

# Между музыкой и речью: исследования звука в литературных нарративах

Анна Нижник, Наталья Кольцова

## Между музыкой и речью:

МОЛЧАНИЕ И ТИШИНА В ТВОРЧЕСТВЕ  
Г. ГАЗДАНОВА

Anna Nizhnik, Natalia Koltsova

Between Music and Language: "Silence" and "Quiet" in the Work of Gaito Gazdanov

**Анна Нижник** (РГГУ, Институт филологии и истории, доцент кафедры истории русской литературы Новейшего времени; кандидат филологических наук) annnijnik@gmail.com.

**Наталья Кольцова** (МГУ им. Ломоносова, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета; кандидат филологических наук) koltsovaru@rambler.ru.

**Ключевые слова:** Гайто Газданов, модернизм, музыка, эмиграция, исследования звука

УДК 821.161.1+159.946.3

В статье рассматриваются принципы реформирования «я» в текстовом материале младшего поколения эмигрантов первой волны. Один из способов преодоления поколенческой и языковой травмы, используемый Газдановым, — картирование сознания и его категорий в виде акустического ландшафта: музыкальной и звуковой образности. Музыка служит языком-посредником для выражения смысловых связей, ослабленных сменой языка и травмой эмиграции.

**Anna Nizhnik** (PhD; Associate Professor, Department of History of Russian Literature of Modern Times, Historical-Philological Faculty, Russian State University for the Humanities) annnijnik@gmail.com.

**Natalia Koltsova** (PhD; Associate Professor, Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Moscow State University) koltsovaru@rambler.ru.

**Keywords:** Gaito Gazdanov, modernism, music, Russian emigration, sound studies

UDC 821.161.1+ 159.946.3

This article examines the principles of reforming the "I" in texts of the younger generation of the first wave of Russian emigration. One method for overcoming the generational and linguistic trauma that Gazdanov used is the mapping of consciousness and its categories through the acoustic landscape of music and sounds in text. Music serves as an intermediary language for expressing semantic links that had been weakened by the change of language and the trauma of emigration.

В ноябре 1971 года Гайто Газданов в рамках своего цикла передач на «Радио Свобода» посвятил отдельный выпуск Полю Валери — теоретiku модернистской эстетики, не столь широко известному в России, но весьма влиятельному во Франции. Эти передачи, ставшие своеобразным «дневником писателя», были ориентированы на слушателей, помнящих еще европейскую эмиграцию, и во многом отражали их мировоззрение.

Газданов выбирает из наследия французского теоретика такой эпизод: Поль Валери спорит с Паскалем, выразившим свой мистический страх перед космосом известной фразой: «Меня пугает это вечное молчание бесконечных пространств». Для Валери же «молчания бесконечных пространств нет, есть постоянная симфония неба» [Газданов 2009d: 425]. С точки зрения Газданова, правы оба, все лишь зависит от мироощущения «слушающего» — только для него небо может «молчать» или «петь»: «Гармоническое созвучие сфер — это наша защита против той *мрачной безличности*, которую мы создаем сами, как безутешный Паскаль» [Там же: 426]. «Молчать» может лишь ничто, но человек может слышать пение «музыки сфер», имеющее (метафизический) смысл. В ту же эпоху Антуан Рокантен из «Тошноты» Сартра ищет в мире смысл, слушая Негритянку в кафе («Негритянка поет. Стало быть, можно оправдать свое существование?») [Сартр 2000: 215]. Таким образом, полюса «слышимости» и «тишины» связаны с полюсами «личности» и «безличности», или — иначе — «смысла» и «бессмысленности», которые, в свою очередь, соотношены с двойственной природой языка: «Мысль изреченная есть ложь».

Может ли музыка примирить речь и движение мысли, звук и тишину, выражение и изображение? Музыка занимает в творчестве Гайто Газданова особое место — это отмечают многие исследователи, начиная с Ласло Диенеша [Диенеш 1995: 201–207], одного из первых газдановедов. В центре внимания исследователей прежде всего оказывались лейтмотивная структура произведений писателя и, разумеется, музыкальная образность, различные формы которой трактовались в первую очередь как одно из проявлений метафорического и эмоционального подтекста произведений<sup>1</sup>. Однако важно подчеркнуть, что осознанная уже эпохой романтизма трагедия разобщенности смысла и звука («звук... песни... остался без слов, но живой») в XX веке углубилась и расширилась до философии восприятия музыки как альтернативного языка понятий. Само понимание языка сильно изменилось: стали развиваться теории, направлявшие представления о слове и языке к уровню универсальных мыслительных процессов — от «языковых игр» Витгенштейна и «лингвистической относительности» Сепира — Уорфа до «универсальной грамматики» Хомского. Все эти идеи подпитывались общей проблемой — кризисом европейской мысли, катастрофой индивидуума, отражающей тем не менее общую для XX века историческую травму, прочувствованную в том числе и Газдановым.

