Е.Н. Проскурина

Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова

Книжный магазинъ и издательство
J. POVOLOZKY & C°
13, Rue Bonaparte - Paris (VI^e)
Телефонъ : LITTRÉ 42-01

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Е.Н. Проскурина

Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова

Ответственный редактор
чл.-кор. РАН Е.К. Ромодановская

Москва
«Новый хронограф»
2009

УДК 82.0:821.161.1-31Газданов Г.
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Газданов Г.
П82

Издание подготовлено в рамках
Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям» и при финансовой поддержке интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)».

Рецензенты:
М.А. Васильева, Е.В. Капинос, И.В. Силантьев
Художественное оформление В.А. Хананова

Проскурина, Е. Н.

П82 Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова / Е. Н. Проскурина; отв. ред. Е. К. Ромодановская; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. - М. : Новый хронограф, 2009. - 387 с. - ISBN 978-5-94881-089-8.

Агентство CIP РГБ

В книге развернуто исследование романов Г. Газданова в аспекте нарративного анализа. Прослеживаются межтекстовые связи на разных уровнях текста: тематическом, сюжетном, мотивном, персонажном. Показывается организующая функция археосюжетной модели, оформляющая романы Газданова в единую метатекстовую систему. Выбранный подход позволяет увидеть каждый из романов в его художественной феноменальности и одновременно с этим звеном паремиологической цепи, объединенной инициальной стратегией «довоплощения» героя и мира. Проводится также положение о том, что содержательность письма как целого приобретается в романном корпусе Газданова в итоге воплощения, а не возникает на уровне авторского замысла. Оригинальный подход состоит в попытке увидеть весь романный опус sub specie musikae: как крупную циклическую форму.

ISBN 978-5-94881-089-8

© Е.Н.Проскурина, автор, 2009
© Издательство «Новый хронограф», 2009

Смысл любого текста можно рассматривать
как потаенную травму, пережитую автором
В. Руднев

Архитектоника прозаического
дискурсивного целого ближе всего
к музыкальной архитектонике
М.М. Бахтин

ВВЕДЕНИЕ

При жизни Г. Газданову (1903–1971) не посчастливилось не только увидеть свои романы в форме собрания сочинений, но и выпущенными отдельными книгами: большинство из них печатались в переходящих номерах различных периодических изданий («Современные записки», «Русские записки», «Новый журнал»), и процесс занимал иногда не один год, как, например, публикация романа «Эвелина и ее друзья», растянувшаяся с 1968 по 1971 гг. При этом исследователи датируют окончание авторской работы над романом второй половиной 1960-х гг. Только три романа из девяти увидели свет отдельными изданиями: «Вечер у Клэр» (1930, Париж: изд-во Я.Е. Поволоцкого), «История одного путешествия» (1938, Париж: Дом книги), «Ночные дороги» (1952, Нью-Йорк: изд-во им. Чехова). Однако лишь собранные вместе, все они проявляют свою художественную цельность, выявляют признаки «большой формы» (Ю. Тынянов). Мы встречаемся здесь с тем случаем, когда содержательность письма как целого приобретается в итоге воплощения, а не оформляется на уровне авторского замысла.

Не случайно положение о романах Газданова как художественном единстве впервые было высказано уже после его смерти, в 1982 г., т.е. после выхода в свет всех девяти законченных произведений этого жанра[1]. До того момента современная писателю критика, знакомившаяся с творчеством Газданова по мере публикации его текстов, отмечала филигранность его стиля, тонкость вкуса, выдержанность повествовательного ритма, но не замечала этой главной специфики авторского мышления. В современных исследованиях эта позиция поддерживается в работах Т.О. Семеновой, где доказывается мысль о децентрированности газдановского письма, «отказе от

[1] См.: *Dienes L.* Russian literature in exile: the life and work of Gajto Gazdanov. Verlag Otto Sagner/ München, 1982. В рус. пер: *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 109.

приоритета традиционных ценностей», «отсутствии примата "высокого" над "низким" и т.п.»[2]. Подобная иллюзия может возникнуть только при дискретном подходе к творчеству писателя, причем с ориентацией на сознание персонажей. Авторский план свидетельствует об иных интенциях. Не случайно в последние годы в отечественном газдановедении появляется все больше исследований, авторы которых уже вслед за Л. Диенешем по-разному обосновывают свойства целого в романах Газданова. Доминирующими здесь являются автобиографический, временной, структурный принципы, позволяющие увидеть в романном корпусе знаки «относительного» художественного родства[3]. Выход за границы «относительности» осуществлен в диссертационной работе И.А. Дьяконовой, анализирующей романы Газданова как единый текст, «метароманный цикл»[4]. Эта точка зрения, основанная на вычленении общих принципов единства (идейно-тематического, композиционного, образного, интертекстуального), выводит исследование проблемы на новый уровень. В то же время ограничение анализа названным кругом признаков, акцент на континуальности, повторяемости тем, образов, мотивов, сюжетных ситуаций сужают представление о свойствах

---

[2] *Семенова Т.О.* «…Мир, который населен другими». Идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–1930-х годов // http://aseminar.narod.ru/semenova.htm

[3] В основном делается попытка сложить романы в «трилогии» с целью выявления в романной триаде циклообразующих элементов. Так, С.Г. Семенова прочитывает «Вечер у Клэр», «Историю одного путешествия», «Ночные дороги» как автобиографическую трилогию, в центре которой судьба героя-эмигранта (*Семенова С.Г.* Путешествие по «беспощадному существованию» // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 529–545); Ю.В. Бабичева в своем обосновании объединения в трилогию «Вечера у Клэр», «Призрака Александра Вольфа» и «Возвращения Будды» берет за основу единство структурных компонентов в этих произведениях (*Бабичева Ю.В.* Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века. Учебное пособие по курсу истории русской зарубежной литературы XX века. Вологда, 2002).

[4] *Дьяконова И.А.* Художественное своеобразие романов Г. Газданова. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Северодвинск, 2003. С. 5.

целостности романов Газданова. Что касается самого вводимого И.А. Дьяконовой в категориальный аппарат газдановедения термина «метароманный цикл», то он представляется нам чрезвычайно удачным, так как предполагает наличие в структуре целого интегрирующего «сверхповествовательного» слоя, репрезентирующего индивидуальными средствами поэтики авторскую художественную метафизику. В этом значении термин «метароманный цикл» входит в семантическое гнездо таких понятий, как «метарассказ», «метаповествование», «метадискурс», «метаистория», которыми их автор Ж.-Ф. Лиотар обозначает всеобъемлющие «объяснительные системы», выстраивающиеся в последовательно развивающийся сюжет, движущийся к воплощению некоей сверхидеи (религия, история, наука и др.)[5]. Используя в своем исследовании термин «метароманный цикл», мы вкладываем в него именно этот метаповествовательный смысл.

Проблема автора имеет в романах Газданова свою специфику в связи с тем, что все они объединены темой творчества. Прямо о главном герое как о писателе говорится в двух произведениях: в «Истории одного путешествия» и в итоговом романе «Эвелина и ее друзья», в остальных случаях эта мысль проводится через *сюжет воспоминания*. Как литературное открытие XX века данный сюжет представлен в монографии Б. Аверина «Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции» (СПб., 2003). В качестве ключевого отличия сюжета воспоминания от традиционного мнемонического сюжета служит сосредоточенность автора на самом процессе воспоминания, который выступает главным событием произведения. Романное творчество Газданова дополняет репрезентативный литературный ряд, представленный в книге Б. Аверина, центром которого является для исследователя проза Набокова. К творческому диалогу Газданова с Набоковым мы не раз об-

[5] *Lyotard J.-F.* La condition postmoderne: Rapport sur la savoir. P., 1979 (*Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна: доклад о знании. Париж, 1979).

ратимся в своей работе. В метароманном цикле писателя из сюжета воспоминания, кажется, выпадают два поздних романа: «Пилигримы» и «Пробуждение», построенные на полностью вымышленных фабулах, с абсолютно вымышленными героями. Однако закольцованные автобиографической рамкой, они становятся частью творческой рефлексии я-повествователя. Таким образом, носящая сквозной характер тема творчества преобразует весь метароманный нарратив в процесс самоописания текста.

Романы Газданова представляют собой образец того типа целого, который сложился в литературе XX века и отмечен в первую очередь единством стиля и уже во вторую — единством сюжета. При этом сюжетное развитие в подобных произведениях лишено характерного для XIX в. свойства связности, мотивированности, которое заменяется прерывистостью, фрагментарностью, ассоциативностью, активностью не закономерного, а случайного. Сквозной характер перечисленных и иных качеств, казалось бы, ориентированных на активизацию дискретных свойств текста, дает основание увидеть их знаками и элементами единого целого. Но главным объединяющим началом в романах Газданова выступает телеологическая устремленность авторской мысли, нацеленная на художественное «довоплощение» героя и мира. На метасюжетном уровне она выражена в стратегической реализации всех четырех фаз парадигматического археосюжета: *ухода, символической смерти, символического пребывания в стране мертвых, возвращения*[6], что служит основанием увидеть каждое из произведений этапом инициального путешествия героя. Телеологичность сюжета определяет также типовое единство героя, личность которого во всех ее вариантах — в амплитуде от автобиографического «я» до объективированного «он» — обладает константным набором внутренних свойств.

[6] См.: *Тюпа В.И.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. Сборник научных статей. Новосибирск, 1996. С. 17.

Вместе с тем в общем пространстве романов отчетливо выделяется два внутренних подцикла: «русские» романы и «французские». Первые — это шесть начальных произведений: «Вечер у Клэр» (1930), «История одного путешествия» (1934), «Полет» (1939), «Ночные дороги» (1939–1941), «Призрак Александра Вольфа» (1947), «Возвращение Будды» (1949), в которых центральной сюжетной ситуацией является ситуация *русские эмигранты за рубежом*. В отличие от них следующие два романа: «Пилигримы» (1953–1954) и «Пробуждение» (1950-е–1964) уже полностью построены на французском материале, в связи с чем условно названы нами «французскими». Итоговый роман «Эвелина и ее друзья» (1951–1968) занимает особую позицию, так как, несмотря на русское происхождение героя, он уже достаточно прочно вписан во французский контекст и предстает в нем как «свой среди своих».

В период создания «русских» романов для Газданова актуальным было отношение к творчеству как способу личного выживания в чужой и чуждой среде. Коммуникативный аспект занимал в рамках этой задачи, на наш взгляд, маргинальное положение. «Русские» романы — это не столько диалог писателя с *другим*, читательским, сознанием, сколько внутренний диалог с самим собой через посредство автобиографического героя, демонстрирующий динамику его художественного самопознания и миропостижения. Кризисная позиция реального автора как «чужого среди чужих» соответственно отражается на экзистенциальной позиции героя, охарактеризованной метафорой «путешествия в неизвестность». Этот мотив непрерывного движения («Вот ушло одно, теперь уходит другое, и кто знает, в какой стране, под каким чужим небом опять остановится это движение, и все снова полетит вниз, как листья»[7]) является одним из главных структуро-образующих элементов в «зыблю-

[7] *Газданов Г.* Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1996. Далее цитаты из произведений писателя приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках. *Курсив наш. — Е.П.*

щейся художественной вселенной»[8] писателя, сюжетно ориентированной на «познавательный эклектизм» (Ж.-Ф. Лиотар) героя. На творческом уровне в этом процессе адаптации немалую роль выполняет обращение Газданова к «чужому» опыту, создающее в пространстве его текстов густой культурный контекст. Помимо интеллектуального плана рецепция «чужого» в его многообразных проявлениях: литературном (в диапазоне от русской и зарубежной классики до бульварного чтива), живописном, музыкальном — в условиях изгнаннической катастрофы становится для писателя одним из способов обретения опоры личного бытия. Эта задача предельно трудна в той общей для русских эмигрантов ситуации, когда новые жизненные обстоятельства конфликтны по отношению к прошлому, проступающему сквозь настоящее в форме непрерывных воспоминаний. Особенно остро переживало такое «двойное существование» молодое поколение. Рядом с наличествующей реальностью русское прошлое представало неотступным «призраком бытия» (В. Набоков), порой более ярким и ощутимым, чем сама действительность. У таких писателей, как Бунин, Набоков, Газданов, это чувство нашло воплощение в *сюжете воспоминания*. В таком развитии сюжета, где «важен не только добытый памятью факт, но путь памяти навстречу этому факту»[9], процесс воспоминания, как пишет В. Аверин, превращается в «духовный акт»[10]. Сама же форма творческой деятельности как духовного миропостижения представляет собой специфический тип внеконфессиональной религиозности. Для Газданова, с его антицерковностью и чужестью прямым способам вероизъявления, это был единственно возможный способ установления и личного свидетельства его вертикальных связей с Бытием.

---

[8] *Семенова С.Г.* Путешествие по «беспощадному существованию». С. 537.

[9] *Аверин Б.* Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 30. *Курсив автора. — Е.П.*

[10] Там же. С. 233.

Повышение градуса коммуникативности происходит у Газданова в романах 1950–1960-х гг., отмеченных сменой авторской позиции с *познающего* на *познавшего*, что отражается в переходе с внутреннего диалога на внешний, ориентированный уже главным образом на фигуру имплицитного читателя. В повествовательном отношении это проявляется в смене импровизационности, «открытости» произведения на «закрытость»[11], в плане авторского голоса — в перемене вопросительно-сослагательной интонации на учительно-наставническую, в жанровом — в ориентации на притчу. К этому же типу тяготеет и последний роман Газданова «Эвелина и ее друзья», хотя в нем автор и возвращается к первоначальной фигуре героя-эмигранта и вновь погружает читателя в уже знакомую по первым романам атмосферу его «лирических» переживаний. «Самоопределяясь в отношении "больших эпох искусства"»[12], прежде всего русской классики и западной литературы, Газданов долгое время пытается занимать серединную позицию. Однако в период 1950-х–1960-х гг. намечается его ощутимый сдвиг в сторону русской классической традиции, оценивающейся им в первую очередь на основе устойчивости аксиологических принципов и получившей — через рецепцию творчества Толстого — формульное определение «правильное моральное отношение»[13]. То есть смена способа наррации, ведя к структурным и жанровым переменам, придает статус завершенности всему метароманному циклу, превращая его в «метаповествование» о путях к обретению полноты человеческого существования.

Если в микроцикле «русских» романов общее сюжетное движение вписывается в канонические рамки прозы Русского зарубежья: начинаясь описанием «дет-

[11] Понятия «открытый» и «закрытый текст» принадлежат У. Эко. См.: *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., М., 2005.

[12] *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920 — 1930-х годов. С. 572.

[13] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья. В 2-х ч. Ч. 2. М., 2002. С. 272–279.

ского рая» в «Вечере у Клэр», оно завершается смертью героя в «Возвращении Будды», т.е., несмотря на нелинейный характер нарратива, тем не менее развивается в соответствии с экзистенциальной максимой бытия-к-смерти, то «французская» дилогия перемоделирует этот момент из окончательного в промежуточный, выводя тему «довоплощения» на новый уровень сюжетного и повествовательного развития и в итоге завершая путь героя счастливым финалом. Особую рельефность инициальный смысл приобретает за счет смены способа наррации, произошедшей в «Пилигримах». Здесь автор переходит от рефлектирующего Ich-Erzählung'а к авторскому «всезнающему» Er-Erzählung'у. Тем самым смерть я-повествователя в «Возвращении Будды» становится символическим уходом в потусторонность за обретением сакрального знания. Всезнание нарратора в «Пилигримах» и «Пробуждении» воспринимается как возвращение героя, преображенного полученным знанием, в новом качестве проповедника. Таким образом, если для «русских» романов применимо жанровое определение «романа сознания»[14], то «французские» — это *романы о знании*. То есть именно «французская» дилогия преобразует весь романный корпус в метаповествование, делает его *дискурсом о знании*. Этому помогает тип «закрытого» произведения, активизирующий центростремительные интенции в границах всего метароманного текста и придающий ему тем самым притчевое звучание. Вместе с тем семантическая определенность последних романов не упрощает их повествовательный рисунок, сохраняется также и полижанровая структура текстов, хотя в сравнении с ранними здесь включаются иные образцы, входящие в сферу доминантных архетипических кодов мировой культуры. Сказанное выше дает основание увидеть в романах Газданова целостное явление того рода, которое характеризуется единством *ино*сказания.

