделали” и Роберта, и Жанину, и Фреда. Однозначность, категорическая императивность притчевого слова уступают место открытости, незавершенности, множественности оценок (героя, автора, читателя), характерных для жанра романа.

Наиболее существенные особенности художественного мышления и письма Газданова порождены плодотворной сопряженностью, двуединством жанровых истоков “Пилигримов”. Взаимоотношения героя и окружающей среды, судьба конкретного человека в конкретных бытовых ситуациях осознаются как надвременные, непреходящие, имеющие совершенно определенную нравственную и моральную оценку, однако урок, который читатель должен извлечь из сказанного, отдается “на откуп” читателю именно романа, открытого и незавершенного. Притчевая неразвернутость и фрагментарность сюжета, сжатость характеристик и описаний, неразработанность характеров придают особый, часто символический смысл каждой детали, каждой речевой характеристике романного повествования. Развитие романического героя, духовный путь личности к нравственному совершенству представлены как необходимый этический выбор, непрременное условие существования полноценной личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Аверинцев С.С.** Греческая литература и ближневосточная “словесность” // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1971.
2. **Андреев А.Н.** Целостный анализ литературного произведения. – Мн., 1995.
3. **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
4. **Газданов Г.И.** Собрание сочинений: В 3 т. – М., 1997. – Т. 2.
5. **Лейдерман Н.Л.** Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982.
6. **Поспелов Г.Н.** Теория литературы. – М., 1978.
7. **Рымарь Н.Т.** Введение в теорию романа. – Воронеж, 1989.
8. **Тюпа В.И.** Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.

SUMMARY

The problem of defining the genre peculiarities of the novel “The Pilgrims” (1954) by Gaito Gazdanov is examined in the article, the use of parable attributes being one the author’s creative method.