## Травма субъектности: язык

Опыт потрясений XX века до сих пор заставляет художников думать о возможностях *проговаривания* коллективных травм. Все они так или иначе связаны

---

1 Авторы настоящей статьи также обращались к проблеме роли музыкальных образов в творчестве Газданова [Нижник, Кольцова 2018].

с насильственным стиранием, изменением или уничтожением личности, будь то опыт холокоста, Большого террора или мировых войн. В эмиграции речь идет и о потере родного языка — не смертельной, но мучительной ситуации, если учесть, как важно было для эмигрантов первой волны сохранение русской речи. Газданов, наряду с другими «младозэмигрантами» (Ю. Фельзеным, Г. Ивановым), стремился пересоздать эмигрантский «я-проект». «Неужели вон тот — это я?» — этот вопрос Ходасевича был общим для второго поколения эмиграции, занимавшегося «глухим о себе творчеством» [Фельзен 1932: 60].

Эмиграция как травма порождает меланхолию, которая (согласно Фрейдю) принципиально отличается от тоски тем, что меланхолический субъект не знает, *что именно* он потерял, а только испытывает смутное чувство потери [Бугаева 2010: 194]. Попытка меланхолика (философа или писателя) найти *то самое* потерянное — это разнообразные операции со смыслом, «модификации означающих связей» [Кристева 2010: 16]. Юлия Кристева, писавшая в эпоху продолжавшейся деконструкции личности, начало которой застал Газданов, считала, что депрессия (Кристева объединяет меланхолию и депрессию в общий комплекс) сопровождается «смертью речи», разрывом лингвистической непрерывности, который заполняется первичными, «музыкальными», долингвистическими аффектами [Там же: 49]. Таким образом, травма эмиграции, отягченная потерей родного языка и погружением в чуждую языковую среду, предполагает различные вариаты транспонирования «несказуемого» в иные чувственные регистры. Терапевтическое избавление от этой травмы сопровождается попытками взять под контроль рассыпающуюся языковую личность, и в этом случае музыкальная образность Газданова выступает средством «пересобирания» своего «я».

В статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936) Газданов утверждал, что литература невозможна, поскольку «гармонические схемы» и «мировоззрения» разрушены, а у писателей недостает «честности» и «внутреннего морального знания» [Газданов 2009а: 749], — тем самым он ставил под сомнение те оптимистические планы по сохранению русского языка и культуры, которые придавали смысл существованию представителей старшего поколения эмиграции, убежденных в ее особой «миссии». Романы Газданова порой называют «экзистенциальными» или «феноменологическими» [Кибальник 2011], имея в виду их исключительную углубленность в текущий жизненный опыт. В момент кризиса современного «я» внимательная фиксация вариантов его опыта давала своего рода надежду на то, что через письмо и текст можно прорваться к «новому» субъекту и «новой» истине.

Воспользоваться для этого «долингвистическим языком», который при этом то соединяется в гармонические ряды, то распадается на шумы, значило создать дополнительную понятийную партитуру. Существующая феноменология музыки подразумевает три основных толкования: музыка — язык трансцендентного (традиция христианского Слова как песнопения), музыка как предъязык в теориях происхождения человека (Руссо, Спенсер, Дарвин, Циолковский считали, что музыка и речь — понятия близкие [Kivу 2007: 119]) и музыка как «вторичный язык», иная знаковая система, существующая в полифоническом пространстве семиотики<sup>2</sup>. Эти подходы позволяют перевести понимание музы-

2 Разумеется, для литературы и литературоведения важны и такие традиционные трактовки понятия «музыка», как пресловутая *музыкальность* — эвфония, или *музыкальная композиция* — принципы организации художественного материала по

кальной образности с уровня метафор на уровень операций по реформатированию мыслительной и психологической структуры повествователя<sup>3</sup>.

Мир звуков в произведениях Газданова работает одновременно как каркас, организующий рыхлый жизненный материал, потерявший смысл, и как дегерализующее начало, уводящее слова из той сферы, в которой они могут подвести, в пространство «чистого звучания». Кроме того, индивидуальное восприятие звука позволяет писателю посредством акустических образов моделировать внекультурное, внеисторическое и вненациональное «я».

Еще с середины XIX века стали развиваться формула Верлена «*De la musique avant toute chose*» и манифест Бодлера «*Correspondances*», благодаря которым европейское искусство обратилось к практикам «непосредственных впечатлений» и экспериментам с разными аспектами восприятия зрителя/читателя/слушателя, вроде световой симфонии «Прометей» Скрябина или музыкальных полотен Чюрлёниса. Эстетические принципы раннего европейского символизма стали индульгенцией для любых экспериментов с горизонтом восприятия, причем автор мог ставить опыты как на читателе, так и на самом себе. Как показывает А. Геворкян [Геворкян 2009], подобные идеи в России высказывали и А. Белый, моделировавший музыкальный ряд в лирике и прозе («Мне музыкальный звукоряд // Отображает мирозданье» [Белый 1994: 465]), и Ахматова: «Подслушать у музыки что-то. И выдать шутя за свое» [Ахматова 2009: 8]. Книга Б. Каца и Р. Тименчика «Ахматова и музыка» [Кац, Тименчик 1989] предлагает подробнейший обзор связей между музыкой и поэзией Серебряного века, а исследование Е. Эткинда «От словесной имитации к симфонизму» [Эткинд 1998] посвящено поэтической механике общих для музыки и литературы приемов. Тем не менее важно отметить, что в полной мере принцип «музыки как мировосприятия» воплотился в ту эпоху, когда после серьезных изменений личности и ее права на высказывание казалось, что возможности логоса исчерпаны.