[14] *Созина Е.К.* Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов) // Текст и интерпретация. Новосибирск, 2006. С. 154–164.

Взгляд на романы Газданова с уровня метапозиции не просто убеждает в их сюжетно-повествовательном единстве, выстраиваемом за счет использования сквозных тем, мотивов, сюжетных ситуаций, а также плотных контекстуальных параллелей и пересечений. Исследования подобного рода составляют основу становящегося газдановедения, что, на наш взгляд, гасит феноменологический аспект творчества писателя, акцентируя в нем «функцию воспроизводства» разнообразных культурных моделей и традиций: экзистенциальной (работы С. Семеновой, Ю. Матвеевой), манихейской, сенсуалистической (монография С. Кабалоти), литературных образцов в пространстве от романтизма до постмодернизма (работы В. Баярского, Т.О. Семеновой, С.А. Кибальника и др.) и проч. и проч. Циркулирующий характер сквозных элементов поэтики, подобно кровеносной системе, объединяет всю прозу Газданова, включая рассказы, в единое литературное «тело». Романы вычленяются из него в особое метатекстовое образование за счет развертывания архетипической сюжетной парадигмы, «одухотворяющей» его «телесность» инициальным зарядом. Прерывность, сбивчивость процесса развертывания делает метароманное повествование изоморфным трудному пути инициального «довоплощения». Причем, по логике автора, только обустройство внутреннего мира личности по модели упорядоченной вселенной приводит к «довоплощению» реальности — как результату единого онтологического процесса преображения хаоса в космос. То есть главенствующее место в достижении вселенской гармонии отводится Газдановым микрокосму, от состояния которого зависит в его художественном мире судьба макрокосма[15].

[15] Значимую роль в формировании этой общей стратегии возрождения мира через отдельную личность сыграло многолетнее масонство писателя, видевшего в учении «вольных каменщиков» путь достижения универсальной истины вне зависимости от религиозных конфессий и типа вероисповедания. С 1932 г. и до конца жизни Газданов был членом масонской ложи «Северные Братья», достигнув в ней степени мастера (*Красавченко Т.* Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. Научная

***

Если подойти к проблеме под несколько иным углом, то тип романного мышления Газданова, на наш взгляд, точнее всего может быть охарактеризован музыкальной категорией *крупная циклическая форма*. Так в теории музыки называют формы, «состоящие из двух или больше отдельных частей, из которых каждая … самостоятельна. Основа образования циклических форм — контрастирование частей … при общем их единстве, так или иначе выраженном»[16]. Основание для взгляда на творчество Газданова sub specie musikae дает такое специфическое свойство мышления писателя, как музыкальность. Язык музыки в его произведениях выполняет не только функцию яркой метафоры. Не будучи мастером сюжета в его традиционном понимании как последовательности событий, Газданов обладал тончайшим мастерством стиля, именно через него пытаясь выразить специфику сознания своего протагониста в его устремленности извне вовнутрь. Душевная сверхчувствительность автора и героя часто преобразует изображаемый мир в его «музыкальные эквиваленты» (Л. Диенеш), которые становятся выражением их «поэтического» бытия. Эта особенность дает основание говорить о своеобразии сюжета прежде всего «русских» романов, понимаемого как сюжет-стиль[17], что позволяет уточнить представления о их главном персонаже как о «лирическом герое».

В плане лирического отношения к миру музыка предоставляет наибольшие возможности из всех искусств.

конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 146). Симптоматичен его выбор именно этой ложи, мистико-просветительной по своему характеру, в отличие от политизированных «Юпитера» и «Свободной России» (См.: *Берберова Н.* Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. М., Харьков. 1997; Серков А.И. История русского масонства. 1845–1945. СПб., 1997).

[16] *Способин И.В.* Музыкальная форма. Учебник общего курса анализа. М., 2007. С. 245.

[17] О лирическом сюжете в стихах и прозе // *Капинос Е., Куликова Е.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. С. 266–334.

При этом жанровая разработанность музыкальных форм позволяет нюансировать литературоведческие положения. Не случайно аналогии литературы с музыкой привлекают все большее внимание ученых[18]. Хотя, несомненно, язык исследования в подобных случаях приобретает метафорический оттенок. Итак, единство корпусу романов Газданова как крупной циклической форме придает общность темы «довоплощения» героя и мира. Самостоятельность же выражена через жанрово-повествовательное разнообразие: ни один из романов в этом отношении не повторяет другой. Если «Вечер у Клэр» в большей мере соотносится с мнемоническим жанром, то «История одного путешествия» представляет собой *роман о романе*: авторский текст оказывается тождествен романному тексту героя. «Полет» можно назвать *романом с литературой* по причине его плотной рецептивности в диапазоне от «Анны Карениной» до бульварного романа, тогда как «Ночные дороги» отмечены контрастным вплетением лирического сюжета в жанровую структуру «физиологического очерка». «Экзистенциальный» роман «Призрак Александра Вольфа» построен по канве святочного текста, а вот «Возвращение Будды» предстает *повествованием с того света*. «Пилигримы» и «Пробуждение» по-разному реализуют притчевое начало. «Эвелина и ее друзья» — это *роман-кода* с отчетливым пуантом общего сюжетного итога. Вместе с тем активность сквозных элементов усиливает диалогическую «ноту» всего корпуса романов, тогда как ряды лейтмотивов придают каждому из произведений дополнительные жанровые оттенки: семейной хроники, романа воспитания, сентиментального путе-

[18] См., напр.: Поэзия и музыка. Сб. статей и исследований. М., 1973; *Раппопорт С.* Реализм и музыкальное искусство // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979. С. 26–64; *Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Там же. С. 208–233; *Левина Е.* Притча в искусстве XX века (музыкальный и драматический театр, литература) // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Т. II. Нижний Новгород, 1997. С. 23–39; *Махов А.Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005 и др.

шествия, детектива, сказки, жития и др. В музыке аналогом такой жанрово-поэтической структуры является сюита. Каждая часть так называемой «новой сюиты», получившей распространение в XIX–XX вв., представляет собой отдельную картину, создаваемую в разных тональностях, разных, часто контрастных, темпах. Качество целостности всему циклу обеспечивает тональное единство начальной и заключительной части. Тем самым создается внешнее сходство сюиты с сонатой. В том случае, когда все части сюиты объединены единой программой/темой, она приближается к симфонии[19]. Кроме того, непременным условием для крупной циклической формы является соразмерность частей[20], а также динамика их развития, движение к кульминации. В большей мере это характерно для сонатной формы, симфонии, концерта.

Всмотримся с точки зрения представленной картины музыкальных жанров в цикл романов Газданова. Все метароманное повествование здесь представляет собой свободное развитие монотемы, т.е. соответствует форме свободных вариаций на заданную тему. Объем каждого из романов колеблется в пределах ста двадцати — двухсот страниц, что соотносится с условием соразмерности частей крупной формы, с так называемой «чистой периодичностью». Динамическое напряжение во всем корпусе возникает за счет волнового движения романного повествования, где напряжение сюжета в «Вечере у Клэр» (первый по счету роман) и «Полете» (третий роман) чередуется с «мажорным» спадом в «Истории одного путешествия» и «минорным» — в «Ночных дорогах», затем возобновляется в «Призраке Александра Вольфа» и достигает главной кульминации в «Возвращении Будды». В границах цикла «русских» романов «Возвращение Будды», являясь последним в их цепочке и завершаясь смертью героя, служит своего рода промежуточной развязкой. «Французские» романы реализуют общую тему как бы на повествовательном «выдохе»: несмотря на функцию

[19] *Способин И.В.* Указ. соч. С. 255–256.
[20] Там же. С. 27.

преодоления «кризисной» ситуации, обозначенной в «Возвращении Будды», она осуществляется в них уже в предчувствии близости завершения единого замысла, каковое и происходит в «Пробуждении». Здесь герой вступает в заключительную археосюжетную фазу инициального преображения, а весь метароманный сюжет, соответственно, подводится к главному итогу. Последний роман «Эвелина и ее друзья» закольцовывает романный цикл и выполняет в нем функцию коды — заключения такого рода, которое создает утверждение уже достигнутого, дополняет основное изложение законченной мысли[21]. То есть «Эвелина и ее друзья» своим счастливым финалом как бы закрепляет уже достигнутое через возвращение в сферу сознания лирического героя-россиянина.

Если «Эвелина и ее друзья» это роман-кода, то «Вечер у Клэр» — экспозиция ко всему циклу, своего рода «словесная увертюра» (метафора Газданова), в которой задаются сюжетно-поэтические и повествовательные координаты последующих романов писателя.

Помимо романов Газданова, понятие «крупная циклическая форма» может быть применено к «русским» романам Набокова, объединенным, как и у Газданова, развитием единой монотемы, в данном случае «потерянного рая». К тому же типу строения примыкает цикл романов М. Пруста, движущихся от «утраченного» к «обретенному» времени. Помимо стратегии сюжета, ассоциации с музыкальной формой возникают в обоих случаях за счет особенностей поэтики: как сюжет воспоминания, так и «поток сознания» не могут быть воплощены вне лирического модуса художественности. Классической опорой метароманному повествованию Газданова служит, на наш взгляд, «Человеческая комедия» Бальзака, создавая которую, автор ставил своей сверхзадачей написать «историю нравов <…> уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий»[22]. В этом он руководствовался идеей «совер-

[21] *Способин И.В.* Указ. соч. С. 38.

[22] *Бальзак О. де.* Предисловие к «Человеческой комедии» // *Бальзак О. де.* Собр. соч.: В 24-х тт. Т. 1. М., 1960. С. 27.

шенствования … человека»[23], т.е. держал в сознании ту же телеологическую идею, которая позднее определяла творческую стратегию Газданова. В связи со сказанным диалогические отношения романов Газданова с произведениями названного круга писателей предстают отнюдь не случайными[24].

Обратимся к подробному изложению высказанных положений, осознавая при этом невозможность осуществления заявленного замысла во всей его полноте. В данной работе мы будем следовать принципу *от общего к частному*. В первой главе речь пойдет о типовых свойствах газдановского письма, демонстрируемых на основе анализа субъектной структуры метароманного целого. Во второй и третьей главах исследуются специфические свойства нарративной поэтики двух романных подциклов: «русского» и «французского». Такой подход дает возможность представить каждое из произведений в его феноменальности и одновременно с этим как часть художественно-повествовательного единства.

Пользуемся случаем, чтобы принести благодарность за поддержку в работе Е.К. Ромодановской и всему сектору литературоведения Института филологии СО РАН, моим рецензентам М.А. Васильевой, Е.В. Капинос, И.В. Силантьеву, а также моей дочери П.В. Проскуриной-Янович за участие в разработке отдельных исследовательских положений.

[23] Там же. С. 33.

[24] Показательно, что в критической статье «Литературные признания» (1934) Газданов называет Пруста и Бальзака в ряду «недосягаемых» творческих образцов. См.: Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья. Ч. 2. С. 268.

Глава первая

АВТОР. ГЕРОЙ. ПЕРСОНАЖ

§ 1. Жизнь и текст. Модель мирового археосюжета в судьбе и творчестве Газданова

Романы Гайто Газданова как «образ законченного события творчества»[25] отличаются высшей степенью парадигматичности в том значении понятия, которое введено работами В.И. Тюпы и подразумевает соответствие сюжета художественного произведения мировой археомодели. Исследователь выделяет четыре фазы архаического сюжета, соответствующего ритуалу инициации: «фаза ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) — фаза символической смерти — фаза символического пребывания в стране мертвых (обретение искушенности — знаний и навыков взрослой жизни, накопленных предками) — фаза возвращения (символическое возрождение в новом качестве)»[26]. В литературе, по мысли ученого, данной схеме соответствует несколько иная модель, в которой выделяются фаза обособления, фаза искушения, лиминальная (пороговая) фаза испытания смертью и фаза преображения. При этом художественный текст может реализовывать эту схему в полном объеме, что, однако, встречается достаточно редко. Чаще в нем воспроизведены лишь отдельные фазы, преимущественно две либо три первые («Шинель», «Мертвые души» Гоголя, «Епифанские шлюзы», «Котлован» А. Платонова и др.). Наиболее частой редукции подвергается фаза преображения.

---

[25] *Бахтин М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 10. *Курсив автора. — Е.П.*

[26] *Тюпа В.И.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов. С. 17. *Курсив мой — Е.П.*

В литературном ряду XX века особым образом выделяется первая волна Русского зарубежья, представители которой (прежде всего молодое поколение) стали во многом невольными участниками мистерии мирового передела, в собственной судьбе реализуя шаг за шагом фазы виртуального первосюжета. Само время вынудило это «незамеченное поколение» (В. Варшавский) к *уходу* (участие в Гражданской войне), обернувшемуся *пребыванием в царстве мертвых* (смерть на войне/отъезд в эмиграцию). Часто единственной возможностью выхода из затянувшегося лиминального состояния эмиграции была действительная смерть, нередко — самоубийство (Н. Петровская, Б. Поплавский, И. Болдырев, Н. Гронский, В. Диксон, В. Булич, И. Кнорринг, И. Северянин, Ю. Фельзен… Этот мартиролог может быть далеко продолжен[27]). На итоговую фазу *преображения/возрождения* сил хватало не у многих. Так, в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» Б. Поплавский писал: «Христос агонизирует от начала и до конца мира. Поэтому атмосфера агонии — единственная приличная атмосфера на земле … Как жить? — Погибать … Эмиграция — идеальная обстановка для этого»[28]. Можно сказать, что в российском изгнанническом опыте с особой остротой была прочувствована ведущая для европейского сознания идея экзистенциальной неприкаянности человека. Предельно емко внутреннее состояние субъекта этой драмы выражено у Газданова в рассказе «Судьба Саломеи»: «Остались самые простые вещи: голод, опасность, страх смерти, холод, боль, усталость и бессознательное понимание того, что все в жизни просто и страшно» (III, 574–575).

Судьба самого Газданова принадлежит при этом к числу редких исключений, разрушающих «смертельный» порядок сложившихся обстоятельств, и может служить примером состоявшейся личностной инициации. Знаменательность его «книги жизни» в том,

[27] См.: *Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 170–171.

[28] Числа, 1930. № 2–3.

