

В. А. Боярский

«ВЕЛИКИЕ МУЗЫКАНТЫ»

У Л. ТОЛСТОГО И Г. ГАЗДАНОВА

СТАТЬЯ I

**«ЛЮЦЕРН» И «АЛЕКСЕЙ ШУВАЛОВ» / «ВЕЛИКИЙ
МУЗЫКАНТ»**

В статье сопоставляются «Люцерн» Л. Толстого и «Алексей Шувалов» / «Великий музыкант» Г. Газданова. Рассматриваются коррелирующие образы «певца / музыканта» и героя-повествователя; мотивные комплексы «концерт», «мертвенность», «пренебрежение прислуги и скандал», «нищеты музыканта и скрытого презрения к нему публики»; лейтмотивы «злости / ненависти», «провоцирования конфликта», «белого цвета»; мотивы власти певца над публикой, унижения певца публикой, угрозы певцу со стороны публики и др.; тема «потребности поэзии»; приём тавтологического повтора. Сопоставление образов «артистов» показывает совпадение комплекса «любовь-презрение публики», совершенства в искусстве – и духовной нищеты. Образ толстовского рассказчика соотносится с газдановскими образами рассказчика, Шувалова и Круговского; при этом отмечается корреляция по мотивам эстетизм, активное вмешательство в события, скандальность и др.

Ключевые слова: Л. Толстой, Г. Газданов, «Люцерн», «Алексей Шувалов», «Великий музыкант».

«Oui, le sucre est bon, il est doux pour les enfants».

Л. Толстой. Из записок князя Нехлюдова. Люцерн

Тема «Толстой и Газданов» не нова в отечественном литературоведении [Федякин, 2005; Кибальник, 2011; Боярский, 2012а; Боярский, 2012б; Боярский, 2012в]. Однако такой её аспект, как «музыка у Толстого и Газданова», пока не привлекал внимания исследователей. Между тем, именно «музыка» (а не скульптура, например, или живопись) является одной из важнейших координат художественных миров названных писателей. Основываясь на этом, мы выдвинули гипотезу о толстовском влиянии на Газданова и ключевой роли «музыкальной триады» произведений Толстого – «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857), «Альберта» (1858) и «Крейцеровой сонаты» (1890) – в генезисе газдановской повести «Великий музыкант» (1931) (и её так и не опубликованного при жизни автора предшественника романа «Алексей Шувалов» (1930)). Доказательству этой гипотезы будут посвящены несколько статей под общим названием. Данная статья – первая в этом ряду.

В начале нашего анализа оговоримся, что никаких упоминаний рассказа «Люцерн» у самого Газданова нет. Хорошо известно, однако, что писатель-эмигрант неоднократно подчёркивал значимость Толстого в своей «табели о рангах». Поэтому резонно предположить знакомство Газданова со всем корпусом текстов классика, в который, естественно, входит и названная «музыкальная триада». Итак, «Люцерн» Толстого (далее – Л) и «Великий музыкант» («Алексей Шувалов») Газданова (далее – ВМ и АШ, соответственно). Что объединяет эти тексты?

Первое существенное «совпадение» – мотивный комплекс «концерт». Здесь четыре базовых составляющих: певец («музыкант»), публика, музыка – и тонко чувствующий ценитель-наблюдатель. Именно событие концерта – и особого экстатического состояния во время него – являются кульминацией в Л – и одной из кульминаций в ВМ. Ядро толстовского рассказа – в парадоксальном сочетании полной власти бродячего певца над публикой во время концерта – и полной потери этой власти после его окончания: попытки бедняка-тирольца собрать деньги за своё пение с богатой публики заканчиваются не просто фиаско, но унижением: его осмеивают (к мотиву издевательского смеха мы ещё вернёмся далее). Перед нами человек искусства,

который дарит людям «поэзию» (в терминологии Толстого [Толстой, 1979, с. 26]), но далее подвергается издевательствам красивой и богатой публики (должной заплатить за его выступление, как минимум, благодарностью) – и оказывается «под защитой» рассказчика, до глубины души тронутого услышанным и возмущённым увиденным. Внутренняя динамика слушателя концерта описана у Толстого так: *«Все спутанные, невольные впечатления жизни вдруг получили для меня значение и прелесть. В душе моей как будто распустился свежий благоухающий цветок. Вместо усталости, рассеянья, равнодушия ко всему на свете... я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни. Чего хотеть, чего желать? – сказалось мне невольно, – вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. (...) Все, казалось, испытывали то же самое чувство, которое испытывал и я»* [Там же, с. 12-13]. Музыка бедного странствующего певца меняет реальность публики.

У Газданова «концертных» эпизодов в повести два: выступление Шаляпина – и «выступление» «певца» Ромуальда Карелли. В первом случае читатель становится свидетелем полной власти певца над аудиторией – и всплеска восторга после выступления; это очевидный триумф искусства, совершенно меняющего внутреннюю реальность слушателей. Рассказчик при этом, глубоко чувствуя трансформирующую силу шаляпинского пения, ничем (кроме глубины переживания) не отличается от избранной публики: *«Как только Шаляпин начал петь, смутный страх и ожидание, томившие меня, исчезли: он пел именно так, как это было невозможно, и ни на минуту его единственный в мире голос не сходил с высот недостижимости – и мне сразу стало ясно, что до этого момента самые прекрасные тайны на земле были мне неизвестны и недоступны; я видел и слышал их сейчас, и они казались тем более исступленно-невозможными, что Шаляпин должен был кончить концерт, и после этого уже ничто не могло вновь вернуть мне способность этого созерцания и этого состояния души, которая вдруг потеряла все, что ей раньше принадлежало...»* [Газданов, 2009, с. 277]. Отметим, что и у Толстого, и у Газданова рассказчик начинает слушать, испытывая негативные эмоции, и в обоих случаях пение на некоторое время открывает ему «тайну» реальности.