Так в творчестве Газданова встретились две тенденции: европейская модернизм и ее технические эксперименты с формой и русская ветвь модернизма с ее пониманием музыки как трансцендентного. Второе, «младшее» поколение эмигрантов охотно продолжило ряд музыкальных аналогий между литературой и музыкой, осмысленных и прочувствованных культурой Серебряного века, сменив, правда, *тональность* и *лад* художественных экспериментов и поисков. Так, от верленовской «музыки», столь важной для старшего поколения, осталась звучать только «парижская нота», призывавшая не отпус-

---

законам музыкального произведения, от архитектоники до лейтмотивного построения текста. Однако эти категории в работе рассматриваться не будут — прежде всего потому, что они предлагают сосредоточиться на изучении поэтики «готового» текста, а не на механизмах текстообразования и не на его музыкально-философских предпосылках.

- 3 При этом эксперименты с музыкой как философской категорией, попытки прощаться с ее помощью к постижению основ мышления имели место и в среде русских музыкальных теоретиков. В частности, можно назвать Петра Сувчинского, который разделял музыку на «хронометрическую» и «хроноаметрическую» [Стравинский 2012: 267] в зависимости от того, как она соотносится с «нормальным» течением времени. Чуть раньше Артур Лурье, близкий к футуристам и акмеистам, успевший «услышать музыку революции всем сердцем», разочароваться в ней и эмигрировать, утверждал, что музыка новой эпохи должна реализовать «выход из календарного времени в концепцию времени музыкального» (Версты. 1926. № 1. С. 120).

кать клавишу, а дослушать, как звук растает сам. Музыка была важной частью лирических стратегий поэтов, организовавшихся вокруг журнала «Числа». Тема жизненного поражения и безнадежности, отчасти сознательно подчеркивавшаяся молодым поколением эмигрантов в целях обозначения своей литературной уникальности — специфических способов поиска художественной идентичности [Каспэ 2005], выразилась в выборе соответствующих лада, *тембра* и *тональности*: «И хриплой музыки довольно, // Чтоб задыхаться и рыдать» [Адамович 2005: 106]; «Звенит осенний ветер // минорною струной» [Иванов 1994: 168]. Тогда же понятие тембра (разумеется, в метафорическом понимании музыкального термина) стало определяющим в характеристике своего или чужого творчества: В. Ходасевич взял в руки «Тяжелую лиру», Г. Адамович организовал «Парижскую ноту», В. Набоков охарактеризует Поплавского как «далекую скрипку среди близких балалаек» [Аллен 1993: 7], Поплавский (со слов Яновского) заявит о творчестве Фельзена «Кто может выслушать целый концерт для одной флейты!» [Яновский 2000: 213].

Умение слышать музыку — ценнейший дар, потому что оно гармонизирует жизнь. Желая похвалить Поплавского, Газданов писал: «У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда» [Газданов 2009а: 741]. Такой комплимент был частым в эмигрантской среде, и Георгий Иванов мрачно замечал: «И ничего не исправила, // Не помогла ничему, // Смутная, чудная музыка, // Слышная только ему» [Иванов 1994: 291]. Подобная пессимистичная нота в поэтическом высказывании Иванова звучит тем более трагично, что диссонирует с тем пониманием музыки, которое, очевидно, когда-то его сближало с Мандельштамом, видевшим в музыке и способ преодоления трагедии существования («Но, видит Бог, есть музыка над нами»), и сердцевину культуры («тоской по мировой культуре» называет Мандельштам акмеизм — для него в то время само искусство).

Итак, газдановский напряженный интерес к музыке в значительной мере порожден эпохой. И все же предрасположенность к восприятию музыки — это всегда уникальный дар, поэтому умение «вслушиваться в мир», свойственное героям Газданова, служит прежде всего основным способом саморепрезентации повествователя и стоящего за ним самого создателя текстов (имплицитного и эксплицитного автора).