что в ней отчетливо прослеживаются все четыре фазы археосюжетной модели, что переводит последнюю из «виртуального», чисто «литературного» плана в сферу реальности. Попробуем понаблюдать это соответствие личного бытия инициальному первосюжету. В 1919 г. юный Газданов (ему в это время нет еще шестнадцати лет) оставляет родной дом в Петербурге, чтобы участвовать в Гражданской войне на стороне добровольческой армии, о чем так напишет в своем первом романе «Вечер у Клэр» от лица автобиографического я-повествователя: «Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному. Я поступал в белую армию потому, что так было принято; и если бы в те времена Кисловодск был занят красными, я поступил бы, наверное, в красную армию» (I, 111). Однако в беседе с дядей Виталием герой романа Николай Соседов все же излагает свое кредо, в подоплеке которого лежит нравственная мотивация: «Я ответил, что все-таки пойду воевать за белых, потому что они побеждаемые» (I, 112). Решение участвовать в войне и отъезд из дома соответствуют первой фазе археосюжета: *уходу*. При этом побуждающий мотив: получение нового опыта — соотносится с *фазой искушения* и является ключевым в плане инициального продвижения личности. Но вместе с тем наличие нравственного аспекта в поступке героя уже на начальном этапе задает соответствующие интенции его жизненному путешествию. Опыт войны Газданов получает, служа на бронепоезде, где каждодневно видит смерть в самых разных ее проявлениях, однако привычки к ее виду у будущего писателя так и не выработалось, о чем свидетельствуют его «русские» романы. В ноябре 1920 г. Газданов вместе с остатками врангелевских войск отправляется в Константинополь. Но до этого он почти год вынужден провести в организованном генералом А.П. Кутеповым военном лагере в Галлиполи, символично названном турками «долиной роз и смерти»: «Вокруг галлипольской полуразрушенной крепости было много мелких речушек, а вдоль их берегов цвели роскошные розовые кусты. Но приближаться к этим благоухающим зарос-

лям было опасно: они кишели ядовитыми змеями»[29]. Это был целый героический год не просто выживания, но подтверждения жизнеспособности белой армии, хотя достигалось оно лагерным образом жизни, муштрой в почти невыносимых условиях заброшенности и голода. Не случайно В. Душкин, один из прошедших опыт «галлиполийского стояния» (Н. Михалков), дал своим мемуарным повестям многозначительное название: «Забытые». Из «страны мертвых» Газданов сбежал в Константинополь, где продолжал вести «неопределенно-призрачное» существование. Спасла от него будущего писателя поистине чудесная встреча с двоюродной сестрой, балериной Авророй Газдановой, приехавшей в Константинополь на гастроли. Аврора помогла брату попасть в русскую гимназию, которую вскоре перевели в Болгарию, в г. Шумен. Об этом периоде своей жизни Газданов напишет в рассказе «На острове» (в другом своем раннем рассказе «Гавайские гитары» он опишет раннюю смерть Авроры). Окончив Шуменскую гимназию, он перебирается в Париж, работает там портовым грузчиком, мойщиком паровозов, простым рабочим на автомобильном заводе «Рено». В этот период он в деталях постигает жизнь парижского «дна», где впадают в нищету, сходят с ума, кончают жизнь самоубийством. Фаза *пребывания в стране мертвых* затянулась для Газданова почти на десятилетие, дав ему бесценный опыт выживания на чужбине. Заканчивается этот этап тем, что писатель поступает в Сорбонну, устраивается работать ночным таксистом, получив тем самым возможность иметь свободное дневное время. С конца 1920-х гг. Газданов начинает свою литературную деятельность. В 1926 г. выходит его первый рассказ «Гостиница грядущего», а в 1930-м — первый роман «Вечер у Клэр». С этого периода начинается время его творческого становления, соответствующее фазе *возрождения*. Сложность, однако, в том, что инициальные периоды в жизни Газданова не последовательно сменяются один другим, а как бы

[29] *Орлова О.* Газданов / Сер. «Жизнь замечательных людей». М., 2003. С. 41.

наслаиваются друг на друга, создавая повторяющуюся ситуацию поединка с судьбой. Перетекая из жизни в текст, она преобразуется в один из основных сюжетных мотивов его романной прозы. На заключительном этапе жизни Газданов обрел, наконец, долгожданное освобождение от ночных таксистских бдений: его приглашают на радио «Свобода», где он занял пост главного редактора русской редакции. Работа на радио пришлась на «оттепельный» период советской истории, что позволило Газданову установить не только личные, но и профессиональные связи с родиной[30]. Таким образом, само название радио приобретает символическое значение в его биографическом сюжете.

Причина осуществленности этой писательской судьбы, на наш взгляд, в определенной мере может быть объяснена влиянием национального фактора. Если для русских представителей эмиграции отношение к жизни как к инициальному путешествию часто находится за порогом осознанной рефлексии, что и дает возможность остановки либо «схода с дистанции», то в процессе социализации Газданова важное место занимала осетинская культурная модель, основанная на переходных ритуалах[31], т.е. имеющая в качестве базового ядра инициальную архетипическую схему. Среди современных исследователей уже не одно десятилетие ведется дискуссия о том, к какой литературной традиции следует относить прозу писателя. Его называют то французским, то русским, но во всех случаях, ставя вопрос о творческой преемственности, ученые мыслят по преимуществу в русско-европейской плоскости, всерьез не учитывая осетинское происхождение Газданова. Так, например, одно из главных положений статьи С. Федякина основано на том, что «родина предков не вошла в физическое чувство» писателя[32]. Исследователь

[30] *Орлова О.* Указ. соч. С. 264–265.

[31] *Газданова В.С.* Социализация в традиционном осетинском обществе и биография Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сб. науч. трудов. М., 2005. С. 199–205.

[32] *Федякин С.* Лица Парижа // Возвращение Гайто Газданова. С. 44.

отмечает налет романтической экзотики, неизменно присутствующий в газдановских изображениях Кавказа, что, по его мнению, свидетельствует лишь о поверхностном знакомстве писателя с родиной предков. Возможно, это мнение было спровоцировано признанием самого Газданова, который в письме А.А. Хадарцевой говорил о себе: «Осетинского языка я, к сожалению, не знаю, хотя его прекрасно знали мои родители … Учился я в Парижском университете, но русский язык остался для меня родным»[33]. Значимость национального субстрата в творчестве Газданова в последнее время активно демонстрируется в статьях осетинских исследователей, появившихся в посвященных ему юбилейных сборниках[34]. Эти работы показывают невозможность адекватной интерпретации текстов «русского писателя Газданова» без учета его национальных истоков. Так, например, реплика Р.С. Бзарова: «…образы деда, владикавказского дома и сада в первом романе писателя не имеют ничего общего с экзотикой: это — автобиография[35], — несомненно, имеет полемическое звучание по отношению к точке зрения С. Федякина. То есть осетинский аспект вносит новый поворот в проблему *жизнь и текст* Г. Газданова, заставляя по-иному взглянуть в первую очередь на фигуру автобиографического героя, включив в его «формулу» еще одно важное слагаемое.

На наш взгляд, судьба Газданова держится на его собственных трех основаниях, которые могут быть определены категориями *русского, национального и общечеловеческого*. Понятие «русский» связано в первую очередь с его творческой самоидентификацией

---

[33] *Хадарцева А.А.* К вопросу о судьбе литературного наследия: Гайто Газданов // Лит. Осетия: Альманах. Орджоникидзе, 1988. № 71. С. 109.

[34] См.: Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сб. науч. трудов. М., 2005; Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008.

[35] *Бзаров Р.С.* Осетинский культурно-исторический контекст детства и юности Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение» … С. 194.

(Газданов всегда считал и называл себя русским писателем, и даже осетинские исследователи пишут о нем как о «русском писателе Газданове»), немаловажную роль сыграл здесь факт его рождения в Петербурге, самом «литературном» городе России; понятие «национальный» (читай: «осетинский») отражает прежде всего культурную память о родине предков, тогда как «общечеловеческое» имеет отношение к особенности его судьбы, где важное место занимает восприятие самого себя субъектом истории. Все члены триады занимают в авторском сознании одинаково сильные позиции и входят в область универсалий поэтического мира Газданова. Ярким свидетельством сказанному может служить один из лирических фрагментов романа «Ночные дороги»: «До сих пор мне много раз приходилось начинать жизнь сначала, это объяснялось необыкновенными обстоятельствами, в которых я очутился, — как и все мое поколение, — гражданская война, и поражение, революции, отъезды, путешествия в пароходных трюмах … чужие страны … одним словом, нечто резко противоположное тому, что я привык себе — давным-давно, словно в прочитанной книге, — представлять: старый дом, с одним и тем же крыльцом и той же входной дверью, теми же комнатами, той же мебелью, теми же полками библиотеки, деревьями, которые, как архивы моего бюро, существовали до моего рождения и будут продолжать расти после моей смерти, и лермонтовский дуб над спокойной моей могилой, снег зимой, зелень летом, дождь осенью, легкий ветер российского, незабываемого апреля месяца; много книг, прочитанных много раз … это медленное очарование семейной хроники, одно могучее и длительное дыхание, слабеющее по мере того, как будут замедляться моя жизнь, терять звучность голос, … седеть волосы, хуже видеть глаза, до тех пор пока в один прекрасный день, оглянувшись на секунду, я не увижу себя точно похожим на моего деда, в теплую весеннюю погоду сидящим на скамейке, под деревом, … и прислушиваться к шуму листьев, чтобы запомнить его еще раз, навсегда, и чтобы не забыть его, умирая» (I, 599). Лирический

микросюжет романного фрагмента, представляющий собой парафразу известного лермонтовского стихотворения, строится по канве мифомодели вечного возвращения. Ключевую функцию выполняет здесь многократно варьируемое местоимение «то» в сочетании с разными лексемами: *то же* крыльцо, *та же* дверь, *те же* комнаты, *та же* мебель, *те же* полки библиотеки и пр. Календарные представления автобиографического героя о движении собственной жизни в его визионерских видениях становятся частью единого Миротворного Круга, в котором прошлое, настоящее, будущее существуют в нераздельности и воплощаются в дорогих фамильных образах, предметах быта. Кроме того, литературный план, акцентированный лермонтовским текстом, а также мотивами библиотеки, книги, архива, проникая в сферу авторской памяти, также превращается в часть «семейной хроники». В этом контексте «лермонтовский дуб» оказывается тождественен дереву из дедовского сада и тем самым словно символизирует древо жизни рода Газдановых. Данный эпизод дает представление, каким образом Вечность, История, Память, Культура входят в частную жизнь писателя, формируя пространство лирического мира его романов.

Показательно, что только в трех из шести «русских» романов Газданова главный герой — русский. Это Николай Соседов в «Вечере у Клэр», Володя в «Истории одного путешествия» и Сережа в «Полете». В остальных случаях («Ночные дороги», «Возвращение Будды», «Призрак Александра Вольфа»), включая также итоговую «Эвелину…», повествование ведется от лица безымянного я-рассказчика, эмигранта из России. В исследовательских работах есть мнение, что героем всех этих романов является Николай Соседов, именно его судьбу автор прослеживает на протяжении всего своего творчества[36]. При всей убедительности этой точки зрения нам представляется, что необозначенность имени героя в четырех произведениях является принципиальной, поскольку дает

[36] *Орлова О.* Указ. соч. С. 238–250.

возможность через способ Ich-Erzählung'а включить в автобиографический модус повествования на уровне подтекста его национальную (в данном случае осетинскую) составляющую. Тем самым актуализируется мысль о всероссийском, т. е. многонациональном масштабе эмиграционной драмы.

Типовыми чертами газдановского героя являются одиночество, склонность к саморефлексии, философский склад ума, обостренное чувство смерти, стремление к идеалу, жизнестойкость. Все они входят в категориальную парадигму экзистенциализма как философии одиночества и стоицизма, что неоднократно было отмечено в работах исследователей[37]. В попытке найти среди экзистенциалистов фигуру, наиболее близкую Газданову по своим идеям, Ст. Никоненко, например, называет Ж.П. Сартра, «представителя атеистического экзистенциализма»: «Сартр полагал, что все, что существует, не имеет объяснения. Для него основной принцип — случайность … абсурдность существования мира, который не имеет никакого смысла … Подобное мы встречаем повсеместно в произведениях Газданова…»[38]. С данной точкой зрения трудно согласиться, так как при всей ориентированности на особую позицию я-в-мире, сознание героя Газданова лишено той катастрофичности, а точнее, отождествленности с ощущением жизни как катастрофы, которая характерна для философии экзистенциализма, в том числе и для Ж.П. Сартра. Если для данного направления европейской мысли стоицизм определяет метафизическое самоощущение индивида по отношению к жизни как *бытие-к-смерти*, «смерть в жизни» (Рильке), то для

[37] См.: *Диенеш Л.* Указ. соч.; *Кабалоти С.* Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. СПб., 1998; *Матвеева Ю.В.* Превращение в любимое. Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 200.; *Жердева В.М.* Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов): Дис. … канд. филол. наук. М., 1999; *Семенова С.* Путешествие по «беспощадному существованию» и др.

[38] *Никоненко Ст.* Гайто Газданов: Проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова. С. 199–200.

героя Газданова memento mori является главным стимулом к осуществлению судьбы по эту сторону бытийной границы. Жажда жизни — почти уникальное свойство натуры как самого автора, так и его героя — в тех самых условиях, которые для большинства представителей эмиграции служили поводом к отчаянию. Природа подобной жизнестойкости, на наш взгляд, может быть адекватно представлена только с учетом национального сознания писателя, бывшего «в заметной степени — произведение традиционной [осетинской] культуры, безупречной приверженностью к которой славились его предки и родственники»[39]. Р.С. Бзаров выделяет две стороны самоощущения осетина: «переживание своего одиночества и чувство собственной личностной состоятельности, особости»[40]. Кроме того, неписаный кодекс чести осетина составляют такие качества, как благородство, независимость, честность, выносливость, спокойствие, терпение, милосердие, почтительность к даме[41]. Действительно, многие современники Газданова отмечали его независимость, чувство собственного достоинства, спокойствие, сочетание внешней замкнутости и внутренней душевной чуткости[42], что соотносится с перечисленными выше чертами осетинской ментальности. То есть архетипические черты европейского экзистенциализма органично наложились на национальное мировосприятие писателя, плодом этого синтеза и стал особый литературный тип газдановского героя. Формула классической философии: «познай самого себя» существует для него в варианте: «обрети самого себя». И путь самопознания как самообретения он обычно проходит самостоятельно, не поколебав при этом ни чувство внутреннего долга, ни собственное достоинство, что является художественным отголоском того этического императива, в основе которого лежит

---

39 *Бзаров Р.С.* Указ. соч. С. 194.

40 Там же. С. 198.

41 Там же.

42 *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 12–27.

рыцарский культурный тип[43]. Наиболее отчетливо эта черта проявлена в поступке Николая Соседова в «Вечере у Клэр», о котором говорилось выше, однако в не меньшей мере рыцарская модель поведения высвечивается и в отношении респектабельного француза Роберта, героя романа «Пилигримы», к Жанине, девушке с парижского «дна», а также в поступке «среднего француза» Пьера Форэ в «Пробуждении», спасшего от безумия и смерти незнакомую женщину.

В исследовательских работах сложился взгляд на творчество Газданова как на единую художественную систему, в которой жанры рассказа и романа выдержаны в одной стилистике[44] (особняком стоит документальная повесть «На французской земле», посвященная участию Газданова во французском Сопротивлении в период Второй мировой войны). Не подвергая сомнению эту точку зрения, отметим, что рассказы Газданова выделяются из всего корпуса его художественной прозы философским предпочтением *бытия-к-смерти*. В большей их части поединок со смертью оказывается для героя проигранным («Повесть о трех неудачах», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак», «Гавайские гитары», «Мартын Расколинос», «Черные лебеди», «Великий музыкант», «Железный Лорд», «Освобождение», «Смерть господина Бернара», «Воспоминание», «Ошибка», «Вечерний спутник», «Шрам», «Княжна Мэри», «Панихида», «Из блокнота», «Нищий», «Письма Иванова»). При этом даже в случае Ich-Erzelüng'а рассказчик выступает здесь по большей мере в роли наблюдателя, «я-как-свидетеля» (Н. Фридман), а не полноправного участника событий. Трагическое восприятие жизни преодолевается Газдановым в романном жанре. Однако в полной мере возрождающее начало проявляет себя только в границах метароманного целого, на страницах которого формируется особый поведенческий текст стоической личности. Только с этого уровня весь романный корпус предстает как не-

[43] *Бзаров Р.С.* Указ. соч. С. 196.

[44] См., напр.: . *Матвеева Ю.В.* Указ. соч.; *Кабалоти С.* Указ. соч.

линейное осуществление инициального путешествия героя и тем самым выявляется фазовое начало каждого из произведений, при всей их внешнесюжетной несвязанности друг с другом.