Во втором «концертном» эпизоде у Газданова (когда «выступает» «великий музыкант» Карелли) часть публики уже знакома с его даром, рассказчик же относится к власти гипнотического «искусства» Ромуальда со скепсисом, но в конце концов

вынужден признать его уникальный талант: «...всё, что говорил Ромуальд, почти не имело значения, а звучал и оставался в памяти только его голос, рассказывающий странным и прекрасным языком какую-то чудесную мелодию, о которой можно было мечтать, но в которую нельзя поверить, не услышав этого голоса» [Там же, с. 252]. Однако восторг и понимание таланта Ромуальда не мешает рассказчику наблюдать за интригой против него, а затем стать невольным свидетелем её финала. Таким образом, в газдановском произведении в первом «концертном» эпизоде публика совершенно подчинена гению певца, во втором (особенно это очевидно в АШ) – плетёт против него интригу, желая свергнуть «кумира» с пьедестала, что заканчивается убийством человека искусства.

Главным парадоксом Л, таким образом, становится своеобразная любовь-презрение публики к бродячему певцу: публика полностью подчиняется его власти (или власти его дара) во время пения – и столь же полно отказывается признать эту власть после концерта. Характерно при этом, что взаимоотношения певца с публикой не заканчиваются на демонстративном отказе платить (тиролец не получает за выступление ни гроша), но продолжают в форме издевательского «преследования»: *«Молчаливая во время пения, улица вновь оживилась, несколько человек только, не подходя к нему, смотрели издалека на певца и смеялись. Я слышал, как маленький человек... повернулся и... скорыми шагами пошёл к городу. Весёлые гуляки, смотревшие на него, всё так же в некотором расстоянии следовали за ним и смеялись...»* [Толстой, 1979, с. 15-16]; *«Догнав трёх человек, шедших вместе, я спросил у них, где певец; они, смеясь, указали мне его впереди»* [Там же, с. 17]. Контраст великолепия и силы искусства – и униженного положения человека искусства, которого «загоняют» и только не избивают «весёлые гуляки» (мотив юридического наказания «за пение», впрочем, присутствует в последующем разговоре певца и рассказчика), – смысловое ядро толстовской повести.

Толстовский контраст-парадокс у Газданова не наблюдается в концерте Шаляпина (здесь налицо «идеальная» картина взаимоотношений великого певца и публики), но легко узнаётся в ситуации «концерта» Карелли: та же власть «музыканта» над всеми слушателями (весьма скептическими), и та же скрытая издевка, то же потенциально угрожающее преследование, заканчивающееся, в отличие от толстовского текста, реальным убийством. Любопытная деталь: у Толстого власть искусства словно

противостоит власти денег (в ситуации концерта, в частности) – и блестяще выступивший певец терпит тотальное финансовое фиаско. У Газданова же именно ухудшение финансового положения «великого музыканта» Карелли (живущего за счёт своих поклонниц) становится тревожным знаком того, что его харизма «исчезает».

Рассмотрим образы певцов у Толстого и Газданова. Первая развёрнутая характеристика, которую безымянный тиролоец получает у Толстого, следующая: *«Певец, сколько я мог рассмотреть, был одет в старенький чёрный сюртук, волосы у него были чёрные, короткие, и на голове была самая мещанская, простая старенькая фуражка. В одежде его ничего не было артистического, но лихая, детски весёлая поза и движения с его крошечным ростом составляли трогательное и вместе забавное зрелище»* [Там же, с.13].

Вторую характеристику герой получает от рассказчика при близком знакомстве: *«Это был крошечный, пропорционально сложенный, жилистый человек, почти карлик, с щетинистыми чёрными волосами, всегда плачущими большими чёрными глазами, лишёнными ресниц, и чрезвычайно приятным, умильно сложенным ротиком. У него были маленькие бакенбарды, волосы были недлинны, одежда была самая простая и бедная. Он был нечист, оборван, загорел и вообще имел вид трудового человека. Он скорее был похож на бедного торговца, чем на артиста. Только в постоянно влажных, блестящих глазах и собранном ротике было что-то оригинальное и трогательное»* [Там же, с. 18]. Кроме этих развёрнутых описаний неоднократно встречается определение персонажа как «маленького человечка».

Очевидной доминантой внешности певца являются его рост (он «почти карлик») и простота / бедность одежды, явно диссонирующая с его артистическим амплуа. Отметим, как Толстой ищет максимально точную характеристику, сначала говоря о «виде трудового человека», а затем утверждая, что герой похож скорее «на бедного торговца, чем на артиста».