Как замечает Анатолий Рясов, чувствительность к музыке — это способность не слышать, а вслушиваться, то есть познавать мир на чувственно-интеллектуальном уровне [Рясов 2017]. По его мысли, вслушивание, «прикосновение к звучанию в его предельной абстрактности», сталкивает человека с особым видом дорефлексивного опыта. В искусстве слова «прикосновение к звучанию» стоит на службе у суггестии: если художник сумеет правильно организовать звуковые образы, он сможет направить читателя или зрителя по запланированному пути, подготовить его восприятие — именно так музыка в фильмах ужасов настраивает зрителя на восприятие страшных сцен, являясь составляющей *саспенса*.

Благодаря богатой оркестровке звуковых образов читатель Газданова начинает «вслушиваться» в повествование (точнее, в стоящий за ним образ мира) вслед за героем, и его восприятие авторского художественного высказывания выстраивается в соответствии с глубинной логикой текста. Так, в «Вечере у Клэр» толчком к развитию сюжета служит пошлая французская песенка, которую горничная Клэр поет так грустно, что этот диссонанс вызы-

вает у повествователя, казалось бы благополучного жителя Парижа, чувство тревоги и череду воспоминаний. Из них читатель узнает о странной «болезни» героя — необычной чувствительности к музыке, и дальше, пройдя через все звуковые меты, от первого детского воспоминания (звука пилы) до какофонии Гражданской войны, слышит финальный звук — повторяющийся звон колокола, сопровождающий побег из России. По тому же принципу построены романы «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Эвелина и ее друзья» и многие рассказы (вот только некоторые из них: «Превращение», «Гавайские гитары», «Биография», «Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Нищий»). Повествование в этих текстах начинается с вопросительного звука (не знака!), который придает основным философским вопросам (например: «Что такое потеря?» — в «Вечере у Клэр», или «Существует ли судьба?» — в «Призраке Александра Вольфа») дополнительное измерение, не выражаемое словами. Главное в нем не сам ответ, а поиск, движение к смыслу, процесс познания, «звуковое путешествие в неизвестность» [Газданов 2009d: 138].

Потеря меланхолика — загадка для него самого: «Мне всю жизнь казалось... что я знаю какую-то тайну, которой не знают другие» [Газданов 2009a: 80]. Тем не менее звук дает предчувствие этой тайны: именно так Газданов трактует эффекты фантастического в рассказах Эдгара По: «И, как во сне, мы слышим заглушенный звук, который усиливается по мере того, как мы стремительно приближаемся к пробуждению, точно боясь опоздать, точно боясь совсем не проснуться» [Там же: 713]. В романе «Призрак Александра Вольфа» рассказ Э. По «Сказка извилистых гор» будет одним из «ключей» к страшной тревожной тайне рассказчика — и так же, как и обычно у Газданова, ключ этот имеет и звуковое выражение [Газданов 2009c: 9].

В уже упоминавшемся эссе, посвященном Э. По, Газданов делает существенную оговорку, говоря о приближении к этой тайне: «И столь привычная нам речь начинает звучать, как иностранная». Итак, транспонирование языковых эффектов в музыкальные и обратно становится необходимым повествовательным приемом для преодоления травмы «отчуждения смысла» и обретения целостности того субъекта, который своим деятельным эмоциональным письмом восстанавливает не порядок, но *гармонию* Вселенной (гармония, как показала музыка XX века, бывает крайне разнообразной). В этом смысле примечательны романы «Вечер у Клэр» и «Эвелина и ее друзья» — первый и последний манифесты газдановской философии. В образе Клэр — разумеется, той Клэр, которая осталась в воспоминаниях о России как часть меланхолической потери, а не той, которая в Париже рассказывает непристойные анекдоты, — важна ее иноязычность: «...французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести, несмотря на то что я говорил по-французски без труда и, казалось, тоже должен был знать его музыкальные тайны...» [Газданов 2009a: 101]. Эвелина, тоже иностранка (наполовину испанка, наполовину голландка), по мере «воплощения», подлинного сближения с повествователем, начинает говорить на некоем универсальном языке: «Она произнесла эти слова на языке, которого я не знал, но я понял то, что она сказала. — На каком языке ты говоришь, Эвелина? — Ветер отнес ее слова в сторону, и я видел только движение ее губ. Она повернула ко мне свое лицо и сказала: — Ты понимаешь все, что я говорю, почему ты скрывал от меня, что ты знаешь мой язык?» [Газданов 2009d: 322]. Более того, по мере «воплощения» Эвелина меняет голос, и это становится знаком того же соединения разных реальностей, которое молодой

Газданов «предсказывал» через звук, говоря о рассказах Эдгара По. И в «Эвелине...», и в «Вечере у Клэр» музыкальные вариации голоса и речи связаны с сексуальным влечением, замещаая его фигурой звуковой тайны. «Великий музыкант» из одноименного рассказа имеет похожий талант, не связанный ни со *знанием* языка, ни с *умением* исполнять или даже слышать музыку. Его дар — уникальной красоты голос и мелодические интонации речи, которыми он очаровывает женщин [Газданов 2009b: 252]. 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], — порождает желание без определенного объекта — то самое чувство меланхолии, вокруг которого строится травма эмиграции.