В то же время достаточно очевидна разница в построении «русских» и «французских» романов, позволяющая прийти к заключению о двуэтапности формирования авторской художественной задачи. В большей части «русских» романов в качестве направляющей внешнего сюжета выступает авантюрная стратегия, отражающая ранний период жизненного опыта героя-путешественника, характеризующийся накоплением разнообразных событий и впечатлений. Уход я-повествователя в белую армию в «Вечере у Клэр», любовная интрига юного героя и его молодой тетки в «Полете», соперничество героя и его двойника-антипода в «Призраке Александра Вольфа», любопытствующий интерес героя к жизни парижского «дна» в его русском и французском обличьях «Ночных дорог» и «Возвращения Будды» — все это признаки «познавательного эклектизма». Во всех этих случаях романный сюжет строится на трех первых фазах прасюжетной матрицы. Причем лиминальная фаза становится определяющей для жизненного путешествия героя только во внутреннем слое сюжета «Возвращения Будды», вскрывающего крайнюю степень его душевной бесприютности, обусловливающей, в свою очередь, его подсознательный выбор пути в смерть. Это дает нам основания определить данное произведение как «кризисное». В остальных «русских» романах мотив смерти отражает экзистенциальное самочувствие героя, но не формирует его жизненной стратегии. Лабиринтное, петляющее движение сюжета обусловливает соответственный тип нарра-ции, выраженный в «открытости», импровизационности.

Интерпретационные возможности «открытого» текста можно сравнить с космическим расширяющимся пространством, о чем подробно пишет в

своей книге У. Эко. В качестве наиболее показательного литературного примера произведения такого типа исследователь приводит роман Дж. Джойса «Улисс», представляющий собой «вселенную в миниатюре»[45]. В то же время принцип открытости/закрытости не является собственно литературным. В архитектуре открытостью формы обладает искусство барокко с его динамичностью, склонностью к неопределенности эффекта, создаваемой игрой объемов и пустот, света и тьмы, соотношением кривизны линий, плоскостей[46]. В сфере музыки «открытость» проявляет себя в свободе исполнителя творить из исходного материала любые формы. Это так называемая вариабельная композиция, эстетическая задача которой — создание в музыке «свободной непредвиденности», или индетерминированная композиция, где автор вместо одной сочиняет сразу множество возможных связей («Моменты» К. Штокхаузена). Крайний вариант индетерминированной музыки — «интуитивная музыка», где композитор не прописывает нотный текст, а делает словесные указания типа: «Возьми аккорд. Не думай ни о чем. Держи аккорд … ». (К. Штокхаузен. «Из семи дней»)[47]. «Русские» романы Газданова также заключают в себе широкое «поле возможностей» разных прочтений. Например, «История одного путешествия» может быть интерпретирована как образец традиционной моносубъектной наррации от объективированного третьего лица, но вместе с тем в тексте заложены возможности увидеть все произведение *романом героя*. Текст «Возвращения Будды» тоже организован по вариабельному принципу. На уровне внешнего сюжета повествование в нем выстраивается по модели «направления

---

45 *Эко У.* Роль читателя. С. 96–97.

46 Там же. С. 93.

47 *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. Вып. 2. Долгопрудный Аллегропресс, 1994. С. 140–141.

к женщине»[48] с предполагаемым затекстовым happy end'ом, тогда как внутренний сюжет представляет собой петляющее движение героя в смерть.

В последних же трех романах Газданова, концентрирующихся на фазе *преображения*, происходит перемоделирование наррации от модели «открытого текста» к «закрытому», не предполагающему принципиальных разночтений (подробно о принципах «закрытого» текста см. соответствующий раздел данной работы). В ведущей позиции здесь оказывается притчевое начало, которому подчинены и авантюрные элементы сюжета (криминальная история Фреда в «Пилигримах» и мадам Сильвестр в «Эвелине и ее друзьях»). Практически не ощутим авантюрный план в нравоучительном романе «Пробуждение» (здесь он занимает маргинальную позицию и связан с историей эпизодических персонажей, что выполняет функцию подсветки к судьбе главного героя). Период создания «французских» романов-притч совпадает со временем духовной зрелости писателя, дающей ему возможность выступить в роли автора-наставника. Сюжеты «Пилигримов» и «Пробуждения» основаны на полностью вымышленных историях, что ранее не было характерно для творчества Газданова и объясняется особой авторской задачей: дать читателям пример для подражания. Отсутствие цельного личного опыта заставляет автора прибегнуть к вымышленной фабуле. В повествовательном отношении это выражается в форме Er-Erzählung'a, а также в особой нравоучительной интонации, распространяющейся и на итоговый роман «Эвелина и ее друзья», написанный от первого лица. Это финальное

[48] Эта ставшая сквозной стратегия внешнего сюжета в романах Газданова была отмечена М. Горьким уже после прочтения «Вечера у Клэр»: «Вы рассказываете в определенном направлении — к женщине. Тут, разумеется, действует возраст. Но большой художник говорит в направлении «вообще», куда-то к человеку, который воображается им как интимнейший и умный друг» (*Орлова О.* Указ. соч. С. 119–120). По всей видимости, это замечание авторитетного для Газданова писателя, сделанное в форме мягкого упрека, оказало на него подспудное влияние при формировании сюжетных отношений между героем и героиней.

произведение играет роль пуанта в романном целом Газданова. Возвращение к фигуре я-рассказчика как будто подытоживает результат пройденного им инициального пути — в рамках не только жизни, но и творчества, поскольку по роду деятельности он писатель. Таким образом, все предыдущие произведения Газданова как будто переводятся из внешней позиции во внутригеройную, становясь фазами жизнетворческого путешествия автобиографического я-повествователя к собственному духовному «довоплощению». Осуществленность его судьбы определяет такое качество романного цикла Газданова, как завершенность. Несмотря на открытость финала последнего романа, сам метароманный текст оказывается дописанным.

§ 2. Автор и герой в системе целого

Парадигматичность метароманного сюжета Газданова актуализирует положение М.М. Бахтина о том, что художественное произведение как завершенное целое формируется вокруг фигуры героя[49]. Действительно, во всех романах писателя герой является не просто главной, но ценностно-непревзойденной фигурой. С наибольшей отчетливостью это выражено в микроцикле «русских» романов, где за образом героя высвечивается тень реального, «биографического» автора, хотя варьируемость биографических событий, большая доля вымысла переводит понятие «автобиографизма» с внешнего плана сюжета во внутренний, ориентированный на изображение близкого авторскому душевного пространства героя. В автобиографическом повествовании герой в его отношении к автору оказывается той посреднической инстанцией, без которой невозможно его знание о себе самом. Многократная варьируемость реальности приобретает в таком случае

[49] «Архитектоника — как воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое — возможна только вокруг данного человека-героя» (*Бахтин М.* Указ соч. С. 11).

экспериментальное значение, касающееся выявления скрытых свойств авторского «я».

В плане биографического сходства наиболее приближен к автору Николай Соседов, герой первого романа «Вечер у Клэр», однако в следующей за ним «Истории одного путешествия» Газданов словно заново переписывает собственную жизнь, а значит, и жизнь своего автобиографического героя, убирая из нее те кризисные моменты, которых так хотел бы избежать в собственном опыте и представляя ее райским фрагментом бытия на фоне общемировой катастрофы. Мотив переписанных воспоминаний, один из основных в «Истории одного путешествия», косвенно задает этот ракурс и последующим романам — в качестве авторского принципа художественного отношения к биографической действительности. В следующем романе «Полет» жизнь героя в еще меньшей мере соотносится с реальной жизнью автора. Более того, здесь Газданов как будто расщепляет целое героя как единой монады на две самостоятельные личности: юного Сережу и его отца Сергея Сергеевича. Сосредоточиваясь на психологическом сопоставлении юной непосредственности и умного скептика, он словно представляет два возраста собственной души, подразумевая переход со временем одного, соотносимого со своим прошлым «я», в другой, в котором видит себя будущего. В «Ночных дорогах» Газданов вновь вплотную сближает фигуру я-повествователя с авторской, что выражается в единстве образа жизни (герой, как и «биографический» автор, — ночной таксист), а также образа мысли: скептически-трезвого, наблюдательно-отстраненного. Здесь из внутреннего пространства героя «вынимается» толерантная составляющая, выгодно характеризовавшая образ Сергея Сергеевича в «Полете», и предельно усиливается интонация скептической разочарованности. В следующем романе «Призрак Александра Вольфа» писатель вновь возвращается к военному периоду своей жизни, изображая, однако, не реальные события Гражданской войны, как это было в «Вечере у Клэр», а травматическую реакцию на них, не зарубцевавшуюся за годы эмиграции. В

«Возвращении Будды» российское прошлое героя организуется вокруг двух тем: утраты родины и разлуки с возлюбленной. Незаполненность зияющей пустоты бездомья усиливается для него потерей Катрин, а путь к воссоединению с ней выписывается по канве сюжета *путешествия на тот свет*. Последний раз автор «переписывает» собственную биографию в итоговом романе «Эвелина и ее друзья», в центре которого — фрагмент из жизни благополучного писателя, бывшего россиянина, живущего в дружеском окружении и полностью обеспечивающего себя литературным трудом, т.е. существующего в том идеально-утопическом мире творческой свободы, к которому Газданов стремился бóльшую часть жизни. Итак, все «русские» романы представляют разные варианты биографии авторского alter ego — я-повествователя или заменяющего его героя-протагониста. Фигура последнего появляется в этом микроцикле только в двух случаях: в «Истории одного путешествия» и в «Полете», причем в первом из них повествователь полностью остается в сфере сознания героя, несмотря на форму Er-Erzählung'a[50], во втором — переходит в позицию всезнания.

Надо сказать, что проблема автобиографизма до сих пор остается одной из основных в газдановедении. Современники писателя сразу же отметили это свойство

[50] В сознании читателя форма Er-Erzählung'a в «Истории одного путешествия» легко может быть переведена в повествование от первого лица: «Володя уезжал из Константинополя один, никем не провожаемый, без слез, без объятий, даже без рукопожатия … Всякий раз, когда ему приходилось уезжать, когда он оказывался либо в поезде, либо на пароходе и начинал ощущать свое полное и глубокое одиночество…» (I, 157) — ср. с Ich-Erzählung'ом «Вечера у Клэр»: «Под звон корабельного колокола мы ехали в Константинополь, и уже на пароходе я стал вести иное существование … Тысячи воображаемых положений и разговоров роились у меня в голове, обрываясь и сменяясь другими…» (I, 153) — или «Призрака Александра Вольфа»: «Я чувствовал себя в эти дни легко и тревожно — приблизительно как во времена моей ранней юности, когда мне предстоял отъезд в далекое путешествие, из которого я, может быть, не вернусь … Во мне началось уже душевное и физическое движение, против которого внешние обстоятельства моей жизни были бессильны…» (II, 47).

его прозы. Так, после выхода в свет романа «Вечер у Клэр» М. Осоргин в своей рецензии на дебютное произведение Газданова заметил, что «в первой книге редкий писатель не автобиографичен. Прежде чем перейти к чистому художественному вымыслу, нужно расквитаться с собственным багажом»[51]. В исследованиях последних лет взгляду на газдановскую прозу как автобиографическую противопоставляется точка зрения, в которой автобиографизм видится мнимой величиной: «Газдановская автобиографичность давно уже стала мнимой, но своей раз и навсегда заданной подлинностью играла на руку автору, когда Газданов обращался к лицам и местам, заведомо незнакомым. Особенно ярко это проявилось в рассказе "Вечерний спутник"»[52]. В этом размышлении О. Орловой речь идет о произведении, повествующем от первого лица о не существовавшем в реальности событии: услуге героя-рассказчика Жоржу Клемансо, в момент повествования (рассказ написан в 1939 г.) уже бывшему премьер-министру Франции.

Примирить противоположные точки зрения на творческие отношения Газданова с собственной биографией можно, на наш взгляд, через ее прочтение в свете «романа сознания», характеризующегося, по мысли Е.К. Созиной, введшей в научный оборот это жанровое определение, «герменевтической позицией субъекта по отношению к себе, своей жизни и судьбе»[53]. В этом случае эксперименты с «переписыванием» воспоминаний, введение в них вымышленных событий оказываются не только оправданными, но и необходимыми, поскольку становятся репрезентантами авторского письма как эгодокумента. Эта мысль проигрывается в последнем романе Газданова, для чего он прибегает к выдуманной сюжетной ситуации: обучению я-повествователем одного из друзей, получившего

---

[51] *Осоргин М.* Вечер у Клэр // Последние новости, 1930. 6 февр.

[52] *Орлова О.* Газданов. С. 195.

[53] *Созина Е.К.* Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов). С. 155.

заказ на написание мемуаров бывшего уголовника Ланглуа, правилам литературного творчества: «Представь себе, что ты писал бы книгу своих собственных воспоминаний. Была ли бы она простым воспроизведением того, что было, перечислением фактов в хронологическом порядке — и больше ничем? Если бы это было так, она бы не имела никакой ценности.

– Но надо писать о том, что было.

– Конечно, о том, что было. Но как? Ты описываешь, например, посещение Лувра. Что ты написал бы?

– Не знаю. Я, может быть, начал бы с упоминания двух портретов: Людовик Четырнадцатый — Риго и Франциск Первый — Тициана. Конечно, в какой-то степени моя собственная жизнь и то, что я собой представляю, определяет мое отношение ко всему и мою оценку того, что я вижу … Я стою, смотрю, сравниваю два портрета, XVI и XVII столетия. Я думаю о Генрихе Восьмом, о Леонардо да Винчи, о Тридцатилетней войне и Валленштейне, о Вестфальском мире … об отмене Нантского эдикта и о многом другом.

– Очень хорошо. Но скажи, пожалуйста, где здесь то, что ты называешь действительностью или изложением фактов, которые происходили в твоей жизни?

– Это и есть действительность. Я описываю свое впечатление от двух портретов, находящихся в Лувре. Оно определяется многими вещами … И то, что я об этом думаю, это часть меня самого, такого, какой я есть … Это переходы от одного видения к другому, это смена чувств, ощущений и воспоминаний — и что еще?

– И медленный путь к смерти, Артур. Посмотри на лицо Ланглуа — более неопровержимого доказательства этого быть не может. Ты никогда не говорил с ним все-таки о другой стороне его жизни, о той, которую он обходит молчанием?

– … Он неизменно отвечает, что это лишено интереса и об этом не стоит говорить.

– Ну да. Не было ни опасности, ни уголовного прошлого, ни преступлений, ни сведения счетов. Были только закаты солнца, любовь и глаза Антуанетты. Такой он хочет видеть свою жизнь — вопреки фактам и

тому, что было. Таким он хотел бы, наверное, предстать на Страшном Суде — если он в него верит. Дай ему эту возможность, эту иллюзию, Артур, чего тебе стоит?» (II, 714–715).

Отношения удаления-приближения между романными и реальными событиями, по мысли Газданова, не искажают, а, наоборот, нюансируют жизнь души, виртуально проигрывая те ситуации, которые невозможны в действительности, превращаясь тем самым в биографию сознания героя. Реальная же биография, вписываясь в поэтическое бытие, начинает подчиняться ему. С другой стороны, поэтическое бытие оказывается значительнее и реальнее правды факта, поскольку возводит не случившееся в разряд существующего, бытийствующего. Таким образом, для романа сознания фикциональное письмо обладает не меньшей подлинностью, чем фактуальное, и вымышленное автомобильное путешествие я-рассказчика с больным стариком к его возлюбленной, ставшее выполнением его последней предсмертной просьбы («Вечерний спутник»), в плане репрезентации сознания героя открывает в нем черты «душевной гениальности» в той же степени, как если бы это событие произошло в реальности. Также и подаренная герою долгожданная ночь близости с Клэр, как и райский Париж в «Истории одного путешествия» или история любви Сережи и Лизы в «Полете», становятся экспликатами потаенных глубин авторской души, которые остались бы нераскрытыми в круге эмпирического бытия, центрирующемся «ночными дорогами».

