

Vyacheslav Boyarskiy

Типология власти: «великие музыканты» в романе Гайто Газданова «Алексей Шувалов»

«Алексей Шувалов» Гайто Газданова (рукопись датирована 1930 г. [Орлова, 2003, с. 6]) имел несчастливую судьбу: первый роман писателя-эмигранта, написанный целиком на парижском материале, по какой-то причине так и не был издан, был понижен автором в «жанровом звании» и переделан в рассказ «Великий музыкант», напечатанный в 1931 г. в «Воле России». На вопрос о причинах этого ещё предстоит ответить.

Роман «Алексей Шувалов» (далее — АШ) видится исключительно интересным предметом исследования: и как нереализованная вторая часть дилогии о жизни Николая Соседова, героя «Вечера у Клэр», и как единственный роман писателя, где ключевую роль играет музыка (в различных её формах), столь важная в художественной философии Газданова, и как роман-исследование типов власти. Нас привлёк последний аспект — и именно анализу представленной в романе типологии власти — и ряду её подчас гротескных носителей — посвящена данная работа.

С самого первого своего произведения Газданов не только и не столько изображает, сколько интерпретирует — *понимает* — реальность. Именно пафос понимания, знания характеризует его писательскую позицию — и художественную философию: сосредоточенный и неутомимый наблюдатель «человеческого муравейника», писатель-исследователь не только описывает социальную реальность снаружи и изнутри (с одинаковой тщательностью вглядываясь в Другого и в самого себя), но и пы-

тается увидеть тайные пружины всех социальных явлений и механизмов. Одним из таких объектов становится власть — её типы, её носители, её реализация. В этом аспекте АШ уникален: нигде у Газданова с такой полнотой и многообразием не показана эта доминанта любого социального организма. В романе писатель показывает нам череду героев-властителей, имеющих и реализующих свою властную потенцию. Рассмотрим этих «гениев власти».

Первая власть, которая возникает на страницах романа, — власть женщин. Само знакомство Соседова (нарратора) с Шуваловым связано с письмом, которое последний писал женщине, но по ошибке послал Соседову. Далее становится ясно, что жизнь Шувалова проходит «под знаком» женщины: «...донжуаном... не был, но женщины всецело владели его воображением даже тогда, когда он этого не хотел» (Газданов, 2003, с. 14; далее — только номер страницы). Шувалова в какой-то мере можно назвать мономаном, доминантой сознания которого является «чувство женщины» (17), вовсе не совпадающее с «любовью или влюблённостью» (17): это скорее картина мира, в центре которого находится женщина и значимость любого события которого оценивается лишь по соотнесённости с ней. Однако и Соседов очень хорошо знает это «чувство». Власть женщин носит здесь почти абсолютный характер: «...достаточно, чтобы прошла женщина, которая задержала бы ваше внимание — и вам становится бесконечно жаль чего-то, что промелькнуло перед вами и исчезло, и что эта женщина унесла с собой какую-то часть вашего личного богатства...» (15). Отметим, что женщина здесь становится символом не столько эротического характера, сколько эпистемологического: она воплощает возможный, но не состоявшийся жизненный поворот, зачёркнутую, упущенную жизненную траекторию, которая, возможно, и была единственно правильной.

Персонификацией этой власти становятся в романе три женщины, одна из которых — Елена Владимировна — становится той «Еленой Прекрасной», из-за которой во многом и возникает трагический конфликт; две другие — мать и дочь Александра Васильевна и Екатерина Алексеевна — вспоминаются наррато-

ром как примеры той же «загадочной власти» (39), которую с такой полнотой продемонстрировала Елена Владимировна — пока не столкнулась с властью более сильной. Соседов характеризует эту «загадочную власть», эту «женственность», вспоминая признание Александры Васильевны: «Всегда найдутся люди, которые сделают всё, что мне нужно будет, если я только этого захочу, если я только посмотрю на них» (39). Хотя Елена Владимировна и не обладает такой властью над мужчинами, читателю сообщается, что «влияние её было чрезвычайно велико» (40) — и, возможно, именно ощущение тяжести, неизбежности и униженности (40) этой власти становится причиной той ненависти, которую чувствует к героине сам Шувалов, ненависти раба, у которого нет надежды стать свободным.