Характеристика же «великого музыканта» Карелли у Газданова звучит диаметрально иначе: *«В кафе входил, ведя под руку даму в манто с прекрасным белым меховым воротником, высокий человек, очень хорошо одетый, с очень белым, напудренным лицом и узкими глазами, которые он щурил, как-то особенно медленно поворачивая голову на тонкой и длинной почти немужской шее. Он весь был очень длинный и узкий, и первое моё впечатление о нём было таково, что я подумал, что этот человек должен был обладать необыкновенной гибкостью»*

тела» [Газданов, 2003, с. 31]. С Толстым здесь очевидно совпадает лишь один мотив – аномалия роста / строения тела: у Толстого герой «почти карлик», «маленький человечек», у Газданова – высокий и необыкновенно гибкий мужчина; при этом, если рост первого делает естественной параллель с ребёнком, то манера двигаться второго вызывает у рассказчика ассоциацию с женщиной. В сущности, «певцы» Толстого и Газданова антагонистичны едва ли не по всем своим характеристикам. Рост, во-первых: почти карлик у Толстого – и высокий человек-змея у Газданова (имплицитный змеиный мотив поддерживается его способностью гипнотического воздействия на женщин; вспомним идиому «действует как удав на кролика»). Одежда, во-вторых: жалкая одежда («старенький чёрный сюртук», «простая старенькая фуражка», «одежда была самая простая и бедная») тирольца – и «очень хорошо одетый» Карелли. Артистизм, в-третьих: Толстой особенно акцентируют внимание читателя на его отсутствии у бродячего певца («В одежде его ничего не было артистического...» [Толстой, 1979, с. 13] и далее «Он скорее был похож на бедного торговца, чем на артиста» [Там же, с. 18]); Карелли же, по сути, денди, что подразумевает своего рода «постоянную роль» – и соответствующий ей артистизм; его дендистское искусство одеваться становится отдельным предметом обсуждения («Он несколько небрежно одевался, хотя Борис Константинович как-то сказал Шувалову, что ведь искусство одеваться заключается в умении отступить от образца на известное расстояние и, сохранив известный принцип костюма, сделать его в какой-то степени индивидуальным...» [Газданов, 2003, с. 32]). В-четвёртых, цвет лица, который является одним из маркеров социального положения: тиролец «загорел» – у Карелли же, напротив, очень белое, напудренное лицо. В-пятых, толстовский артист-пролетарий совершенно правдив и откровенен в разговоре с рассказчиком о своей жизни; газдановский же «музыкант», как хорошо понимают некоторые персонажи ВМ, авантюрист – и выдумывает себе всё, начиная с имени. В-шестых, из текстов очевидны разные поведенческие императивы артистов: у Толстого певец не может (и, в общем, не хочет) сохранять достоинство и серьёзность, подобающие его дару (здесь достаточно лишь указать на эпизод, когда во время разговора с рассказчиком тиролец начинает паясничать с лакеями); у Газданова же высочайшая самооценка и высокомерие «великого музыканта» подтверждаются раз за

разом по мере развертывания повествования. Говоря иначе, толстовский певец – объект насмешек и унижения, Карелли же властвует и унижает сам. В-седьмых, тиролец одинок – Карелли всегда с красивой женщиной. В-восьмых, тиролец почти нищий – и не может заработать, «великий» же «музыкант» щедро снабжается деньгами поклонницами своего «музыкального дара».

Все эти диаметрально противоположные характеристики «певцов» позволяют выдвинуть версию об отталкивании Газданова от образа тиролянского певца при создании образа Карелли. Эта версия поддерживается мотивными корреляциями образов «музыкантов» (поименованной аномалии роста). Оба героя – люди искусства, но ценность их искусства вызывает сомнения и насмешки; оба – странны и оригинальны; истинные имена обоих неизвестны. Кроме того, персонажей объединяет мотивный комплекс нищеты и связанного с ней скрытого презрения публики: парадокс творца, сначала вызывающего упоение и восторг, а затем смех, презрение и едва ли не ненависть, – ядро образов тиролянца и Великого музыканта. И если тиролянского артиста «чистая публика» презирает за нищету «обычную», то Карелли становится объектом презрения и ненависти за нищету духовную (он альфонс и культурно примитивный человек). Существенным совпадением, на наш взгляд, является мотив угрозы человеку искусства со стороны толпы (заметим, кстати, что Л как таковой можно, думается, рассматривать как прозаическую реплику на тему «поэт и толпа», одну из ключевых в романтической парадигме): у Толстого преследование тиролянца насмешниками после концерта содержит в себе скрытую угрозу; у Газданова же «великий музыкант» становится пешкой в чужой игре, что и приводит его к насильственной смерти.

Общими для образов «музыкантов» являются и мотивы «идиотизма» и шутовства. Первый у Газданова очевиден в оскорбительной характеристике Карелли, названного «худощавым идиотом» [Газданов, 2003, с. 41], у Толстого – в странном поведении тиролянца, который, ведя разговор в кафе с пригласившим и угощающим его Нехлюдовым, внезапно даёт совершенно неадекватный вопросу ответ: *«Когда я спросил у него, зачем он возвращается домой, есть ли у него там родные, или дом и земля, ротик его, как будто на сборках, собрался в весёлую улыбочку, и он отвечал мне. – Oui, le sucre est bon, ils*

*est doux pour les enfants!*¹ – и подмигнул на лакеев. Я ничего не понял, но в лакейской группе рассмеялись» [Толстой, 1979, с. 19]. Фактически, здесь перед нами два параллельно текущих диалога: очевидный – между Нехлюдовым и тирольцем – и скрытый – между тирольцем и лакеями. При этом в двух одновременных коммуникациях у тирольца разные роли: в разговоре с Нехлюдовым он выступает в непривычной для него ипостаси человека искусства, которого угощает поклонник его таланта; в «разговоре» с лакеями он шут, который и рад бы посмешить честную публику, но пока занят. Привычку тирольца к шутовской роли выдаёт и его подозрительность в отношении намерений Нехлюдова: *«Я знаю, что вы хотите, – сказал он, прищуривая глаз и грозя мне пальцем, – вы хотите подпоить меня, посмотреть, что из меня будет; но нет, это вам не удастся»* [Там же, с. 22]. «Шутовской» мотив заметен и в образе Карелли: его белое напудренное лицо, рост и небывалая гибкость скрыто отсылают к фигуре паяца, Пьеро, а финальная «лёгкая» смерть от одного удара на глазах у «публики» – к театральной расправе над антиподом Арлекина.