Ключевое место в самоощущении героя «русских» романов занимает память о российском прошлом, идеализированная в акте воспоминания. Несмотря на различие воспоминаний и благополучный образ жизни за рубежом (исключение составляет, пожалуй, только жизнь героя «Ночных дорог»), он переживает свое настоящее как трагедию утраченного идеала, каковым навсегда осталась для него Россия. Любопытно отметить, что порой жизнь на родине была для газдановского героя гораздо хуже и беднее, чем в изгнании, как в случае

с Володей Рогачевым, героем «Истории одного путешествия». И все-таки именно воспоминания о России формируют лирический сюжет романа, который пишет герой на протяжении своего проживания за границей. Не просто ностальгия по прошлому, но постоянное внутреннее пребывание в нем тонирует фон «русских» романов Газданова, что становится основой их сюжета как *сюжета воспоминания*. Российская «нота» звучит то ближним («Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды»), то дальним эхо («Полет», «Эвелина и ее друзья»). Но нет ни одного случая, где бы она исчезла совершенно. В текстах это отражено во множестве лирических фрагментов, когда либо музыкальная мелодия, либо окружающий пейзаж, либо случайная встреча неожиданно вызывают в душе героя картины прошлого, заставляя не просто погрузиться в него, а пуститься в раздумья о том, каким образом пришли к нему эти воспоминания и что они значат для его настоящего. «Найдешь, потеряешь все, потом ищешь хотя бы *обманчивого воспоминания* … и все ждешь, как влюбленный на свидании: давно уже прошел назначенный час, давно наступила ночь, а ее все нет … идет дождь, и рядом с тобой мокнет дерево и памятник со статуей; ночь все дальше и глубже … Все глубже и глубже. Что это мне напоминает? Все глубже и тише — где я уже это видел? Ах, да, — в бочке … И Володя вспомнил большую, всю черную и зеленую внутри бочку, стоявшую в глубине двора … В черную воду бочки Володя опускал короткую сухую палочку; и сколько он ни держал ее под водой, она все всплывала наверх, как пробка. Но после того как она оставалась в бочке несколько дней и дерево набухало … пущенная с силой вертикально ко дну, она всплывала все медленней и медленней, и наступал, наконец, день, когда она оставалась внизу и не всплывала вовсе» («История одного путешествия». I, 180). «Обманчивые воспоминания», существуя в одном ряду с реальными фактами биографии, уводят повествование в сторону от прямых автобиографических свидетельств, но удерживают его при этом

в рамках мнемоники. Фрагменты такого рода пронизывают повествовательную ткань романов, объединяя их в лирическое единство и связывая общей интонацией вчувствования в мир, где прошлое существует наравне с настоящим, а часто и доминирует над ним, и ключом к нему может оказаться самый неожиданный звук, жест, предмет. Подобный прием, действующий «больше на воображение и чувства, нежели на рассудок»[54], актуализирует поэтическое начало «русских» романов. Часто внутреннее пространство героя расширяется в эти моменты до безмерности, равной космической. Вместе с окружающим в него втягиваются страны и континенты, все движение человеческой истории, в том числе история человеческой мысли, история искусств и пр.: «Механическое пианино безжалостно продолжало играть одну арию за другой. Мне казалось, что я все глубже погружаюсь в неопределенный душевный туман. Я старался представить себе наиболее полно все, что я мог объять своим воображением, — то, каким мир был сейчас: темное небо над Парижем, огромные его пространства, тысячи и тысячи километров океана, рассвет над Мельбурном, поздний вечер в Москве … Сколько человек успело умереть с той минуты, что я подошел к окну, сколько их агонизирует сейчас … Я закрыл глаза, и передо мной возник "Страшный Суд" Микеланджело, и одновременно с этим я почему-то вспомнил его последнее письмо, в котором он говорит, что не может больше писать … Строки письма Микеланджело звучали в моих ушах, я отчетливо видел печатную страницу … Я сидел в кресле и думал с холодным исступлением о том, что, в сущности, несостоятельно все и, в частности, любая отвлеченная мораль … Все, в чем я жил, и все, что окружало меня, теряло всякий смысл и всякую убедительность» («Возвращение Будды». II, 165–166).

При подобном «космизме» авторского сознания трудно обойти вниманием узость внешнепространственных границ его романов: в большинстве из них

[54] *Мерзляков А.Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: В 2-х ч. М., 1822. Ч. 1. С. 61.

действие происходит в Париже либо под Парижем. Но и сама французская столица представлена главным образом своей оборотной стороной, которая открывалась автору в его таксистских ночных маршрутах. Лишь в «Полете» часть событий перенесена в Лондон, хотя сам его облик никак не прописан в романе, оставаясь абстрактной географической точкой в передвижениях персонажей. В остальных случаях широта маршрута героя-путешественника указывается лишь вскользь. Так, в «Истории одного путешествия» константинопольский, пражский, венский, берлинский периоды жизни Володи Рогачева остаются в затекстовом пространстве, в связи с чем оказываются лишены топографической конкретики. Несомненно, главная причина общей географической обуженности метароманной топики заключена в реальных бытовых обстоятельствах жизни автора: материальной ограниченности, скудости заработка ночного таксиста, не позволявшего ему выбраться за пределы парижских предместий (крайняя точка передвижений Газданова в это время — Французская Ривьера). Глубина внутреннего пространства героя, энциклопедический уровень знаний служат ему, как и автору, замещением широты внешнего мира, оказавшегося для обоих недоступным. Парадокс, однако, в том, что в последних трех романах, период создания которых отмечен позитивными переменами в материальном положении писателя (в начале 1950-х гг. в Нью-Йорке выходят в английском переводе «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды», в 1952-м там должны выйти «Ночные дороги», и Газданов отправляется на переговоры в Америку; в середине 1950-х он, будучи сотрудником радио «Свобода», переезжает в Мюнхен, а в 1960-е гг. начинает ездить в Италию[55]), он тем не менее остается верен Парижу, где по-прежнему происходят все главные события жизни его героя. Лишь в «Эвелине и ее друзьях» истории друзей я-повествователя развиваются в амплитуде от Мексики до Рима, хотя сам герой при этом наблюдает их из Парижа либо с Французской Ривьеры. По всей вероятности, *другая* заграница уже не

[55] *Орлова О.* Указ. соч. С. 250–263.

смогла привиться к душе Газданова в той мере, в какой это было суждено Франции, что отразилось на немобильности героев его последних романов, сохранивших в качестве ведущей стратегию *жизни внутрь*[56].

К разряду редких исключений следует отнести Венецию, образ которой возникает в двух коротких фрагментах «Эвелины…», приобретающих характер вставного лирического эссе. Приведем их полностью: «…я пересек лагуну и поселился на Лидо. Опять было море, освещенное солнцем, лошади на соборе Святого Марка, крылатые львы, виллы и дворцы над каналами, и опять, в который раз, я смотрел на этот единственный в мире город, и мне снова казалось, что когда-то, в давние времена, он медленно всплыл со дна моря и остановился навсегда в своем последнем движении: застыл каменный бег линий, образовавших его дома, влилось море в берега каналов, и возник этот незабываемый пейзаж лагуны — мостов, площадей, колонн и церквей. И без всякого усилия с моей стороны я чувствовал это необычайное артистическое богатство, которому я становился как будто причастным, так, точно я давно, всегда знал, на что способен человеческий гений, так, точно часть моей души была вложена в эти картины, статуи, дворцы, так, точно, падая туда, я переставал быть варваром и ощущал, наконец, все великолепие раз навсегда и безошибочно найденной гармонии, непостижимой для меня ни в каких других обстоятельствах» (II, 656–657); «Из каких глубин моего сознания возникла во мне эта любовь к Венеции? Почему, когда я первый раз попал в этот город, у меня было впечатление, что я, наконец, вернулся туда, хотя я там никогда до этого не был? У меня не было такого ощущения ни в Генуе, ни в Веро-

[56] Бóльшим топографическим разнообразием отличаются рассказы Газданова. Так, например, написанный в 1938 г. «Бомбей» изобилует описаниями индийской природы, городских улиц, причем с множеством конкретных деталей и подробностей, создающих впечатление личного путешествия писателя в Индию. Однако в Бомбее Газданов не был никогда. Рассказы не раз дают возможность расширить представление о границах его творческого воображения, распространяющегося и на уровень художественной топографии.

не, ни в Риме, ни во Флоренции, ни в других городах и странах. Мне казалось, что я всегда знал эти повороты каналов, эти площади и мосты, этот незабываемый воздух летних венецианских вечеров, это море, эту лагуну. Это был пейзаж, который поглощал и растворял в себе все, что ему предшествовало в пространстве и времени, в нем тонули все воспоминания о других местах, все города разных стран — громады Нью-Йорка, улицы Парижа, — озера, реки, моря, все, что я знал раньше. И вот, возникая из всего этого в неудержимом движении, освещенная солнцем, окруженная морем, предо мной была Венеция, самое гармоничное из всех моих видений» (II, 661).

В этих лирических зарисовках Венеция предстает антитезой не только газдановского Парижа, но и всего мира эмиграции, символом которого стала для писателя французская столица, как поэзия — прозе, мечта — реальности, вечность — времени и пр. В перечисление топографических деталей автору удивительным образом удалось встроить все главные элементы венецианского мифа: рождение города из вод, воплощение женской ипостаси, явление абсолютной красоты, светоносность и др. В целом изображение Венеции в «Эвелине…» вписывается в литературную венецианну, в которой образ города переведен «на такую орбиту, где Венеция, независимо от ее физического существования, предстает как необходимая духовная субстанция»[57]. Причем ее явленный облик в романе полностью соответствует тому образу «духовной Венеции»[58], который автор называет «самым гармоничным из всех моих видений». В плане межтекстовых параллелей в локутивной антитезе *идеальная Венеция — инфернальный Париж* скрыта отсылка к блоковскому поэтическому циклу «Венеция», строкам его третьего стихотворения: «Очнусь ли я в другой отчизне, // Не в этой сумрачной стране?». Взятые писателем в качестве эпиграфа к его рассказу «Воспоминание» (III, 399), эти строчки звучат,

[57] *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 16.

[58] Там же. С. 18.

как недальнее эхо, в лирическом эссе героя «Эвелины… ». Если в стихотворении Блока Венеция противопоставлена «сумрачному» Петербургу, то в романе Газданова — ночному Парижу, в изображении которого, однако, довольно часто опознаются литературные черты российской северной столицы. В частности, его характеристика как «зловещего и фантастического города» мгновенно отсылает к традиции «петербургского текста», художественным мирам «Пиковой дамы», «Медного Всадника» Пушкина, «Петербургских повестей» Гоголя, Петербургу Достоевского: «И, возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал … о том немом и могучем воздушном течении, которое пересекло мой путь сквозь этот зловещий и фантастический Париж — и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии … и как бы мне ни пришлось жить и что бы ни сулила судьба, всегда позади меня, как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны» («Ночные дороги». I, 656). Хотя, на наш взгляд, здесь мы встречаемся с чисто литературным влиянием. В действительности Петербург в воспоминаниях Газданова является символом России. Это наделяет его образ светлыми коннотациями, в которые встраивается также модус «потерянного рая» — города детства, юности, первой любви, что ментально разделяет миры Петербурга и Парижа и для автора, и для его лирического героя. Короткое путешествие героя «Эвелины… » в Венецию закрепляет за ней значение города-праздника, тогда как за Парижем остается роль города-судьбы. Вместе с тем сам путь героя в Венецию, в образе которой соединены женское и идеальное начала, субституирует его «направление к женщине».

Акцент на внутреннем мире героя, сфере его ментальных путешествий превращает «русские» романы в вид душевной исповеди, дневник души. При этом повествование изнутри сознания героя делает его позицию доминантной, но лишь одной из возможных. Однако отсутствие иных равноправных точек зрения (образы

других персонажей, в том числе героини, оказываются во многом проекцией сознания героя, т.е. существуют как отраженные миры, о чем подробно будет говориться в соответствующих разделах данной работы) задает гомофонную интонацию как каждому произведению, так и всему подциклу, отражаясь также и на форме, соответственно именуемой нами гомофонической[59]. Не размывает гомофонического строения и «французская» дилогия, где всезнающая позиция автора приобретает монологический статус.

В рамках крупной циклической формы гомофоничность подобного рода чревата монотонностью. Однако в романах Газданова она гасится разнообразием их субжанровой палитры. Также и выстраивание повествования по линии самораскрытия и самопознания героя открывает в них возможность не только для свободных лирических импровизаций, но и для установления диалогических отношений с иной жизненной позицией, выраженных в форме сократической беседы, хотя в подавляющем большинстве случаев ее целью является утверждение правды героя, что не дает такого рода текстовым фрагментам развернуться в полномасштабное полифоническое строение. Таковы диалоги Николая Соседова и дяди Виталия в «Вечере у Клэр», Александра Александровича и Володи Рогачева в «Истории одного путешествия», я-повествователя и Платона в «Ночных дорогах», словесные поединки я-повествователя и Александра Вольфа в «Призраке Александра Вольфа». Равноправие голосов можно наблюдать лишь в интеллектуальных беседах я-повествователя с Щербаковым в «Возвращении Будды» и героя с Мервилем в «Эвелине и ее друзьях».

Параллель между автором и героем, мечтателем, путешественником и сочинителем, погруженным в мир своих грез и воспоминаний, а также сосредоточенность

[59] В противоположность полифоническим формам, где «все голоса мелодически равноправны и самостоятельны», гомофонические формы — это те, «в которых один (верхний, реже средний или нижний) голос имеет ведущее значение» (*Способин И.В.* Музыкальная форма. С. 54).

героя на своем внутреннем мире дают возможность выстраивать прозаическое произведение по законам лирики, где на первый план выдвинуты не внешние события, а картины внутренней жизни. Однако различия в модальности исповедального повествования одновременно расшатывают монолитность фигуры героя. Наиболее выделяются из круга автобиографических романов «Ночные дороги», где мягкий лиризм, отличающий интонацию «Вечера у Клэр» или «Истории одного путешествия», сменяется жесткими номинациями («…я уходил оттуда все более и более отравленным — и мне понадобилось все-таки несколько лет для того, чтобы впервые подумать обо всех этих ночных жителях как о живой человеческой падали» (I, 478); «Постоянное мое любопытство тянуло меня к этим местам, и я неоднократно обходил те кварталы Парижа, в которых живет эта ужасная нищета и эта человеческая падаль» (I, 485) и пр.), свидетельствующими не столько об ожесточенности его души, сколько о суровой школе жизни. Отчужденность как внешней, так и внутренней позиции все больше укрепляет одиночество героя от романа к роману, в повествовательном отношении все отчетливее оформляясь в исповедь постороннего, динамическое напряжение которой создается приемом варьированного повтора: «Я испытывал нечто вроде непонятного и острого любопытства ко всему этому нелепому и трагическому недоразумению, но одновременно с любопытством во мне поднималось столь же непонятное и столь же необоснованное отвращение, так, точно я должен был войти в помещение, воздух которого отравлен невыносимым запахом тления» («Ночные дороги». I, 559); «Я знал на этой улице всех, как я знал ее запахи, вид каждого дома, стекла каждого окна и то убогое подобие существования, характерное для каждого из ее обитателей, в котором я никак не мог понять главного: что, собственно, вдохновляло этих людей в жизни, которую они вели? Каковы могли быть их желания, надежды, стремления и во имя какой, собственно, цели каждый из них послушно и терпеливо делал все одно и то же каждый день? Что могло в этом

быть — кроме темного биологического закона, которому они все повиновались, не зная его и никогда о нем не думая? Что вызвало их к жизни из апокалиптического небытия?» («Возвращение Будды». II, 164–165).

Варьированный повтор является одним из основных фактурных рисунков в романном целом Газданова. Его применение можно наблюдать не только в сфере лирической характеристики героя, но и на уровне организации сюжета — как повтор сюжетных ситуаций. Отметим некоторые из них:

– герой-Пигмалион создает из героини свою Галатею.