Мелодии Газданова часто «неразборчивы», «забыты», «невняты», попытка вспомнить потерянную мелодию сопровождается усилиями и даже может быть мучительной: так мы нагляднее понимаем, что память — это живой механизм, не всегда подвластный воле человека.

Для восстановления разъятого мира недостаточно вернуть в музыку мелодию, как надеялся Н. Набоков<sup>4</sup>, — необходимо, чтобы она совпала с сознанием слушателя. Так, в романе «Ночные дороги» «непогрешимая в своей ласковости» мелодия, которую играет оркестр в кафе, резко противоречит по смыслу череде несчастий, которые она вызывает в памяти, а «бесполезное очарование» музыки, льющейся из радиоприемника, не может «ничем нарушить непоправимой тишины комнаты», где только что умерла подруга повествователя. Чуть позже он «узнаёт» в этой мелодии «Утро» Грига и снова «слышит», ощущает эмоцию, даже в тот момент, когда музыка уже не звучит.

Итак, память, восстанавливающая связь времен и таким образом обеспечивающая целостность мироздания, в свою очередь, нуждается в импульсе извне — и эту функцию выполняют не только слово, но и звук, мелодия, тембр — словом, музыка, которая таким образом приобретает свойства языка. Но и язык как таковой уподобляется музыке, поскольку становится не столько медиатором смыслов, но собственно смыслом: для человека, утратившего связь с родиной, звуковая аура языка («внешняя форма» слова в отрыве от «внутренней») является уже не «картиной мира» (см.: [Караулов 1987]), но самим этим миром — или, по крайней мере, его звуковым воплощением.

Эту связь языка (как субстанции звуковой) и мира обозначал М. Мерло-Понти: «Мы можем говорить на нескольких языках, но один из них всегда остается тем, в котором мы живем. Чтобы полностью усвоить какой-то язык, потребовалось бы принять в качестве своего мир, который он выражает, и нельзя принадлежать двум мирам одновременно» [Мерло-Понти 1999: 244]. Это и есть «музыкальная тайна языка», о которой Газданов периодически проговаривается: сводя воедино музыку и речь, можно обнаружить гармонические особенности, свойственные только языку, на котором мыслишь. Обычно подобный звукоряд воспринимается как шум, но начинает распознаваться, когда ему противопоставляется иной тип звуковых (языковых) раздражителей. В не-

---

4 Николай Набоков, близкий к кругу «Чисел», протестовал против «идейного индивидуализма» декадентской музыки и ратовал за возвращение мелодического начала, поскольку оно вернуло бы слушателям чувство универсального времени, утраченное в начале XX века: мелодия «вступает в наше сознание, занимая в нем постоянное, вневременное место» [Числа II—III: 226].

опубликованном при жизни писателя рассказе «Когда я вспоминаю об Ольге» героиня теряет возлюбленного, но самое страшное в этой потере — не сам человек, а то, что вместе с его смертью для нее станет недоступна «огромная и сложная совокупность именно таких, а не других чувств, именно тех, а не иных ощущений и впечатлений, которые нельзя было выразить ни на одном языке, кроме русского» [Газданов 2009d: 541]. Этот возлюбленный — писатель, и момент идеального «совпадения» персонажей — это восприятие Ольгой его рассказа «Вечер в Финляндии», возвращающий героине «ее мир, настоящий, тот, которого она не должна была никогда покидать» [Там же].

Определенный язык становится феноменом неповторимым, недублируемым. Соответственно, многоязычие служит знаком обмана, притворства, мистификации: так, в «Эвелине» тема загадочной мадам Сильвестр — американки, которая ловко выдает себя за француженку, безупречно говоря на французском языке, поддерживается музыкой из кабаре, где «известная певица — как это было объявлено в программе, и я никогда не слышал ее имени — пела с одинаковой легкостью на всех языках сентиментальные романсы, переходя от американского репертуара к итальянскому и от мексиканского к русскому. Нельзя было понять, какой она национальности. Сначала я думал, что она американка, потом мне стало казаться, что она может быть итальянка, жившая в Соединенных Штатах, и даже по-русски она пела без малейшего акцента. В конце концов оказалось, что она венгерка» [Газданов 2009d: 260]. Так для Газданова категории *лада*, *тона* и *ритма* транспонируются в языковой регистр. Не случайно один из друзей главного героя романа «Эвелина и ее друзья» жалуется, что не может выполнить заказ — создать литературную обработку воспоминаний некоего наркоторговца, поскольку не чувствует «тона» и «ритма» его рассказов.