Отметим, что образ второго «великого музыканта», Шаляпина, строится у Газданова на четырёх «выдающихся» характеристиках: задумчивость в начале концерта («музыкальная задумчивость» [Газданов, 2009, с. 276]), самоуверенность («...какой уверенностью должен обладать певец, чтобы так вести себя перед самой лучшей аудиторией мира...» [Там же]), сверхрост («громдный человек на эстраде» [Там же]), сверхдар («...в голосе его, создававшим такой музыкальный мир, о котором, может быть, композитор и не мог, и не смел мечтать...» [Там же, с. 277]). Все, кроме последней, контрарны характеристикам тирольца у Толстого. В каком-то смысле, толстовский «недочеловек» снижает пафос происходящего, выпукло показывая пропасть между творцом – и творением, а газдановский «сверхчеловек» Шаляпин повышает этот пафос, тесно творца и творение связывая.

Рассмотрим нарраторов у Толстого и Газданова. У Толстого в Л это аристократ с гиперразвитым эстетическим мышлением. В начале рассказа он потрясён красотой пейзажа – и оскорблён «пошлыми людскими произведениями» [Толстой, 1979, с. 8] (в частности, прямой линией набережной), которые грубо противоречат «гармонии

¹ Да, сахар хорош, он приятен для детей! (франц.)

красоты» [Там же, с. 8]. Он испытывает целую гамму негативных эмоций на обеде за столом, т. к. «несообщительность» [Там же, с. 9] и «мертвенность» происходящего неумолимо его «заражает»: «...все эти мёртвые лица имеют на меня неотразимое влияние, и я становлюсь таким же мёртвым» [Там же, с. 10]. Он испытывает острое удовольствие от музыки бродячего певца, результатом которой становится понимание вездесущности «красоты и поэзии» [Там же, с. 12]. Он глубоко возмущён реакцией толпы на певца – и своими действиями пытается восстановить справедливость. Наконец, он в финале резюмирует свой нетривиальный философский вывод из случая с певцом как из значимого социального казуса. Кроме того, отметим его особое «взвинченное» состояние, его «тонкокожесть» во всех перечисленных ситуациях.

У Газданова эти оригинальные черты (если говорить об АШ) «распределены» между тремя героями: повествователем, Шуваловым – и Борисом Константиновичем Круговским. Рассмотрим сначала последнего. Перед нами эстет и герой-оригинал, напоминающий лучших героев прозы Эдгара По. Его одарённость в сфере искусств делает его почти универсальным гением (отметим здесь его «говорящую» фамилию): он прекрасный художник, талантливый музыкальный импровизатор, замечательный собеседник, художник-декоратор (именно он оформил кафе, в котором частью и происходит действие). Кроме того, он успешно практикуется в искусстве управления людьми (отсюда и вся интрига АШ). Итак, эстетическая его «многогранность» очевидна. Его образ даёт Газдановым с лейтмотивом «белого цвета», «болезненности» и – имплицитно – «мертвенности», которой он медленно «заражает» рассказчика (последний, впрочем, уже «инфицирован» этой болезнью). Именно с ним оказывается связан мотив «смертельного равнодушия ко всему» [Газданов, 2003, с. 20], который, на наш взгляд, коррелирует с толстовской «несообщительностью» (последняя, впрочем, толстовского Нехлюдова лишь «касается»). И если в Л примером этой тотальной *несообщительности* становится не только поведение за столом, но и поведения публики после концерта, игнорирующей голодного музыканта, то в ВМ мы наблюдаем её проявление в полном равнодушии Круговского к умирающему у него на глазах человеку, сбитому грузовиком, во-первых, и к смерти Карелли, во-вторых (мотивный комплекс «мертвенности» мы отдельно рассмотрим ниже).

Момент острого удовольствия героя от музыки, столь очевидный в Л, в АШ наблюдается и у Круговского: это его эмоции на концерте Шаляпина (отметим, что до этого и после этого герой был лишен внешних проявлений эмоций вообще). Круговской так же, как и толстовский герой-повествователь, видит «несправедливость», связанную с другим человеком (его друг Алексей Андреевич, с точки зрения Круговского, обманывается в весьма обычной женщине, считая её «женщиной исключительной» [Там же, с. 25]). Это приводит Круговского к решению исправить ситуацию с помощью сложной интриги: *«Я познакомлю её с великим музыкантом, он её соблазнит, и когда Алексей Андреевич в этом убедится, интерес к этой женщине у него пройдёт и заменится другими вещами»* [Там же]. Фактически, Круговской – герой-манипулятор, чьи действия, диктуемые этическими и эстетическими соображениями, двигают сюжет: *«...смерть Великого Музыканта была необходима Борису Константиновичу бог знает почему. Возможно, что он полагал, что такой конец жизни Ромуальда более всего соответствует тому воображаемому образу Великого Музыканта, который изобрёл Борис Константинович... Если бы Ромуальд умер иначе, это было бы Борису Константиновичу досадно, как неудачная строфа...»* [Там же, с. 52]. Обратим здесь внимание на оригинальное сравнение смерти человека со стихотворной строфой – и вспомним ключевую роль «поэзии» в рассматриваемом тексте Толстого.

Героев-деятелей у Толстого и Газданова сближает и общий провал: Нехлюдов «социально» неубедителен в своих действиях по восстановлению нарушенной гармонии; Круговской также терпит крах в своём замысле «спасения» друга (если допустить, что именно это было его замыслом).