Эта мифомодель является ведущей для всего романного корпуса Газданова за исключением двух романов: «Истории одного путешествия» и «Ночных дорог», где место героини остается вакантным;

– герой спасает героиню от участи падшей женщины.

Эта ситуация впервые появляется в «Истории одного путешествия» в сюжетной линии Артура, выступившего в роли спасителя по отношению к бывшей проститутке Виктории, образ которой рисуется в «достоевских» красках поруганной невинности. Ее измененным повтором является история Жаннины в «Пилигримах», спасенной от той же участи благородным состоятельным французом Робертом. В третий раз автор использует эту ситуацию в истории Луизы Дэвидсон, героини второго плана в романе «Эвелина и ее друзья». Однако в череде авантюрных приключений Луизы первым ее спасителем оказался не благородный француз, а американский уголовник;

– герой спасает героиню от смерти, предупреждая своим выстрелом роковой выстрел соперника.

Эта ситуация также обыгрывается Газдановым дважды. Впервые — в финале «Призрака Александра Вольфа», второй раз — в «Эвелине и ее друзьях», где, однако, герой и героиня меняются местами: в соперника, успевающего ранить внезапно появившегося Мервиля, стреляет не он, а Луиза Дэвидсон, держащая заряженный пистолет наготове на случай появления своего быв-

шего любовника, американского гангстера;

– попадание в уголовную среду в малолетнем/подростковом возрасте и спасение за счет силы внутреннего противостояния.

Малолетним преступником является один из героев «Пилигримов» Фред, который после очередного попадания в тюрьму решает расстаться с криминальным прошлым, в чем ему помогает мудрый наставник Рожэ. В «Эвелине и ее друзьях» в подобной ситуации оказывается Луиза Дэвидсон;

– один из персонажей пишет на заказ «глянцевую» биографию сомнительной личности.

Данная сюжетная ситуация встречается дважды: в «Полете», где журналист Дюпон пишет выдуманную историю жизни старой актрисы Лолы Энэ, представленную в форме ее мемуаров, и в «Эвелине…», где один из друзей я-повествователя Артур «переписывает» биографию бывшего уголовника Ланглуа, преображая преступника в возвышенно-романтическую личность. В то же время два эти случая травестийно обыгрывают ведущую ситуацию лирического сюжета в микроцикле «русских» романов, построенную на варьировании автором своих биографических воспоминаний.

Поэтика повтора, с одной стороны, обеспечивает парадигматическое развертывание метароманного текста, однако, с другой, сигнализирует о конечности авторского набора сюжетных моделей. Но вместе с тем она дает писателю возможность сложить новый вариативный лирический узор вокруг уже известной схемы. Прием фабульного дежавю перенаправляет, таким образом, авторскую творческую энергию на поэтизацию жизни души. Можно сказать, что он выполняет двойную — как прозаическую, так и поэтическую — функцию в тексте.

Жизнь души проявляется, в частности, на таком свойстве сознания газдановского героя, как обладание «двойным бытием» — существовании как бы на границе двух миров. Чаще всего проводником в это загадочное состояние является сон, ассоциирующийся у героя — начиная уже с «Вечера у Клэр» — со смертью: «Я жил счастливо — если счастливо может жить

человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень. Смерть никогда не была далека от меня, и пропасти, в которые повергало меня воображение, казались ее владениями … Иногда мне снилось, что я умер, умираю, умру; я не мог кричать, и вокруг меня наступало привычное безмолвие, которое я так давно знал; оно внезапно ширилось и изменялось, приобретая новое, доныне бывшее мне неизвестным, значение: оно предостерегало меня» (I, 77). Однако пограничное состояние сознания ни в одном из романов не увенчивается прорывом героя в «третью жизнь». Эта метафора Газданова, послужившая названием одному из его рассказов, близка по смыслу понятию «третьего состояния» из тезауруса философии всеединства, под которым в системе В. Соловьева представлен мир преображенной реальности, «абсолютно сущего», внутренне вечно пребывающий в пространстве «эго»[60]. Визионерство газдановского героя отличает не столько «пограничная активность» души (П. Флоренский), сколько ее скованность страхом невозвращения, все больше возрастающая от романа к роману. Если Николай Соседов при всем ужасе от мысли, что в один из моментов самопогружения не сможет больше вернуться в себя, все-таки предпочитает это состояние пребыванию в наличествующей реальности, то я-повествователь в «Возвращении Будды» воспринимает подобные провалы как катастрофу. Его единственное желание — навсегда вырваться из этого мира иллюзий, сохранить цельность своего «я». То есть в атмосфере «лирического визионерства» (В. Варшавский), характерной для литературы первой эмиграции в целом, герою Газданова принадлежит особое место. Обращенность «в глубину самого себя», где «почти уже за краем умозрения приоткрывается … огромный океан снов, музыки, мечтаний, странных галлюцинаций»[61], не воспринимается им как мистическое откровение тайны мира — и в

[60] «оно … вечно к себе возвращающееся и у себя сущее». *Соловьев В.С.* Чтения о Богочеловечестве. СПб., 1994. С. 115.

[61] *Варшавский В.* О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. Т. 61. С. 412.

этом, надо сказать, он не является наследником Серебряного века. Чуть приподнявшаяся ему в мечтаниях и снах завеса тайны оборачивается болезнью души в тяжелых галлюцинациях, отнимая остатки жизненных сил. Это состояние преодолевается только в «Эвелине и ее друзьях», где, кажется, выведена похожая ситуация. Здесь погружение в воображаемый мир также мешает лирическому герою обрести целостность своего существования и внутреннее равновесие, как и в более ранних романах: «Я чувствую себя иногда старухой, у которой отвисает нижняя челюсть и трясется голова, или чернорабочим, язык которого состоит из четырехсот слов, бухгалтером или приказчиком мебельного магазина ... Во всем этом … я давно себя потерял. И вот я иногда встряхиваюсь и мне хочется забыть о всех этих людях и стать самим собой. Но самого себя я придумать не могу, так как если я это сделаю, то окажется, что это не я, а опять-таки какой-то воображаемый персонаж» (II, 615–616). Но между этим состоянием героя «Эвелины…» и схожим опытом Николая Соседова или я-повествователя «Возвращения Будды» есть существенная разница. Так, герой «Возвращения Будды» не может понять, что его связывает с людьми, воплощение в которых он переживает. Он часто размышляет над природой своего недуга, строя всевозможные предположения: законы наследственности, чьи-то «забытые воспоминания», воскресающие в нем, прорыв его сознания сквозь оболочку, отделяющую его индивидуальность от индивидуальности других людей. Все эти версии находятся в области подсознательного и поэтому не могут быть им проверены. Не понимает природы своих внутренних «превращений» и Николай Соседов. Герой же романа «Эвелина и ее друзья» знает причину своих видений: он писатель, и все преследующие его образы — плод его творческого вымысла. Отсюда его представления о творчестве как о форме душевного недуга, создаваемые же произведения он воспринимает как один из способов обретения самого себя: «Писатель, вообще говоря, это человек с каким-то глубоким недостатком, страдающий от хронического ощущения

неудовлетворенности ... Вся его литература — это попытка найти себя, остановить это движение и начать жить, как нормальные люди ... Когда он пишет книгу, у него есть смутная надежда, что ему удастся избавиться от того груза, который он несет в себе» (II, 617). Через это признание героя автор как бы поворачивает суть проблемы в известное ему русло: способ преодоления тягостной стороны визионерства, попытка «остановить это движение», ввести его в область жизненной нормы осуществляется в «Эвелине…» через включение его в сферу творчества. В данном случае речь идет о близкой самому писателю области — литературе, — которую он пытается вывести из-под ауры мистики.

В поздних романах Газданова проблема смысла жизни переводится из плана личностной перцепции на апперцептивный уровень признания законов «объективного мира, функционирующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции»[62], что гасит в них лирическое начало, активизируя при этом свойства прозы, в разряд которых издавна входили «поучение, объяснение, убеждение разума»[63]. Переориентация на доминантные коды истории и культуры соответствующим образом выражается в сопряжении содержания, стиля, структуры произведений, сам тип повествования в которых становится *дискурсом откровения*. Однако перемены в способе наррации не ведут к перемоделированию типа героя. В его образе по-прежнему сохраняются те порожденные устремленностью к разрешению «вечных вопросов» черты, которые позволяют говорить о нем как о «путешественнике». И благополучный парижанин Роберт, и сутенер Фред («Пилигримы»), и «средний француз» Пьер Форэ («Пробуждение») оказываются объединены этой общей позицией, что сближает их с героями «русских» романов, несмотря на разницу

[62] *Ильин И.П.* Метарассказ // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 232.

[63] *Мерзляков А.Ф.* Указ. соч. С. 61.

в социальном положении и сфере занятий. Хотя есть и принципиальное отличие героев этих поздних произведений от автобиографического героя Газданова: все они проходят свой инициальный путь в рамках одного произведения. Причем, автор «подыскивает» для каждого из них тот вариант «довоплощения», который наиболее отчетливо высвечивает смысл возможности невозможного. Так, сутенер Фред оказывается способен превратиться в духовно совершенную личность, состоятельный парижанин Роберт — преобразить юную проститутку с парижского «дна» в образованную светскую даму и обрести в ней любовь своей жизни, а простому бухгалтеру Пьеру Форэ по силам справиться с безумием и «болезнью к смерти», от которых он избавляет случайно встреченную незнакомку. Разность сюжетных ходов имеет здесь связь с главными архетипическими путями «спасения»: помощью ближнему, состраданием, любовью. Простота фабулы поздних произведений Газданова направлена на то, чтобы сделать прозрачной их основную мысль: сострадательная помощь и любовь к ближнему — это та основа, на которой держится мир. В то же время за достижимостью духовного результата каждым из героев прочитывается ключевая евангельская идея о возможности обретения духовного совершенства в пределах одной жизни.

«Французская» дилогия достаточно отчетливо высвечивает христианскую доминанту в религиозном синкретизме Газданова. Если же взглянуть на позицию автора в отношении к своим персонажам в рамках целого, то в ней можно увидеть то незыблемое единство, которое соотносится с позицией демиурга и судии одновременно. Он выстраивает судьбы своих действующих лиц, «милует» и «карает» их в полном соответствии с Законом Божественного Суда. Те из них, кто остановился в своем духовном развитии или исказил траекторию своего «путешествия», гибнут либо лишаются сюжетной перспективы. И это не только откровенно отталкивающие фигуры доктора Штука в «Истории одного путешествия», Лиды, ее

матери Зины в «Возвращении Будды» или множества эпизодических персонажей в «Ночных дорогах», но и близкие автору персонажи, составляющие круг собеседников-двойников героя. Более того, персонаж из этой категории не может претендовать в газдановском сюжете на роль главного героя. Только тем, кто не растратил внутренних резервов и способен на большое чувство и большой поступок, автор открывает возможности продолжения жизненного путешествия. Первая сюжетная «проба» такого «правильного морального отношения» осуществлена Газдановым в «Полете»: в разделении персонажей на жертв авиакатастрофы и спасенных от нее. Несмотря на апелляцию к непредсказуемому случаю, нетрудно увидеть, что в живых он оставляет своих любимых героев: Сережу и его мать Ольгу Александровну, жизненная позиция которых в рамках авторских нравственных приоритетов наиболее приближена к критерию неподсудности.

Таким образом, несмотря на креативные свойства личности героя, основная функция в развертывании метароманного текста принадлежит автору. Сложность нелинейных конфигураций целого в конечном счете укладывается в пространство архетипического первосюжета, а организация сферы персонажей — в мифологему трех дорог, из которых две ведут по ложному пути: духовной инверсии либо духовной остановки — и лишь одна приводит к инициальному «довоплощению». Такая стратегия сюжета вскрывает в метароманном повествовании аспект «присутствия», репрезентирующий душевную активность автора и его героя в мире людей и в бытии.

§ 3. Мир женских персонажей. Формула героини

Приоритетная позиция газдановского героя затенила собой фигуру героини — до такой степени, что по отношению к ней до сих пор не возникло активного исследовательского интереса. Наибольшее внимание вызывает у литературоведов образ Клэр, но и здесь он

важен в первую очередь как проекция сознания героя. Однако «женский» мир Газданова, возможно, даже более самобытен, чем «мужской». В нем есть своя многомерность, складывающаяся из особых критериев художественности.

Впечатление однотипности женских образов в романах Газданова возникает из их несоотносимости со сложившимся в русской классической литературе поведенческим и эстетическим каноном, где главная роль в процессе становления героя отводилась именно героине: ее мир служил своеобразным маяком на пути его жизненного самоопределения. Особой функции героини соответствует ее внутренний объем, изображаемый авторами более цельным и духовно ориентированным в сравнении с внутренним миром героя, на его фоне предстающим особенно эклектичным, разорванным. Таковы Татьяна Ларина и Маша Миронова Пушкина, Лиза Калитина и Наталья Ласунская Тургенева, Сонечка Мармеладова Достоевского, Наташа Ростова и Марья Болконская Толстого и т.д. Акцентирование внутреннего плана сказывается на портретном изображении этого круга героинь. Многие из них не наделены внешней красотой. Быть красивой, скорее, признак бездуховности, внутренней пустоты. То есть красота/некрасивость становятся в произведениях русской классики внешними индексаторами свойств женской души. Так, в «Евгении Онегине» плоская красивость Ольги противопоставляется печальной задумчивости Татьяны; в «Войне и мире» статуарная красота Элен и недооформившаяся прелесть Сони — внутренней живости Наташи и болезненной некрасивости княжны Марьи; подчеркнуто некрасива у Достоевского Сонечка Мармеладова и т.д. В облике любимых героинь авторы первенствующую функцию отводят глазам. Будучи «зеркалом души», они живут своей особой жизнью, выявляя малейшие изменения во внутреннем состоянии героини. Особенно акцентирована антитеза внешней непривлекательности и выразительности глаз в портретных описаниях Сонечки и княжны Марьи: «Это было худенькое, совсем худенькое и бледное

личико, довольно неправильное, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком. Ее даже нельзя было назвать и хорошенькою, но зато голубые глаза ее были такие ясные, и, когда оживлялись они, выражение лица ее становилось такое доброе и простодушное, что невольно привлекало к ней»[64]; «… глаза княжны, большие, глубокие и лучистые (как будто лучи теплого света иногда снопами выходили из них), были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты»[65].

Впрочем, есть в русской классической литературе случаи, и их тоже достаточно много, когда интенсивность внутренней жизни героини сочетается с ее внешней красотой. Таковы Аглая Епанчина, Настасья Филипповна, Грушенька у Достоевского, Лиза Калитина, Наталья Ласунская у Тургенева. Однако в их портрете обязательно есть штрих, нарушающий симметричное равновесие образа, фиксирующий отклонение от статуарности: таинственный взгляд в сочетании с бледностью лица у Настасьи Филипповны («…странные мысли приходили ему при взгляде, например, на эти глаза: как бы предчувствовался в них какой-то глубокий и таинственный мрак. Этот взгляд глядел — точно задавал загадку. В последние два года он часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны: она становилась ужасно бледна и — странно — даже хорошела от этого»[66]), сочетание правильности черт лица и телесной неразвитости у Натальи Ласунской («Дочь Дарьи Михайловны, Наталья Алексеевна, с первого взгляда могла не понравиться. Она еще не успела развиться, была худа, смугла, держалась немного сутуловато. Но черты ее лица были красивы и правильны, хотя слишком велики для семнадцатилетней девушки. Особенно хорош был ее чистый и

---

[64] *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 6. Л., 1973. С. 183.

[65] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12-ти тт. Т.III. М., 1984. С. 113.

[66] *Достоевский Ф.М.* Идиот // *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 8. Л., 1974. С. 46.