Другой бесспорной властью над людьми обладает Шаляпин, чей концерт посещают все герои романа. Такой сюжетный ход позволяет автору показать своего рода метавласть музыки над всеми другими формами власти (и её носителями) и в какой-то степени легитимировать уже представленный читателю дар другого «великого музыканта» Ромуальда Карелли. Пение Шаляпина — своего рода «властная кульминация» романа: «...Шаляпин пел именно так, как это было невозможно; и ни на минуту его изумительный голос не сходил с высоты его недостижимости — и мне сразу уже стало ясно, что до этого момента самые прекрасные тайны в мире были мне неизвестны и недоступны...» (43). Силе шаляпинского дара не может сопротивляться даже абсолютное равнодушие Круговского, другого гения власти: «И в глазах Бориса Константиновича я в первый раз за всё время уловил промелькнувшую в них и исчезающую тень сожаления...» (44). Для того чтобы понять всю глубину произошедшей с обоими героями метаморфозы, нужно вспомнить, что константным признаком обоих является глубочайшее равнодушие ко всему происходящему, носящее, по сути, почти патологический характер. О себе Соседов сообщает, что тяжёлая жизнь в Париже привела его к своего рода душевной болезни: «Я жил в таком состоянии несколько лет. Я делал всё, что полагается: посещая лекции в Сорбонне, читал, учился; но если бы мне предложили завтра же забыть обо всём этом и стать неграмот-

ным — я бы сделал это без всякого сожаления...» (23); эта «лёгкость отказа от всего, эта готовность примирится с чем угодно» (22) является закономерным результатом ценностного «вакуума»: старые ценности перешли в разряд предрассудков, новым же аксиологическим императивом становится позиция исследователя, старающегося увидеть жизнь во всей её полноте вне привычной системы координат («...смерть крысы и самоубийство артистки представлялись мне событиями почти одного порядка...» (22)). Этиология «смертельного равнодушия» (20) Круговского так и остаётся невыясненной.

Показательно, что именно после концерта Шаляпина у Соседова возникает ощущение особенной связи Елены Владимировны, Ромуальда, Франсуа и Шувалова: «...отныне все эти люди... связаны между собой такой тесной связью, судьбы их так сплетены, что разрешить это могла бы только катастрофа...» (46). Если до концерта их отношения носили характер в большей степени стохастический, то «посещение» шаляпинского мира будто соединило их в сложное целое, существующее по особым законам, продиктованным другим «великим музыкантом» — Круговским. Из обычного мира хаоса и случайности эти люди перешли в мир необходимости, созданный произволом гениального манипулятора, и теперь «неизбежность важного и трагического события была несомненна» (46).

Своеобразным сниженным двойником великого музыканта Шаляпина является «великий музыкант» Ромуальд Карелли, чья власть, однако, распространяется в большей степени на представительниц слабого пола (после знакомства и общения с Ромуальдом в мужской компании нарратор отмечает, что «музыкальная тайна» Карелли осталась ему недоступна (32)). Однако, увидев Ромуальда во время беседы с женщинами, Соседов понимает уникальную природу его дара. Его голос обладает способностью создавать музыку: «Некоторые его ноты... приходили как будто со стороны — точно чьё-то очень далёкое и непреодолимое желание доносило их до слуха женщин. (...) ...и вообще всё, что говорил Ромуальд, не имело значения, а звучал и оставался в памяти только его голос, рассказывавший (...) чудесную мелодию...» (33). Ромуальд оказывается в ряду героев,

манипулирующих людьми с помощью своего музыкального «магнетизма».

Менее очевидным кажется «властный потенциал» трёх, на первый взгляд, скорее подчиняющихся героев — Николая Соседова, Алексея Шувалова и Франсуа Терье. Причина такой кажимости во многом — их соседство с такими «абсолютными властителями», как Круговской, Карелли, Елена Владимировна. Рассмотрим этих «слабых властителей».

Николай Соседов, студент Сорбонны, ведёт в Париже тяжёлую жизнь, в которой нет никакой стабильности. Внутренняя эволюция привела его к философской позиции, которую можно охарактеризовать как «власть над иллюзиями»: «...я привык слушать и смотреть с одинаковым вниманием и то, что в прежнее время было хорошо, и то, что в прежнее время было скверно — теперь я понимал, что эти оценки в очень многом... — были пусты и не нужны...» (22). Такая позиция позволяет герою выйти за пределы этики — и перейти в область «физики» (в том значении этого слова, которое придавали ему стоики [Адо, 2005, с. 134]). Объекты внешнего мира, лишённые своего привычного положения в системах «хорошо» — «плохо», «важно» — «неважно», позволяют философу жить, оставаясь внутренне отстранённым. Этот эффект равнодушия можно трактовать как одно из следствий обретения власти над миром стандартных представлений и предрассудков. Герой обретает свободу от этого мира, но платит за эту свободу и эту власть пониманием тотального хаоса — и желанием хотя бы на время вернуться в спокойный мир некогда привычных представлений (23). Итак, герой занял философскую позицию, которая дала ему безграничную власть над миром привычных представлений — и столь же безграничную апатию.