Общей для текстов Толстого и Газданова является и сцена угощения в кафе: Нехлюдов угощает в кафе тирольского артиста, до поры до времени снося насмешки окружающей прислуги и задавая свои вопросы; Круговской с какого-то момента также начинает «обрабатывать» Карелли и подолгу с ним разговаривает в кафе.

Отдельно рассмотрим совпадающий в обоих произведениях мотивный комплекс «мертвенности». У Толстого он очевиден в характеристике избранного общества Люцерна во время обеда. Двигательная и звуковая активность снижаются до минимума: *«Ножи и вилки чуть слышно двигаются по тарелкам...; кельнеры, невольно*

подчиняясь общей молчаливости, шёпотом спрашивают о том, какого вина прикажете?» [Там же, с. 9]. Коммуникативная активность также редуцируется до почти полного исчезновения: *«Если изредка из этих ста человек два разговаривают между собою, то наверно о погоде...»* [Там же]. Всё это оказывает на рассказчика «заражающее» влияние: *«На таких обедах мне всегда становится тяжело, неприятно и под конец грустно. (...) Я прежде старался взбунтоваться против этого чувства подавленности, которое испытывал на таких обедах, но тщётно; все эти мёртвые лица имеют на меня неотразимое влияние, и я становлюсь таким же мёртвым. Я ничего не хочу, не думаю, даже не наблюдаю»* [Там же, с. 9-10]. Толстой использует особый эпитет, чтобы показать то состояние, в котором находится избранное общество, – «замёрзший»: *«И ведь все эти люди не глупые же и не бесчувственные, а, наверное, у многих из этих замёрзших людей происходит такая же внутренняя жизнь, как и во мне...»* [Там же, с. 10]. Немаловажную роль в этом комплексе «мертвенности» играет и лейтмотив белого цвета: *«Со всех сторон блестят белейшие кружева, белейшие воротнички, белейшие настоящие и вставные зубы, белейшие лица и руки. Но лица, из которых многие очень красивы, выражают только сознание собственного благосостояния и совершенное отсутствие внимания ко всему окружающему, что не прямо относится к собственной особе, и белейшие руки с перстнями и в митенях движутся только для поправления воротничков, разрезывания говядины и наливания вина в стаканы: никакое душевное волнение не отражается в их движениях»* [Там же, с. 9]. В данном контексте эта навязчивая белизна может трактоваться как отсылка к белому цвету похоронного ритуала (цвет савана). Добавим, что, в каком-то смысле, именно комплекс «мертвенности» может объяснять странную реакцию «избранной публики» на пение: перед нами «живые мертвецы», которые, пробуждаясь на несколько мгновений под влиянием чудесного пения, затем возвращаются в своё «естественное» бесчувственное, «замёрзшее» состояние.

У Газданова в АШ комплекс «мертвенности» связан с двумя персонажами: Борисом Константиновичем Круговским и самим нарратором. Первый – интеллеktуал, ведущий жизнь философа, ещё и одарён сверх меры: он гениальный художник и талантливый музыкант-импровизатор, прекрасный рассказчик и собеседник. При этом все эти таланты (и возможные жизненные траектории, с ними связанные) находятся в состоянии «заморозки»: *«Я не видел ни одного человека, который так просто и спокойно,*

как это сделал Борис Константинович, отказался бы от бесчисленных возможностей, на которые давали ему право его необыкновенные способности» [Газданов, 2003, с. 19]. На свой прямой вопрос Круговскому, отчего тот не выставляет свои картины или не продаёт их, рассказчик получает ответ: *«Мне это не нужно. Меня это не интересует»* [Там же, с. 20]. Далее Газданов подчёркивает «равнодушие» героя – *«удивительное»* [Там же], *«смертельное равнодушие ко всему»* [Там же]. Поведение странного героя определяется «внутренним холодом», «замороженностью»: *«...было в нём что-то ужасное, что Алексей Андреевич, не найдя русского выражения, определил французским словом morbide. Это не сразу становилось видно, так как Борис Константинович никогда не грустил, не жаловался и был всегда в ровном настроении. Но в том, что он говорил спокойно и просто, бывали иногда вещи, которые могли отравить жизнь впечатлительному человеку. (...) Это был человек, у которого не было впечатлений; его смертельное равнодушие, казалось, ничто не могло нарушить»* [Там же]. Перед нами ещё один «живой мертвец», которыми так богата поэтика Газданова, персонаж, который, когда на его глазах грузовик раздавил человека, лишь секунду посмотрел на жертву *«мёртвыми глазами»* [Там же] – и продолжил разговор.

С этим же персонажем связан лейтмотив белого цвета, столь подчёркнутый у Толстого: а) Круговской живёт *«в большой комнате, белой, как больничная палата»* [Там же, с. 19]; б) первая встреча рассказчика с персонажем: *«...Борис Константинович неподвижно лежал на диване, и всё вокруг него было так беспощадно бело, и он был так неподвижен, что я сразу вспомнил лечебницу, в которой был очень давно...: там были такие же белые комнаты, в которых лежали люди, на излечение которых уже не оставалось надежд. Да и вообще умирание я всегда представлял себе именно так: ...белый свет и непреодолимое сознание собственной обречённости»* [Там же]; в) *«Борис Константинович протянул мне тонкую и белую руку...»* [Там же]. Кроме того, мотив белого возникает ещё раз, когда Круговской описывает раздавленного грузовиком Шарля: *«На вас действует зрительная стороны несчастья: кровь на мостовой, исковерканное человеческое тело, побелевшие глаза»* [Там же, с. 21].