ровный лоб над тонкими, как бы надломленными посередине бровями… »[67]) и т.д.

Ведущая роль женского начала в русской классике обусловливает особую стратегию отношений между героем и героиней: вектор тяготения направлен здесь *от героя к героине*. Такова история Онегина и Татьяны Лариной, Раскольникова и Сони. Реализованность отношений становится катализатором исполнения судьбы героя, как в случае с Раскольниковым и Соней, отсутствие этой реализации оборачивается для героя «минутой злой» (Онегин и Татьяна) или — как вариант — равнодушием к собственной судьбе (Базаров и Одинцова). Предельное выражение первенствующая роль женского начала получает в поэтике символизма — в образах Вечной Женственности, Прекрасной Дамы, Подруги Вечной, Мировой Души и пр., что связано с идеей спасения мира через приобщение, слияние с универсальным планом бытия, персонифицированным в божественном образе Великой Девственной Матери.

Кажется, газдановские романы с их «направлением к женщине» продолжают данную традицию. На самом же деле здесь можно говорить лишь о внешнем сходстве, поскольку это «направление» определяется больше физическим томлением, чем «духовной жаждой». Духовное первенство принадлежит у Газданова герою. Его образ намного глубже и богаче образа героини, которая далеко не всегда оказывается готовой и способной к равноправному с ним диалогу (Аглая Николаевна в «Истории одного путешествия», Лида в «Возвращении Будды», Валентина в «Пилигримах» и др.). Заниженность нравственных притязаний у этой категории женских персонажей позволяет лишь условно называть их героинями. Более того, если главный герой в газдановском тексте вычленяется отчетливо и однозначно, то место главной героини в некоторых случаях оказывается вакантным, как в «Истории одного путешествия» или «Ночных дорогах». Ее образ замещает некий «женский ансамбль», в котором проведение каждой из

[67] *Тургенев И.С.* Рудин // *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Т. 5. М., 1978–1986. С. 239.

партий имеет особый смысл для формирования авторской концепции человеческого существования.

В отличие от русских классических героинь женские персонажи Газданова наделяются прежде всего физической привлекательностью. При их характеристике автор прибегает в первую очередь к акцентировке телесного плана. Мы можем не знать об их интересах, роде занятий, круге чтения, но обязательно будем посвящены в тайны физической притягательности: особый запах пота и длинные пальцы мягкой руки у Аглаи Николаевны и своеобразная ленивость тела Одетт («История одного путешествия»), необычно медлительные физические реакции Елены Николаевны («Призрак Александра Вольфа»), «тяжелая чувственность» Лиды («Возвращение Будды») и т.д., — детали именно такого рода будут тщательно прописаны автором. Если в русской классической традиции доминантой портретной характеристики героини являются глаза, то у Газданова она смещается на губы — как средоточие чувственности и свидетельство искушенности. Наиболее ярко эта особенность проявлена у Елены Николаевны («Призрак Александра Вольфа»): «Тогда только я разглядел как следует мою спутницу, вернее, заметил одну ее особенность: *у нее был неожиданно большой рот с полными и жадными губами*, и это придавало ее лицу дисгармоничное выражение» (II; 42); «Я не боюсь, — сказала она со своей необъяснимо *жадной улыбкой*. Я видел *ее улыбающийся рот, ее ровные крепкие зубы и тускло-красный цвет ее немного накрашенных губ*. Я закрыл глаза, я ощущал бурную чувственную муть» (II, 50–51). Такой же большой рот с чувственными губами акцентируется в портрете Аглаи Николаевны («История одного путешествия»): «Дама, разговаривавшая с Вирджинией, повернулась, и *Володя увидел ее лицо — с удлиненными, оживленными глазами, полными губами большого рта…* » (I, 185). В портрете Лиды («Возвращение Будды») главным также оказывается рот. Аккомпанирующее описание глаз и общей интонации облика лишь подчеркивает ведущую роль в нем животно-физиологического начала: «Я внимательно смотрел на Лиду — на ее *красный рот*, на ее

глаза, принимавшие время от времени какое-то влажно-сонное выражение, на ритмическое покачивание ее узкого тела, которым она сопровождала свое пение» (II, 171).

Состояние физического томления часто выражается в появлении у героини особой улыбки. Она может быть жадной и бесстыдной, как у Елены Николаевны («Где бы я ни был и что бы я ни делал, мне было достаточно задуматься на несколько секунд, чтобы передо мной появилось ее лицо с далекими глазами, *и улыбка, в которой было такое наивное бесстыдство, как если бы она стояла совершенно голая*» (II, 61), либо возбужденной, как у героини «Полета» Лизы («Глаза ее казались больше, чем обычно, под прямыми ресницами, и *возбужденная улыбка* была не похожа на всегдашнюю» (I, 281).

Глаза в женских портретах Газданова, как и у русских классических героинь, тоже предстают «зеркалом души», однако в них отражается не глубина и цельность, а изменчивость и та же чувственность (см. приведенный выше портрет Лиды). Зарождение физического влечения всегда отражается в первую очередь в глазах, которые в этот момент либо принимают далекое выражение (Елена Николаевна, Эвелина), либо чернеют, мутнеют (Клэр, Валентина), либо как будто увеличиваются в размере (Лиза). Самыми выразительными глазами среди всех героинь Газданова обладает Клэр: «*Туманные глаза Клэр, обладавшие даром стольких превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, — мутные ее глаза* я долго видел перед собой ...» (I, 45).

Приведенные характеристики позволяют смоделировать некий общий портрет героини Газданова (без различения на «положительность» и «отрицательность» персонажа, а также на его национальность: внешность русских героинь практически не отличается от внешности француженок), построенный по принципу асимметрии того рода, который свидетельствует об интенсивности телесно-чувственного начала. Такой тип внешности и поведения, контрапунктно противостоящий русскому классическому канону, во многом пересекается с эстетикой кабаре и дансингов,

наводнивших Париж в конце XIX — начале XX вв. Наиболее громкой славой пользовались кабаре, открывшиеся на Монмартре в конце XIX века: «Ша-Нуар», «Мулен-де-ла-Галетт», «Элизе-Монмартр», «Мулен Руж» и др. Это был особый мир со своими законами, правилами поведения и модой, приобщиться к которым приходил, пожалуй, весь Париж: от праздных зевак, уличных певцов и проституток до респектабельных буржуа. Здесь царила атмосфера вседозволенности, чувственности, возбужденности и эротизма, так точно переданная и увековеченная в работах Тулуз-Лотрека. Посетительницы и танцовщицы дансингов на картинах и афишах художника неизменно отмечаются четко очерченными красными губами, ставшими символом грубой чувственности. Их костюмы чаще всего сильно декольтированы, а из-под пышных юбок виднеются черные чулки — также непременный атрибут новой моды (у Газданова черные чулки носит Клэр, на ноги Лиды в обтянутых тонких чулках обращает внимание повествователь в романе «Возвращение Будды»). Чувственная женщина с алыми жадными губами и печатью искушенности на лице — непременная фигура на полотнах практически всех представителей так называемой Парижской школы[68]. В рецензии С. Франка на книгу Б. Кристиансена «Лик нашего времени» есть очень меткая характеристика особенностей дамского стиля 1920–1930-х гг. Для него «характерна … крайняя безликость. Личность, своеобразие индивидуальности отвергается … Для современного дамского костюма характерны … сокрытие лица под шляпкой аркадной формы — символ обезличения — и открытие низа, ног, характерный для современности метод призыва к любви … Для современного танца характерна … открытая сексуальность»[69].

[68] См. картины Матисса «Женщина в шляпе» (1905); Кес ван Донгена «Портрет Фернанды Оливье» (1905); Модильяни «Амазонка» (1909), «Обнаженная женщина в шляпе» (1907–1908) и др.

[69] См.: Руль. 1930, 15 янв.

Акцент на открытом низе — инверсия романтической, барочной открытости верха. Оголенность рук, плеч, груди в торжественном дамском наряде XVIII–XIX вв. при обилии мелких и крупных деталей на лифе и юбках воспринимается своеобразной репликой моды на мифологический сюжет рождения Венеры: открытость верхней части тела создает впечатление общей обнаженности женской фигуры, облеченной, словно в «пену», во множество воланов, рюшей, кружев, что делает ее подобной возникающему из морской стихии телу античной богини любви. Достаточно смелое декольте все-таки не выводит общее восприятие женского романтического образа за рамки легкого эротизма по причине плотной укрытости низа. Недаром чуть приоткрытая дамская ножка стала в это время предметом многочисленных поэтических любовных фантазий. Переакцентировка с верха на низ, даже на уровне намека воспринимавшаяся фривольностью еще в конце XIX столетия, в модной тенденции начала XX века перекодирует всю эстетику женского образа из эротического плана в сексуальный.

Газданов, приехавший в Париж в 1923 году, не застал уже того буйства, которое было характерно для Монмартра и раннего, довоенного Монпарнаса. Однако в легендарных монпарнасских кафе «Ротонда» и «Дом», частым посетителем которых был писатель и завсегдатаями которых являются многие его персонажи, не переставала кипеть бурная богемная жизнь, продолжавшая во многом традицию монмартрских кабаре. Вот как описывается Монпарнас этого периода Зинаидой Шаховской: «Жила я в джунглях, в самом центре Монпарнаса, в общежитии рядом с “Ротондой” и “Домом”, куда и ходила, как на спектакль, — не участником, а зрителем ... Рано утром или после работы народ подбадривался стаканом вина. Фауна часов же не знала. Тут и англосаксы, и скандинавы, и группа испанцев; кто-то говорит: “Вот Пикассо!”. А неподалеку Фернандо Барей, бывшая подруга Пикассо, и Фужита с новой женой, Юки, розово-белой Помоной, рядом с которой еще желтее лицо мулатки Айши, излюбленной

модели монпарнасцев, длинный Иван Пуни, грузный Сутин, толстый Паскин, Хэмингуэй и Цадкин. Все есть на Монпарнасе — и наркотик, и стаканы с перламутровым абсентом, и пикон-гренадин, и пьяницы, и проститутки, и мирные буржуа...»[70].

Практически тождественное описание одного из монпарнасских кафе мы встречаем в романе Газданова «История одного путешествия» с той только разницей, что время их посещения великими художниками и литераторами уже прошло и наступил период бурного обсуждения и подражания: «За столиком Coupole сидело множество народа, слышалась русская речь — с польским акцентом, еврейским акцентом, литовским акцентом, малороссийским акцентом. Невзрачные художники с голодными лицами, нелепо одетые — особенно удивил Володю маленький человек в клетчатых штанах для гольфа и черной бархатной куртке, усыпанной пеплом и перхотью, — спорили о Сезанне, Пикассо, Фужита: за ближайшим к Володе и Артуру столиком какой-то развязный и многословный субъект ожесточенно хвалил французскую поэзию и цитировал стихи Бодлера и Рембо.

— Слушайте, Артур, как он может понять это, когда он ни одного слова правильно не выговаривает? — тихо спросил Володя.

— Он, наверное, чувствует, — серьезно сказал Артур; Володя пожал плечами» (I, 206).

Эта исполненная иронии сцена свидетельствует о том, что Газданов не воспринимал всерьез современную ему публику Монпарнаса. Писатель отдавал себе отчет, что время былой славы и творившегося здесь гениального искусства прошло. Эта мысль передана автором через размышления одного из персонажей: «Они забывают, — думал Артур, — что у тех был талант, редчайшая вещь и, кажется, неизвестная на теперешнем Монпарнасе» (I, 209). Газданов, подобно Зинаиде Шаховской, был в этой среде не столько участником происходящего, сколько зрителем. Являясь приверженцем здорового образа жизни (известна страсть писателя к спорту и гимнастическим упражнениям), он не пони-

[70] *Шаховская З.* Отражения. М., 1991. С. 146.

мал завсегдатаев Монпарнаса, с такой легкостью, по его мнению, прожигающих собственную жизнь. И тем не менее атмосфера этого богемного района Парижа являлась притягательной для него как для творческой личности, где он был очевидцем «мрачной поэзии человеческого падения» (I, 478).

Повторяющиеся эпизоды в кабаре, ресторане или кафе у Газданова часто содержат сцену, центром которой является образ сидящей за столиком или барной стойкой героини (Валентина в «Пилигримах», Ральди в «Ночных дорогах», Эвелина в «Эвелине и ее друзьях» и др.), что вызывает ассоциации с полотнами импрессионистов («Любительница абсента» П. Пикассо, «Бар в Фоли-Бержер» Э. Мане, «Женщина в таверне» Л. Вальта и др.), становящимися частью контекста этой «мрачной поэзии человеческого падения», ее своеобразным живописным комментарием, придающим ей дополнительный смысловой объем, выраженный в форме, цвете, а также особой, «апокалиптической», интонации центральных женских фигур. Вместе с тем газдановский герой-повествователь чаще всего испытывает сложное чувство притяжения/отталкивания к такому квазибогемному миру, центром которого у него всегда является женщина: «я … страдал всю жизнь от непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения ... самым грустным результатом этого раздвоения был мой душевный опыт по отношению к женщинам. Я давно ловил себя на том, что вот я слежу жадными и почти чужими глазами за тяжелым и грубым женским лицом, в котором самый внимательный и самый беспристрастный наблюдатель тщетно искал бы какой бы то ни было одухотворенности. Я не мог не видеть, что эта женщина одета с вызывающим и неизменным безвкусием, так же, как я не мог предполагать в ней ничего, кроме чисто животных рефлексов, — и все же движения ее тела и раскачивающаяся ее походка каждый раз производили на меня непостижимо сильное впечатление» («Призрак Александра Вольфа». II, 26–28).

Подобная животно-физическая притягательность, по представлениям героя, отражает суть природы средней француженки, что на уровне сознания вызывает у него

ощущение дешевой подделки под настоящую жизнь. Прямым образом эта мысль выражена в «Вечере у Клэр»: «В тот вечер, уходя от Клэр, я слышал из кухни голос горничной — надтреснутый и тихий. Она пела с тоской веселую песенку, и это удивило меня.

C'est une chemise rose
Avec une petite femme dedans,
Fraîche comme la fleur éclose,
Simple comme la fleur des champs
[Это розовая рубашка,
Внутри которой — женщина,
Свежая, как распустившийся цветок.
Простая, как цветок полей *(фр.) — перев. автора. — Е.П.*].

… Однажды я пришел к Клэр и стал бранить песенку, говоря, что она слишком французская, что она пошлая и что соблазн такого легкого остроумия не увлек бы ни одного композитора более или менее способного; вот в этом главное отличие французской психологии от серьезных вещей, — говорил я: это искусство, столь же непохожее на настоящее искусство, как поддельный жемчуг на неподдельный. В этом не хватает самого главного, — сказал я, исчерпав все свои аргументы и рассердившись на себя. Клэр утвердительно кивнула головой, потом взяла мою руку и сказала:

– Il n'y manque qu'une chose. [Здесь не хватает только одного]

– Чего именно? — Она засмеялась и пропела:

C'est une chemise rose
Avec une petite femme dedans» [Это розовая рубашка, // Внутри которой женщина]» (I, 43–44).