Подобное же транспонирование языка в музыкальную образность происходит в романе «Ночные дороги». Газданов, столкнувшись с опытом эмиграции, знает, что потеря способности чувствовать приведет к потере воспоминаний. Этот страх потерять память достигает апогея в «Ночных дорогах», где Газданов использует аудиальные образы реже, чем в ранних текстах. Из-за «ежедневного соприкосновения с безотрадной человеческой мерзостью» [Газданов 2009b: 7] герой все реже переживает «вечера и ночи, полные того тревожного весеннего очарования», которое он «почти забыл с тех пор, что уехал из России» [Там же: 161], и боится, что он «обречен на медленное и постепенное ослепление» вдали от родины [Там же: 152]. Один из персонажей романа формулирует этот страх более отчетливо: он вспоминает роман «Остров доктора Моро» и то, как быстро превращенные в людей животные «забывали человеческие слова и возвращались к прежнему состоянию» [Там же: 35].

Одна из линий романа посвящена «пробуждению» эмигранта Федорченко, который сначала представлен как человек, потерявший родной язык: «Как большинство простых людей, попавших в иностранную среду, он избегал говорить по-русски, и если бы не акцент и ошибки в глаголах, временах и родах, его речь можно было бы принять за речь французского крестьянина» [Там же: 34]. Федорченко подпадает под влияние идей о советском шпионаже, но постепенно впадает в острую меланхолию, которая обостряется песнями из русского кабаре: «...через ночь он погружался в этот минорный, звуковой туман и начинал невольно переживать потерю всех тех вещей, о которых пела Катя и которых у него никогда не было, так как он никогда не знал ни этих троек на снегу, ни аллей старого сада, ни потерянной любви» [Там же: 204]. Эта эмоция,

навеянная музыкой, приводит к полному душевному разладу, попытке вернуться к родному языку («Он говорил теперь по-русски, не вставляя французских слов, и это тоже было тревожным признаком; до сих пор он избегал русского языка» [Там же: 198]) и в итоге заканчивается суицидом.

С помощью расширения понятий языка и музыки до категорий мышления, которые могут подменять друг друга, можно понять суть авторского высказывания: для обретения истины необходимо «лишь» восстановить «поврежденные» травмой участки картины мира, однако Федорченко не выдерживает подобного откровения и вешается, тогда как условный повествователь «Ночных дорог» выживает, чтобы понять, что «позади... как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны» [Там же: 214].

Итак, Газданов выбрал из всего наследия Поля Валери цитату-спор с Паскалем с его «вечным безмолвием бесконечных пространств» — как своеобразную точку пересечения противоположностей, точку, обнаруживающую и обнажающую травму внезапно открывшегося слуха, понимания, что есть «здесь» и «там», или «бытие» и «ничто». Вместо утраченных иллюзий и привычных способов обуздания хаоса можно предложить лишь «когнитивное картирование» [Джеймисон 2014] сознания с помощью музыкального языка, т.е. изобретение собственных ментальных связей, которые накладываются на пространственную реальность современного мира, слишком огромную и раздробленную для индивидуального человеческого сознания.

Эмигранты делали это по-разному, восстановление памяти (а с точки зрения Бергсона, Пруста, мышление = память), «переописание» ее как ментального пространства в творчестве писателей эмиграции — не новость, особенно для набоковедов [Ухова 2003; Давыдов 2004]. Газданов же стремится создать тот «акустический ландшафт» (soundscape) [Schafer 1969], который учитывал бы ранее замалчиваемые категории звукового опыта, включающие тишину, шум, неслышимое и даже смерть и память. Так повествователь определяет для себя движение и покой, внутренний и внешний звук, язык (родной и чужой). Кроме того, есть небинарные характеристики звука: «жидкий звук», звук снега и звук металла, устойчиво повторяющийся в текстах Газданова как звук особенного внутреннего вопроса (от звука пилы в «Вечере у Клэр» до смутного металлического звука в «Призраке Александра Вольфа».)

Повторяющийся практически во всех романах Газданова образ «симфонии мира», слышной только повествователю, — миниатюрная темпоральная модель Вселенной. Симфонизм — изобразительный принцип музыки, сосредоточенный на *развитии* целого комплекса тем, он текуч и переменчив, и, слушая симфонию и следя за ее динамикой, мы убеждаемся в существовании времени. В «Ночных дорогах» герой чувствует, что эта симфония — «нечто трудно определяемое, но всегда существующее и меняющееся, огромная и сложная система понятий, представлений, образов» [Газданов 2009b: 131], и боится, что ее сменит молчание — так представления о жизни и энтропии транспонированы в музыкальный лад<sup>5</sup>.

Тишина в прозе Газданова становится понятием относительным, в котором различаются глухота субъекта и беззвучие объекта. Даже когда звуки прекра-

5 Отметим, что Ходасевич в «Тяжелой лире» тоже использует образ «прислушивания» к «неслышной симфонии» в стихотворении «Музыка» [Ходасевич 1923: 8].