У рассказчика АШ также наблюдается комплекс «мертвенности», хотя и не в такой «острой» форме, как у Круговского. Он замечает у самого себя полную неспособность к «отбору» объектов внимания и потерю чувствительности: *«Зато я привык слушать и*

смотреть с одинаковым вниманием и то, что в прежнее время было хорошо, и то, что в прежнее время было скверно... (...) ...всё в равной степени занимало меня; (...) смерть крысы и самоубийство артистки представлялись мне событиями почти одного порядка, и вот почему некоторые слова Бориса Константиновича особенно смущали меня, они напомнили мне о моих собственных полусознательных мыслях, которые, однако, не были ни так ясны, ни так ужасно равнодушны, как мысли Бориса Константиновича» [Там же, с. 22]. Можно, видимо, утверждать, что Круговской дошёл в течении своей «болезни» до последней стадии, рассказчик же находится в стадии начальной.

Значимым совпадением обоих текстов является мотивный комплекс «пренебрежение прислуги и скандал». В Л рассказчик одинаково удивлён неблагодарным поведением «элегантной» [Толстой, 1979, с. 15] и неэлегантной публики и пытается исправить ситуацию: отблагодарить певца и угостить его лучшим шампанским. Пренебрежение и наглость, с которыми к артисту относятся лакеи и швейцар, очевидны: а) «Я спросил бутылку вина у кельнера, который встретился мне в сенях. Кельнер, улыбаясь, посмотрел на нас и, ничего не ответив, пробежал мимо. Старший кельнер, к которому я обратился с той же просьбой, серьёзно выслушал меня и, оглядев с ног до головы робкую, маленькую фигуру певца, строго сказал швейцару, чтоб нас провели в залу налево. Зала налево была распивная комната для простого народа. (...) Кельнер, который пришёл служить нам, поглядывая на нас с кроткой насмешливой улыбкой и засунув руки в карманы, переговаривался о чём-то с горбатой судомойкой. Он, видимо, старался дать нам заметить, что, чувствуя себя по общественному положению и достоинствам неизмеримо выше певца, ему не только не обидно, но истинно забавно служить нам» [Там же, с. 17-18]; б) «...ни шампанское, ни мой будто бы гордый и величественный вид не подействовали на лакея; он усмехнулся, постоял немножко, глядя на нас, не торопясь посмотрел на золотые часы и тихими шагами, как бы прогуливаясь, вышел из комнаты. Скоро он возвратился с вином и ещё двумя лакеями. Два из них сели около судомойки и с весёлой внимательностью и кроткой улыбкой на лицах любовались нами, как любят родители на милых детей, когда они мило играют» [Там же, с. 18]; в) «...мы продолжали пить и беседовать с певцом, а лакеи продолжали, не стесняясь, любоваться нами и, кажется, подтрунивать. (...) Один из них привстал, подошёл к маленькому человечку и, глядя ему в маковку, стал улыбаться. (...) Швейцар, не снимая фуражки, вошёл в комнату и, облокотившись на стол, сел подле меня» [Там же, с. 22]. Итак, в первом фрагменте – унижительное пренебрежение со стороны двух кельнеров, во втором – со стороны еще

трёх, в третьем – к наглой лакейской компании добавляется швейцар; шесть человек демонстрируют гостям, купившим «самое лучшее» шампанское, своё пренебрежение.

Всё это вызывает вспышку гнева рассказчика: *«Я совсем озлился... кипящей злобой негодования...»* [Там же, с. 23]. Скандал заканчивается полным посрамлением прислуги – и восстановлением ущемлённого достоинства бродячего артиста и его поклонника, которые не просто пресекают насмешки лакеев, но и перемещаются в залу для «чистой публики» – к неудовольствию семьи англичан, глава которой в свою очередь начинает безуспешно скандалить по этому поводу с кельнером. Именно отношение прислуги является своеобразным индикатором социальной значимости персонажа. Толстой выстраивает антитезу, в которой тирольский певец, подвергающийся явному пренебрежению и почти издевательствам, противопоставит англичанину с его образцово счастливым семейством: *«И всем им (англичанину с семьёй. – В. Б.), казалось, так было спокойно, удобно, чисто и легко жить на свете, (...) что я вдруг невольно противопоставил им странствующего певца, который, усталый, может быть, голодный, с стыдом убежал теперь от смеющейся толпы...»* [Там же, с. 16-17].

У Газданова мотивный комплекс «пренебрежение прислуги и скандал» реализуется в значимом эпизоде ВМ (отсутствующем в более раннем АШ): в скандале, который возникает в кафе у Бориса Аркадьевича Сверлова с прислужгой: *«Он сидел за соседним столиком; гарсон кафе в ответ на восклицание – Garçon, un café!² – сделал рукой пренебрежительный жест – подождете, дескать. Лицо Бориса Аркадьевича стало белым от бешенства – и в эту минуту его увидела Елена Владимировна. – Посмотрите, Франсуа, – сказала она, обратившись к Терье с невольным испугом, – какое страшное лицо. – Борис Аркадьевич застучал палкой по столу и стучал до тех пор, пока к нему не подошел гарсон»* [Газданов, 2009, с. 268].

Кроме того, часть этого комплекса – «пренебрежение прислуги» – реализуется в эпизоде, связанном с «падением» м-р Энжела, – истории потери социального статуса по неизвестной причине, когда ещё вчера известный политик и общественный деятель на глазах теряет свой «незыблемый» авторитет: *«Положение м-р Энжела было отчаянное... (...) ...уже администраторы банков говорили м-р Энжелю – mon cher monsieur – и даже:*

²Гарсон, кофе! (франц.)