Алексей Андреевич Шувалов не имеет постоянной работы — и не нуждается в ней, ведя с минимальными средствами образ жизни денди: «Он действительно ничего не делал. Он вставал в 10 часов утра: в час дня после занятий гимнастикой и туалетом выходил на улицу, в четыре возвращался — по три часа он бродил по улицам, лежал на диване до 8 вечера, затем опять шёл — или в гости к одной из своих знакомых, или к Борису Констан-

тиновичу, или... в кинематограф» (17). Странность образа жизни Шувалова, уникальное соединение в ней нищеты и богатства, вызывает недоумение Соседова, который «не переставал удивляться тому, как странно жил и мучился Алексей Андреевич. Он был чрезвычайно беден — хотя, посмотрев на него, никто бы и подумать об этом не мог... Он всегда покупал самые дорогие вещи...; да и жил он в одном из домов возле Champ de Mars и занимал очень хорошо обставленную квартиру: (...) и при всём этом в квартире нельзя было найти... даже пяти франков. Бывало так, что Алексей Андреевич ничего не ел три-четыре дня. Но каждое утро он тратил полтора часа на свой туалет, брился, принимал ванну, долго делал гимнастику и потом с беззаботным видом выходил на улицу, держа в руке (...) перчатки и квадратную трость» (15). Внешние странности Шувалова соотносятся с его внутренней сверхидеей — «чувством женщины»: «...женщины всецело владели его воображением...» (14). В чём же проявляется власть этого героя? Думается, мы можем утверждать, что Шувалов властвует над собой. И хотя эта власть далеко не абсолютна, проявления её довольно очевидны: герой ведёт тот образ жизни, какой считает для себя необходимым (квартира, мебель, новая одежда, «беззаботные» прогулки), даже если для этого нужно будет подвергнуть себя жесточайшим ограничениям и лишениям (например, не есть несколько дней); перед нами человек, который «гнёт» жизнь под себя, а не приспосабливается к ней. Несмотря на то, что именно Шувалов не знает иного мира, чем тот, в котором царствует женщина, внешне он сохраняет свою независимость и от «великого музыканта», и от властительницы Елены Владимировны, и здесь, думается, можно говорить о сильнейшей воле героя. Отметим также хладнокровие героя, проявленное сразу после того, как он стал невольным убийцей Карелли: «Он не удивился нашему приходу, и в нём было ещё настолько самообладания, что он спросил меня — давно приехали?» (49). Итак, Шувалов — своеобразный нищий богач, денди-мученик, чьё владение собой, поистине, образцово.

Последним из «слабых властителей» является Франсуа Терье, популярный французский писатель, любовник Елены Владимировны. Властвуя над умами читателей (тираж его книг был «довольно высок» (29)) благодаря своим небольшим от природы

способностям, развитым до «необыкновенных размеров» (30), Терье всё же лишь гениальный «компилятор»: «Франсуа никто не обвинил бы в плагиате, но у него была не очень хорошая память, он не сразу вспоминал, что читал, и был убеждён, что все его мысли — его собственные — забыв о том, что они были им прочитаны раньше...» (29). Перед читателем, по сути, писатель-«медиум», не понимающий вторичность своего дара.

Каждый из трёх «слабых властителей» обладает своей сферой власти — и своей сферой подчинения: Соседов властвует над миром представлений, однако не владеет своими эмоциями, являясь в какой-то мере их заложником («...я... никогда не был спокойным и уравновешенным человеком и всегда страдал от беспрестанных душевных потрясений...» (11—12)), ни обстоятельствами своей жизни («...я попадал не туда, куда было нужно, и не тогда, когда это следовало бы» (12)); Шувалов, напротив, умея властвовать над своим телом, полностью подчинён своей сверхидее — *чувству женщины*; Терье, властвуя в литературном мире, по гамбургскому счёту не может считаться писателем. Кроме того, все эти герои в разной степени подчиняются власти Круговского.