щаются, герой продолжает слышать окружающий его «безмолвный концерт» [Газданов 2009а: 97], для него «беззвучно гремят умолкнувшие мелодии» [Там же: 326]. Однако для него по-настоящему опасны немые вещи, тишина: «немое воздушное течение» [Там же: 214] пересекает зловещий Париж в «Ночных дорогах», в комнате умершей наступает «непоправимая тишина» [Там же: 137], «ощущение душевной и физической тишины» [Там же: 156] предшествует какофонии Гражданской войны в «Вечере у Клэр». Если загадочный звук мог быть ключом, призывающим дальше исследовать какую-то тайну (эта механика описана в эссе об Эдгаре По), то тишина предшествует ужасу: «...если где-то далеко внутри меня наступает тишина, заменяющая тот тихий непрерывный шум моей душевной жизни, которого я почти не слышу, но который звучит всегда, а в иные моменты лишь слегка ослабевает, — это значит, что произошла катастрофа» [Там же: 63]. Так различаются «кристаллическая нота первоначальной немоты» и пустота, отсутствие звука, обозначающее смерть.

«Новая лирика» вместе с «новой музыкой» еще в начале XX века начала дрейф от натурального звукоряда и метрического эталона к свободному метру, шумовой музыке и микротональностям. Однако новые методы появились не сами по себе, а благодаря изменению восприятия пространственно-временной структуры реальности, в которой множественность личных и исторических опытов привела к появлению множественных хронотопов со своими когнитивными и рецептивными правилами. Этот процесс сопровождался девальвацией прежнего языка и поиском решений для выражения новых вариантов индивидуальности.

Подводя итоги, можно отметить, что музыка является чрезвычайно емким понятием для Газданова, вбирающим в себя и представления о языке. Более того, музыка не распадается на звук и тишину — последние взаимодействуют не по принципу компенсаторности, а в режиме глубокого взаимопроникновения, что отвечает представлениям писателя о трагедии той части его поколения, для которой оппозиции *свое/чужое, близкое/далекое, внутреннее/внешнее* становятся самим условием существования — жизни *вне* родины, но в неразрывной связи с нею. Таким образом, лермонтовская оппозиция «звуков небес» и «скупных песен земли» выстраивается не по вертикали (где одно лучше другого), а по горизонтали — романтическое двоемирие переводится в земную биспациальность, отражающую принципиальную двойственность надломленного сознания, отчего трагизм ситуации не снимается, но осмысливается в ином регистре. Вслед за погружением в музыку тишины (в безмолвный концерт) приходит новая осмысленность нового «я».

## Библиография / References

[Адамович 2005] — Адамович Г.В. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Академический проект; Эльм, 2005.

(Adamovich G. V. Polnoe sobranie stikhotvoreny / Comp., prep., introd., notes by O.A. Korostelev. Saint Petersburg, 2005.)

[Аллен 1993] — Аллен Л. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современни-

- ков. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- (Allen L. Boris Poplavskiy v otsenkakh i vospominaniyakh sovremennikov. Saint Petersburg, Dusseldorf, 1993.)
- [Ахматова 2009] — Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Кн. 2. Стихотворения 1959—1966. М.: Эллис Лак, 1999.
- (Akhmatova A.A. Sbranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 2. Bk. 2. Stikhotvoreniya 1959—1966. Moscow, 1999.)
- [Белый 1994] — Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Ред., сост., авт. предисл. В.М. Пискунов, коммент. С.И. Пискунова, худож. А. Платонов, худож. Л.С. Бакст. М.: Республика, 1994.
- (Belyu A. Sbranie sochineniy. Stikhotvoreniya i roemu / Ed., comp., introd. by V. M. Piskunov, comment. by S. I. Piskunova. Moscow, 1994.)
- [Бугаева 2010] — Бугаева Л.Д. Литература и rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010.
- (Bugayeva L.D. Literatura i rite de passage. Saint Petersburg, 2010.)
- [Газданов 2009а] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др.; вступ. ст. Л. Диенеша, С.С. Никоненко. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1: Romany. Rasskazy. Literaturno-kriticheskie esse. Retsenzii i zametki / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep., comment. by L. Dienes, S.S. Nikonenko et al.; introd. by L. Dienes, S.S. Nikonenko. Moscow, 2009.)
- [Газданов 2009б] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Роман. Рассказы. Документальная проза / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbraniye sochineniy: In 5 vols. Vol. 2: Roman. Rasskazy. Dokumental'naya proza / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep. by L. Dienes, T.N. Krasavchenko, S.S. Nikonenko et al. Moscow, 2009.)
- [Газданов 2009с] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Роман. Рассказы. Литературная критика и эссеистика. Массонские доклады / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3: Roman. Rasskazy. Literaturnaya kritika i esseistika. Masonskie doklady / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep. by L. Dienes, T.N. Krasavchenko, S.S. Nikonenko et al. Moscow, 2009.)
- [Газданов 2009д] — Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Романы. Выступления на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко. М.: Эллис Лак, 2009.
- (Gazdanov G. Sbraniye sochineniy: In 5 vols. Vol. 4: Romany. Vystupleniya na radio "Svoboda". Proza, ne opublikovannaya pri zhizni / Ed. by T.N. Krasavchenko; comp., prep., comment. by L. Dienes, T.N. Krasavchenko, S.S. Nikonenko et al. Moscow, 2009.)
- [Геворкян 2009] — Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 211—244.
- (Gevorkyan A.V. O "sintezе iskusstv": zametki k teme // Poetika russkoj literatury kontsa XIX — nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza. Moscow, 2009. P. 211—244.)
- [Давыдов 2004] — Давыдов С.С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
- (Davydov S.S. "Teksty-matryoshki" Vladimira Nabokova. Saint Petersburg, 2004.)
- [Джеймисон 2014] — Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 335—349.
- (Jameson F. Marxism and the Interpretation of Culture. Moscow, Ekaterinburg, 2014 — In Russ. P. 335—349.)
- [Диенеш 1995] — Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Пер. с англ. Т. Салбиева. Владикавказ: Изд-во Северо-Осетинского ин-та гуманитарных исследований, 1995.
- (Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. Vladikavkaz, 1995. — In Russ.)
- [Иванов 1994] — Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994.
- (Ivanov G. Sbranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1994.)
- [Караулов 1987] — Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.
- (Karaulov Yu.N. Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'. Moscow, 1987.)
- [Каспэ 2005] — Каспэ И.М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