*écoutez, mon cher monsieur*³; уже метрдомель стал менее почиттелен...» [Там же, с. 260]. В этом случае до открытого скандала не доходит, но сама атмосфера «травли» героя весьма сходна с «травлей» тирольского музыканта. Параллель поддерживается и тем, что оба персонажа – и тирольский музыкант, и м-г Энжель – «служат» публике, которая – в какой-то момент, без всяких видимых причин – оказывается беспамятна и неблагодарна. Фигура м-г Энжеля, видимо, нужна Газданову, чтобы показать «неудачливого» «великого музыканта» – в ряду удачливых. В Л же Толстого «великий музыкант» один – и его образ амбивалентен: на собственно музыкальном уровне он успешен, на социальном – терпит очевидный крах.

Мотивный комплекс «злости / ненависти» и «провоцирования конфликта» – ещё одно общее место обоих текстов. В Л рассказчик возмущается по самым разным поводам – и его злость словно аккумулируется на глазах у читателя. Первое появление этого комплекса происходит после окончания концерта и унижения певца публикой – и встречи рассказчика с уверенной и «идеально самодовольной» английской семьёй: «...я вдруг невольно противопоставил им (семейной чете англичан. – В. Б.) странствующего певца, который, усталый, может быть, голодный, с стыдом убежал теперь от смеющейся толпы... и почувствовал невыразимую злобу на этих людей. Я два раза прошёл туда и назад мимо англичанина, с невыразимым наслаждением оба раза, не сторонясь ему, толкнув его локтём...» [Толстой, 1979, с. 17]. Отметим здесь и далее готовность толстовского рассказчика к физическому столкновению (у Газданова этот мотивный комплекс коррелирует с финальным убийством Карелли с помощью одного поставленного удара, нанесённого атлетичным Шуваловым / Сверловым).

Насмешки лакеев над певцом и рассказчиком запускают скандал: «Я всё припомнил: и толпу, которая смеялась над ним, и слушателей, ничего не давших ему, и ни за что на свете не хотел успокоиться. Я думаю, что, если бы кельнеры и швейцар не были так уклончивы, я бы с наслаждением подрался с ними или палкой по голове прибил бы беззащитную английскую барышню. Если бы в эту минуту я был в Севастополе, я бы с наслаждением бросился колоть и рубить в английскую траншею» [Там же, с. 24]. Результатом является переход в другую «залу» и демонстративное подсаживание к самому англичанину, ужинавшему там с

³милейший... послушайте, милейший (франц.).

семьей. Всё это, однако, так и не приводит к физической стычке, которую так настойчиво провоцирует рассказчик.

Отметим, что даже после расставания с тирольцем рассказчик не может успокоиться – и гуляет по улице, безуспешно продолжая искать повода для ссоры: *«...чувствуя себя слишком взволнованным для сна, я опять пошёл на улицу, с тем чтобы ходить до тех пор, пока успокоюсь, и, признаюсь, кроме того, в смутной надежде, что найдётся случай сцепиться с швейцаром, лакеем или англичанином...»* [Там же, с. 25].

У Газданова в АШ Шувалов демонстрирует тот же мотивный комплекс, в котором соединены эмоция и поведенческая стратегия, злоба / ненависть и провоцирование конфликта. Рассказчик сообщает о нём: *«...он не любил вообще людей. О многих вещах он говорил с ненавистью, запас которой у него был неиссякаем»* [Газданов, 2003, с. 18] (отметим, что рассказчик Толстого также весьма мизантропичен).

Герой Газданова не любит людей не только в целом, но и в частности: с Еленой Ивановной его связывает своеобразная любовь / ненависть: *«...несчастье в том, что он слишком ненавидит её. (...) ...он всегда следует за ней, бывает там же, где она, и ненавидит её слишком сильно; он не может от неё отказаться»* [Там же, с. 25]. Сам Шувалов признаётся рассказчику в том же: *«Я её ненавижу»* [Там же, с. 26]. Далее это чувство снова становится предметом обсуждения: *«...я всё же никак не могу понять вашей ненависти к ней. – Заметьте, – вставил Борис Константинович, – что беспричинную ненависть всегда легче понять»* [Там же, с. 28]. «Ненавидя», герой постоянно «преследует» предмет своей «ненависти»: фактически, ходит по пятам за Еленой Владимировной и её любовником, создавая тем самым конфликтное поле. Конфликта не происходит лишь по причине очевидного физического превосходства Шувалова. Итак, налицо и неугасимая ненависть, и провоцирование конфликта.

Значимым является и мотив унижения певца, который также присутствует и у Толстого (эксплицитно), и у Газданова (имплицитно). Возмущённый издевательским поведением «чистой публики», толстовский рассказчик обращается к ней в процессе внутреннего монолога: *«Вы так запутались, что не понимаете того обязательства, которое вы имеете перед бедным тирольцем, доставившим вам чистое наслаждение...»* [Толстой, 1979, с. 26]. По сути, тиролоц унижается публикой трижды: а) после своего

пения, когда он тщётно просит публику на ломанном французском; б) в ситуации, когда его преследуют гуляки; в) в кафе лакеями.