Именно он — Борис Константинович Круговской — и является, наряду с Шаляпиным, вторым «абсолютным властителем» романа, «великим музыкантом» человеческого оркестра, своего рода божественным «сверхчеловеком», чей произвол ограничен лишь его волей. Обладая очевидными талантами в области живописи и музыки, Круговской не делает ничего в этих сферах. Кроме того он «незаменимый собеседник» (19), «всё знает» (15), прекрасный художник-оформитель (кафе, особая атмосфера которого описана Соседовым, создано руками Бориса Константиновича). «Смертельное равнодушие ко всему» (20) этого героя, однако, приводит к тому, что его совершенства имеют «застывший» характер, не ведущий к созданию чего-то нового (он не пишет картин — и не реализует свой музыкальный талант импровизатора, так как это «не интересует» (20)). Создавая вокруг себя сильное «поле притяжения», Круговской втягивает в него — и в создаваемую им «атмосферу искусственного и мертвого существования» (27) — всех, с кем встречается. В какой-то

момент он начинает создавать произведение искусства, элементами которого становятся окружающие его люди. Его представление о правильном течении событий вмешивается в ход вещей — и трансформирует его. Люди превращаются у него в подобие шахматных фигурок, верящих в свою свободу. Сам Круговской раскрывает Соседову часть своего плана «спасти Шувалова»: «Я же хочу доказать ему (Шувалову. — В. Б.), что он ошибался и что она (Елена Владимировна. — В. Б.) проста, как эта дверь... 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» (25). В финале, однако, у Соседова появляется законное сомнение в том, что действия Круговского, которые привели к смерти Карелли от руки Шувалова, были вызваны лишь желанием «спасти» друга: «Я... стал думать, что 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 — и Великий Музыкант должен был умереть именно так — и с некоторого времени мысль о том, как ему следовало жить и как ему следовало умереть, была единственной заботой Бориса Константиновича. Если бы Ромуальд умер иначе, это было бы Борису Константиновичу досадно, как неудачная строфа, заключающая прекрасное стихотворение...» (52). Отметим, что именно Ромуальд является «во власти» имплицитным соперником Круговского — по силе своей «музыкальной» харизмы — и только Ромуальд может, наряду с Шаляпиным, вызвать эмоциональный отклик (30) у «смертельно равнодушного» Круговского. Итак, «помощь» Шувалову можно трактовать как желание «великого музыканта» уничтожить одного (Карелли) и унижить другого (Елена Владимировна) соперника «по власти». Равнодушные Круговского лишь кажется абсолютным, но является таковым лишь до тех пор, пока власти «великого музыканта» Бориса Константиновича ничто не угрожает. Таким образом, Круговской оказывается единственным героем, обладающим властью как в сфере искусства (живопись, музыка, талант оформи-

теля; здесь он в одной группе с Шаляпиным, Терье и отчасти с Карелли) и внутреннего «я» (это делает его «учителем» Соседова), так и в сфере «управления людьми» (здесь он сближается с Карелли и Еленой Владимировной).

Подведём итоги. В романе АШ почти нет героев (если исключить часть героев второстепенных), не обладающих в той или иной степени «властной потенцией». Иногда это власть над собой, иногда над противоположным полом или над людьми вообще. Картина газдановского социума проста: мы либо властвуем — над собой и / или другими, либо становимся объектами этой власти. Очевидна и типология этой власти: власть Эроса, власть искусства, власть интеллекта. Их столкновения и порождают сложные и непредсказуемые экзистенциальные и психологические метаморфозы. Ни в одном произведении Газданова его представления о типологии власти не представлены в столь чистом виде, как в данном романе, который затем оказывается подвергнут сложной трансформации. Аналитическое сопоставление АШ и «Великого музыканта» кажется важным направлением будущих газдановедческих штудий, которое позволит лучше понять как внутреннюю логику писателя, так и его художественную философию в целом.

Список литературы

Адо П. Духовные упражнения и античная философия / Пер. с франц. при участии В. А. Воробьева. (Серия «Катарсис») М.; СПб.: «Степной ветер»; «Коло», 2005. 448 с.

Газданов Г. Алексей Шувалов // Дарьял. 2003. № 3. С. 10—53.

Орлова О. Предисловие к роману Гайто Газданова «Алексей Шувалов» // Дарьял. 2003. № 3. С. 5—9.