- (Kaspe I.M. *Iskusstvo otsutstvovat'*: Nezamechenoe pokolenie russkoy literatury. Moscow, 2005.)
- [Кац, Тименчик 1989] — Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989.
- (Kats B.A., Timenchik R.D. *Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie ocherki*. Leningrad, 1989.)
- [Кибальник 2011] — Кибальник С. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011.
- (Kibal'nik S. *Gayto Gazdanov i ekzistentsial'naya traditsiya v russkoy literature*. Saint Petersburg, 2011.)
- [Кристева 2010] — Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Когито-Центр, 2010.
- (Kristeva J. *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Мерло-Понти 1999] — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- (Merleau-Ponty M. *La Phénoménologie de la perception*. Saint Petersburg, 1999. — In Russ.)
- [Нижник, Кольцова 2018] — Нижник А.В., Кольцова Н.З. Музыка в творчестве Г. Газданова («безмолвный концерт» в «Вечере у Клэр» и «немая симфония» в «Эвелине и ее друзьях») // Вестник Московского государственного областного университета. 2018. № 3. С. 111—120.
- (Nizhnik A.V., Kol'tsova N.Z. *Muzyka v tvorchestve G. Gazdanova ("bezmolvnyy kontsert" v "Vechere u Kler" i "nemaya simfoniya" v "Eveline i ee druz'yakh")* // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. 2018. № 3. P. 111—120.)
- [Рясов 2017] — Рясов А. К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. С. 87—93.
- (Ryasov A. *K ontologii zvuka: vslushivanie kak sposob bytiya-v-mire* // Novoe literaturnoe obzrenie. 2017. № 6. P. 87—93.)
- [Сартр 2000] — Сартр Ж.-П. Тошнота: Роман; Стена: Новеллы / Пер. с фр. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000.
- (Sartre J. *La Nausée: Roman; Le Mur: Nouvelles*. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Стравинский 2012] — Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.
- (Stravinskiy I. *Khronika. Poetika*. Moscow, 2012.)
- [Ухова 2003] — Ухова Е.Ю. Призма памяти в романах Владимира Набокова // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 159—166.
- (Ukhova E.Yu. *Prizma pamyati v romanakh Vladimira Nabokova* // Voprosy literatury. 2003. № 4. P. 159—166.)
- [Фельзен 1932] — Фельзен Ю. Счастье. Берлин: Парабола, 1932.
- (Fel'zen Yu. *Schast'e*. Berlin, 1932.)
- [Ходасевич 1923] — Ходасевич В. Тяжелая лира. СПб.; Берлин; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923.
- (Khodasevich V. *Tyazelaya lira*. Saint Petersburg; Berlin; Moscow, 1923.)
- [Числа II—III] — Числа. Кн. 2—3. Париж: Cahiers de l'Étoile, 1930.
- (Chisla. Bk. 2—3. Paris, 1930.)
- [Эткинд 1998] — Эткинд Е. Материя стиха. Репринт. изд. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.
- (Etkind E. *Materiya stikha*. Reprinted ed. Saint Petersburg, 1998.)
- [Яновский 2000] — Яновский В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2: По ту сторону времени. Поля Елисейские: книга памяти. М.: Гудьял-Пресс, 2000.
- (Yanovskiy V.S. *Sochineniya*: In 2 vols. Vol. 2: Po tu storonu vremeni. Poly Eliseyskiye: kniga pamyati. Moscow, 2000.)
- [Kivy 2007] — Kivy P. Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music. Oxford University Press, 2007.
- [Schafer 1969] — Schafer R. Murray. The New Soundscape; A Handbook for the Modern Music Teacher. Don Mills, Ont.: BMI Canada, 1969.