У Газданова данный мотив совершенно не распространяется на Шаляпина, но очевиден в образе Карелли. Полнота музыкально-гипнотического дара «великого музыканта» подчёркнуто контрастна по отношению к «пустотности» его личности и убогости его социальной роли «альфонса». Именно этот диссонанс – совмещение гениальности и глупости / убогости – вызывает, пожалуй, столь острую реакцию у других героев, тонких ценителей прекрасного, чьё чувство соразмерности грубо нарушено самой возможностью существования такого синтеза (то же самое удивление рассказчика духовной примитивностью имплицитно присутствует в сцене угощения тирольского певца у Толстого). Карелли постоянно обсуждается персонажами, его поступкам (и жизненному пути) даются нелицеприятные характеристики: *«Борис Константинович защищал Франсуа ещё некоторое время, и защита его не переставала носить тот странный, почти издевательский характер, который она приняла с самого начала»* [Газданов, 2003, с. 30]. Кроме того скрытым сюжетом АШ является сложная интрига, затеянная Круговским, частью которой становится манипуляция «великим музыкантом» Карелли, в чём, несомненно, тоже есть элемент унижения человеческого достоинства последнего.

Обратим внимание на то, что ключевой философской темой толстовского шедевра является «потребность поэзии»: *«Вот она, странная судьба поэзии... Все любят, ищут её, одну её желают и ищут в жизни, и никто не признаёт её силы, никто не ценит этого лучшего блага мира, не ценит и не благодарит тех, которые даёт его людям. (...) А заставляет вас действовать одно, и вечно будет двигать сильнее всех других двигателей жизни: потребность поэзии, которую не сознаёте, но чувствуете и век будете чувствовать, пока в вас останется что-нибудь человеческое»* [Толстой, 1979, с. 26]. Конечно, говоря о поэзии, Толстой вкладывает в это понятие совсем не словарное значение, имеет в виду, вероятно, «прекрасное» в целом. Именно *«бессознательность поэтических наслаждений»* [Там же, с. 27] поражает его (в лице рассказчика) – и именно она, видимо, объясняет парадоксальную на первый взгляд реакцию богатой публики. Фактически, Толстой

постулирует концепцию «прекрасного», «потребности поэзии» как скрытой движущей силы социального бытия.

Можно ли увидеть отражение этой важной философской темы в АШ и ВМ Газданова? Думается, да. Важнейшими здесь становятся кульминационные сцены воздействия на публику «великих музыкантов» – Шаляпина и Карелли. Вывод прост: прекрасное не может быть объяснено, оно остаётся «вещью в себе», но каждый полноценный контакт с ним принципиально меняет реальность обычного человека – и открывает ему иное.

Отдельно хотелось бы указать на приём тавтологии, который в Л активно применяется Толстым, а в ВМ педалируется Газдановым. Толстой использует тавтологический повтор многократно: эпитет «белый» («...белая палка набережной...» [Там же, с. 8]) на следующей странице пятикратно повторяется в варианте «белейший» [Там же, с. 9], эпитет «одинокий» дублируется через два слова («*Одинокие путешественники и путешественницы одиноко, молча, сидят рядом, даже не глядя друг на друга*» [Там же]).

Газданов также допускает неоднократные нарочитые повторы в развёрнутой характеристике m-г Энжеля (отметим искусственность самого сочетания латиницы и говорящей фамилии героя, переданной кириллицей). Вышеупомянутая характеристика, начинающаяся со слов «*Впервые я обратил внимание...*» [Газданов, 2009, с. 244-246], состоит из двух абзацев и насчитывает суммарно тринадцать предложений, в которых имя персонажа повторено двадцать два раза, что даёт 1,69 повтора на предложение. При всей неточности стилистической «нормы», касающейся повторения имени, читатель чувствует искусственность такого приёма. В контексте рассмотренного материала есть все основания утверждать, что перед нами вполне сознательное использование толстовского «поэтического инструментария».

Подведём итоги. В рассмотренных выше произведениях Л. Толстого и Г. Газданова выявляется группа коррелирующих образов, мотивов, мотивных комплексов, идей, приёмов. В своем произведении Газданов своеобразно использует толстовские образы «певца» и «наблюдателя-аристократа», мотивы и мотивные комплексы «концерта», «несообщительности», «мертвенности», «власти музыки», «презрения публики»,

«пренебрежения прислуги и скандала», «провоцирования конфликта», идею «потребности поэзии».

Все это позволяет говорить о наличии связи между романом АШ (и повестью ВМ) Г. Газданова и рассказом Л. Л. Толстого.

Список использованной литературы

Боярский В. А. Лев Толстой и Гайто Газданов: к вопросу об интертексте рассказа Гайто Газданова «Бистро» // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи: сборник научных трудов по материалам Международной научной конференции. Москва, МГОУ, 15 - 16 сентября 2011 г. Часть II. Русское зарубежье. Продолжатели традиций. М.: ООО "ЮНИАКС", 2012. С. 145 – 157; <http://ruszhizn.ruspole.info/node/3717> Русское поле. 2013. Вып. 5.

Боярский В. А. К вопросу об одном толстовском интертексте «Писем Иванова» Г. И. Газданова // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: «Гео», 2012. С.176-187; <http://ruszhizn.ruspole.info/node/3787>. Русское поле. 2013. Вып. 6.

Боярский В. А. «Постоянное ослепление»: иллюзия и правда у Льва Толстого и Гайто Газданова // Электронный журнал «Исследовано в России», 034, стр. 499-505, 2012 г. <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2012/034.pdf>; <http://ruszhizn.ruspole.info/node/4111> Русское поле, 2013. Вып. 8.

Газданов Г. Алексей Шувалов // Дарьял. 2003. № 3.

Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Эллис Лак, 2009.

Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011. С. 25-65.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1979.

Федякин С. Р. Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов и незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005. С. 96-102.