И тем не менее именно к такой женщине герой испытывает настоящее чувство. Эта ситуация из первого романа в дальнейшем неоднократно повторяется в других произведениях писателя, в том числе некоторых рассказах, например, «Шрам». Данное обстоятельство главным образом служит основанием для исследователей говорить об однотипности и внутренней маловыразительности газдановских героинь. Хотя уже в приведенном фрагменте с песенкой горничной можно

уловить достаточно тонкие поэтические ассоциации, нейтрализующиеся общей иронической интонацией эпизода, но добавляющие свежести красок в изображение женских фигур. Впечатление пошлости создается в нем не столько словами песенки, сколько расхождением между текстом и исполнителем: эстетической несовместимостью идиллической темы с образом сорокапятилетней горничной, постоянно оказывающейся в романе в положении «соблазненной и покинутой». Еще более сомнительной в плане поэтической самохарактеристики горничной является скрывающаяся за покровом «розовой рубашки» мерцающая аллюзия на сюжет рождения Венеры. Образы настоящего и поддельного жемчуга усиливают этот подтекст, одновременно бросая контрастный отсвет на две женские фигуры: служанки и Клэр. Цвет рубашки вызывает также отдаленные ассоциации с «розовым помпадуром» — цветом, изобретенным химиком Элло для фарфоровых изделий в стиле рококо и обладавшим оттенком особо нежного свойства, что также активизирует эротические коннотации «розовой рубашки», превращающейся в «раковину Венеры»[71], и тем самым еще более травестирует образ влюбленной пожилой горничной. Что касается Клэр, то повторение ею последнего двустишия песенки становится элементом любовной игры, сочетающей скрытый призыв с явной издевкой. Несомненно, авторский выбор данной шансонетки в качестве разработочного элемента для характеристики Клэр окрашивает ее образ в эротические тона[72].

При всей определенности, «материальности»[73] внешнего облика газдановской героини, позволяющей отнести ее к типу обольстительницы и соблазнительницы (в этом сквозном свойстве исследователи усматривают архетипическую связь с образом евангельской

---

[71] *Даниэль С.* Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб., 2007. С. 149.

[72] Первый роман Газданова часто сравнивают с «Машенькой» В. Набокова. Однако типологически образ его главной героини больше соотносится с набоковской Лолитой.

[73] *Кабалоти С.* Указ. соч. С. 188–189.

блудницы[74]), есть несколько штрихов, разрушающих впечатление однотипности изображения и вводящих ощущение некой недосказанности, недопроявленности образа. Так, в отдельных случаях в описании глаз героини появляется отличительная деталь: «длинные глаза». Такими глазами обладают Аглая Николаевна в «Истории одного путешествия» («Дама … с длинными, оживленными глазами», I, 185), Валентина в «Пилигримах» («Девушка с длинными глазами, немного подведенными», II, 279), Алиса в «Ночных дорогах». Причем в последнем случае «длинные синие глаза» проститутки Алисы подернуты «полупрозрачной пленкой» и «налетом животной глупости, который *был характерен почти для всех женщин ее ремесла*» (II, 532). Деталь, казалось бы, выделяющая их из общего круга женских персонажей, в итоге как будто опровергает этот особый статус избранничества и, наоборот, снижает аристократку Валентину и возлюбленную героя «Истории одного путешествия» Аглаю Николаевну до уровня дешевой ночной проститутки. Разгадку этой необычной черты женской внешности можно найти в раннем рассказе Газданова «Общество восьмерки пик» (1927), где один из героев изображает на своем рисунке Клеопатру «с длинными глазами» (III, 54). То есть «длинные глаза» газдановских героинь в подтексте содержат аллюзии на образ Клеопатры, что становится способом разрушения семантической однозначности женских персонажей, создавая возможность их многоплановой интерпретации. С одной стороны, царственные коннотации выделяют названных героинь из общего ряда, но вместе с тем свидетельствуют о нереализованности заложенных в них высоких интенций: помимо магнетической власти своих любовных чар, Клеопатра, как известно, отличалась еще и личностной незаурядностью. С другой, «длинные глаза» оказываются своеобразным родо-

[74] См.: *Черчесов А.* Формула прозрачности // Владикавказ, 1995. № 2. С. 67–81; *Матвеева Ю.В.* Экзистенциальное начало в творчестве Г. Газданова http://www.darial-online.ru 2001/_2/matveev.shtml. С. 14.

вым клеймом газдановских героинь, словно оправдывая их предрасположенность к гипертрофированной чувственности генетическим родством с великой египетской блудницей[75].

[75] На наш взгляд, образ Клеопатры в его архетипическом значении универсального женского начала, развертывающем такие актуализированные XX веком его смыслы, как хищная чувственность («длинные глаза» ассоциируются с глазами рыси), магнетизм любовных чар, телесная ненасытность, властность и др., усвоен Газдановым через творчество Бодлера, его книгу стихов «Цветы Зла», о чем свидетельствует близость поэтики обоих авторов в реализации женской темы. Так, например, в стихотворении «Ожесточенная от скуки злых оков» в собирательном образе Женщины узнаваемы черты египетской «великой блудницы». Но не менее узнаваемы и те детали женского образа, которые столь характерны для художественного мира Газданова: яркая внешность, телесная ненасытность, чувственный взор, властность:

Ожесточенная от скуки злых оков,
Ты всю вселенную вместила б в свой альков;
Отточенных зубов влекома хищной жаждой,
Ты жертву новую на день готовишь каждый.
Твои глаза блестят, как в праздничные дни
На окнах лавочек зажженные огни;
Их блеск — заемный блеск, их власть всегда случайна,
Их красота — тебе неведомая тайна!
Машина мертвая, ты жажду утолишь
Лишь кровью мировой, но мир лишь ты целишь;
Скажи, ужель тебе не ведом стыд, ужели
Красоты в зеркалах твоих не побледнели?
Иль зла бездонности не видит мудрый взгляд,
И, ужаснувшись, ты не пятишься назад?
Или таинственным намереньем Природы
Твои, о женщина, благословятся роды,
И от тебя в наш мир, прославив грешный род, —
Кощунство высшее! — сам гений снизойдет! (Бодлер Ш. Цветы Зла и стихотворения в прозе. Томск, 1993. С. 97).

В то же время во второй части стихотворения появляется мотив неразгаданности женской природы, таящей только ей дарованные возможности духовного преображения человека и мира («но мир лишь ты целишь»). Реализация этого смысла осуществляется Бодлером приемом поэтического парадокса. Этот прием чрезвычайно характерен и для художественности Газданова, в том числе для поэтики его женских персонажей.

На неслучайность параллели Газданов — Бодлер указывает частая апелляция газдановского повествователя к имени и творчеству Бодлера, что достойно стать предметом отдельного исследования.

Специфика чувственных отношений между героем и героиней состоит в том, что чаще всего они осложняются отчетливым привкусом горечи. Так, после приведенной выше беседы Николая Соседова с Клэр, завершившейся первой, долгожданной ночью любви, герой вдруг испытывает наплыв печали, связанный не только с мыслью о достигнутом счастье как начале «смерти любви». Эту печаль словно излучает тело безмятежно спящей Клэр. И во всех последующих романах, прежде всего «русских», в интенсивности чувственного мира героини обязательно будет ощущаться некий внутренний надлом (Виктория в «Истории одного путешествия», Лиза в «Полете», Елена Николаевна в «Призраке Александра Вольфа», Лида в «Возвращении Будды», Сабина, Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях»). Сцены любви героя и героини практически всегда сопровождаются мотивом боли, которая может проявлять себя по-разному: как боль телесная либо внутренняя, как ожог, и пр. Физическое желание для героя — это почти всегда внезапный, туманящий разум наплыв чувственности («Он взял ее пальцы, почувствовав их тепло сквозь перчатку, взглянул на раздвинувшиеся в медленной улыбке губы — и почувствовал, что ему жарко в застегнутом пальто» («История одного путешествия». I, 188), порой соединяющийся с отвращением («Мне было больно и скучно, мне хотелось плакать от того, что все так отвратительно … Мне нужны были необыкновенные усилия, чтобы победить охватившее меня отвращение к Лиде» («Возвращение Будды». II, 179). Но даже и желанная близость с героиней требует от героя «какого-то безвозвратно-разрушительного усилия» («Призрак Александра Вольфа»), может быть связана для него с ощущением потери («Вечер у Клэр»), вырастающим до чувства «душевной катастрофы» («Возвращение Будды», «Полет», «Эвелина и ее друзья»). Есть в романах Газданова случай, когда «неудержимая стремительность чувств» героини оборачивается гибелью — ее и ее спутника. Таков финал жизни аристократки Валентины Симон в «Пилигримах», представлявшей собой

череду мимолетных чувственных впечатлений: «В автомобиле были двое — женщина и мужчина. Оба были, по-видимому, мертвы. Но в этом было нечто кощунственное: и женщина, и мужчина были голыми снизу до пояса, и даже смерть не разделила их тел» (II, 418). Здесь неприкрытое описание причины дорожной катастрофы семантически усложняется мерцанием мотива жертвы: «Он [случайный свидетель] … дотронулся до тела женщины, и когда он посмотрел потом на свою руку, он увидел, что она была в крови» (II, 418). Трагический смысл единства любви и смерти улавливается и в описании позы погибших: «смерть не разделила их тел».

Через мотивы чувственного изнеможения, печали, а также через тождество любви и смерти в поэтике газдановского текста мерцает библейский подтекст Песни Песней[76]. Упоминание этой книги Библии и цитаты из нее не раз встречаются в романах писателя: «Помните этот вечный монотонный мотив: «положи меня, как

[76] Мотив печали вербально не обозначен в Песни Песней, но в русском синодальном переводе он проявляет себя, кроме названного мотивного окружения, посредством особой, «падающей» интонации стихов, выраженной через обильное количественное превышение безударных слогов по сравнению с ударными, выполняющими во фразе функцию поддерживающей конструкции. Например: «ДщЕри ИерусалИмские! чернА я, но красИва, как шатрЫ КидАрские, как завЕсы СоломОновы» (1:4). Если представить этот стих графически: /vvvvv/vvv/vvv/vvv/v/vvvv/vvv/vv, — то становится отчетливо видна эта диспропорция, где на 8 ударных слогов приходится 24 безударных. Причем, как и в данном случае, большинство окончаний в стихах Песни соотносится с тем типом, который в силлабо-тонике носит название дактилического, что придает всей фразе плачущую интонацию. Например, «…пасИ козлЯт твоИх пОдле шатрОв пастУшеских (1:7) — v/v/v//vv/v/vv. Здесь активность ударных слогов в начале фразы сменяется доминированием безударных во второй ее части, заканчивающейся «дактилическим» окончанием. Но даже и там, где на конец фразы падает формальное ударение, последний слог часто читается как безударный. «Стертыми» могут быть и некоторые ударные слоги внутри фразы: «От благовОния мастЕй твоих Имя твое, как разлитОе мИро; поЭтому девИцы лЮбят тебя» (1:2) — vvv/vvv/vv/vv/vvv/v/vv/vvv/v/vvv; «ЖИтельница садОв! ТовАрищи внимАют гОлосу твоему, дАй и мнЕ послУшать его (8:13) — /vvvv/v/vvv/v/vvvvv/v/v/vvv.

печать, на сердце твое…» («История одного путешествия». I, 220); «отделите золото от камня, это будет чистое чувство — и тогда это Петрарка или Песня Песней» (Там же. I, 243). Часты у Газданова и упоминания имени царя Соломона, а также других его книг: «Притчей», «Екклесиаста». Но и сам образ газдановской героини своей яркостью в чем-то соотносится с образом возлюбленной из «Песни Песней», звучащим контрапунктом образу Клеопатры: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими; … Зубы твои, как стадо выстриженных овец … Как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока ланиты твои…» (Песнь Песней: 4; 1–3). В портретах своих героинь писатель акцентирует, делая особенно яркими, те же части лица, что и автор библейского текста: губы, зубы, глаза.

Так у Газданова «низкая действительность» начинает обрастать «высокими» коннотатами, что придает ей оттенок глубокого драматизма, вызывая мысль о трагедийности бытия. И носителем этого трагедийного начала у писателя является в первую очередь героиня. Даже в самых сомнительных в нравственном отношении ситуациях в их изображение будет включена драматизирующая деталь, как, например, в том эпизоде романа «Пилигримы», где единственный раз всплывает история матери Валентины, «вся жизнь» которой «укладывалась в уголовный кодекс»: «Она изменяла шоферу с адвокатом, адвокату с матросом, матросу с учителем — в хаотической последовательности разных мест, квартир и условий жизни. Несколько раз она попадала в тюрьму, несколько раз она была в клинике, где ее лечили от наркомании, но, как только она выходила оттуда, все начиналось сначала» (II, 315). При этом в сентенции повествователя возникает нота если не оправдания, то попытки понимания: «…в этих огромных ее глазах и в ее голосе было нечто по-настоящему трагическое, и с первого же взгляда становилось ясно, что ее любовь меньше всего должна быть похожа на безоблачное счастье» (II, 315).

В таком драматизированном контексте однотипная внешность большей части газдановских героинь приобретает значение не столько эмблемы, сколько наложенной свыше печати. Не случайно чувственная сторона женской природы таит в себе болезненность, эманации которой передаются герою. Данная интерпретация приобрела статус адекватности после нашего знакомства с рассказом Газданова «Черная капля»[77]. Это одно из ранних произведений автора, датируемое исследователями 1930-м годом, т.е. временем появления его первого романа «Вечер у Клэр». В рассказе повествуется о любви «старого бога» к одному из своих сыновей (младшему) и о его желании оградить любимое чадо от печалей мира. «… знание делает бога грустным»[78], — объясняет он причину своего намерения, в чем нетрудно увидеть реминисценцию из «Екклесиаста»: «во многой мудрости много печали» (Екк. 1:18). Бог дарит сыну чудный остров, на котором тот должен жить один. После нескольких лет одиночества молодой бог вспомнил, что его отец и старшие братья знают печаль мира, и задумался над тем, как сделать вещи иными. «Вот я создам существо, в котором будет жизнь и радость, которое будет чистым и прозрачным, как воздух, — и которому будут чужды раз навсегда печаль и скука — и ни в ком никогда оно не вызовет этих чувств»[79]. Из воды, цветов, травы и воздуха молодой бог создает прекрасное существо, у которого были только два цвета: розовый и белый. Но в этот момент над островом пролетела чья-то громадная тень, «и черная, невиданного цвета капля вдруг упала вниз на тело, лежавшее в руках молодого бога. Она расплылась треугольным волнующим пятном на том самом месте белорозового тела, где сходились ноги — и осталась там … Потом он увидел, что такие же, только меньшие пятна появились под руками»[80]. Попытки стереть большое

[77] *Газданов Г.* Черная капля // Возвращение Гайто Газданова. С. 243–247.

[78] Там же. С. 243.

[79] Там же. С. 245–246.

[80] Там же. С. 246.

пятно привели лишь к тому, что «оно стало еще чернее и определеннее». В это время появляется бог-отец с нахмуренным и печальным лицом. Видя радость сына по поводу сотворенного им «чистого и прозрачного» существа, «старый бог» говорит: «Нет, мой сын … Ты ошибся. Ты видишь это черное на розовом и белом? … Это место для страсти, печали и боли. Если бы его не было, эта созданная тобой женщина никогда бы не узнала их. Теперь же ее судьба определена заранее»[81]. В этот момент «старый бог» поднимает руку, и тело женщины начинает падать на землю. После этого молодой бог наблюдает всю ее жизнь, видит, что она по-прежнему прекрасна, но в ее нежных глазах затаилась печаль. Бог видел любовь этой женщины к человеку, чье «тело было так соединено с розовым и белым божественным телом, что нельзя было видеть, где начинается одно и кончается другое — и бог знал, что в жизни этого человека до самой последней минуты, до этого взгляда созданной им женщины не было никогда и тени счастья — и вдруг оно стало существовать» (ср. сцену гибели героев-любовников в «Пилигримах»). Тогда «молодой бог» зовет «старого бога» и, показывая ему эту сцену, говорит, что тот ошибся. «Нет, — сказал бог, — ты видишь белое и розовое, но ты не видишь черного. Там сейчас боль, потом будет печаль: и без этого все было бы невозможно». Но при этом «старый бог» вынужден признать и то, в чем ошибался сам: «Я забыл, что в начале человеческой любви были радость и счастье … после них все равно придет сожаление — или у той, которая любит, или у того, который любит … ты видишь, как там струится воздух твоей страны, твоего раннего детства, где есть радость и огорчение, но нет ни корысти, ни расчета, ни ожидания награды; и за первую чистоту этих чувств — может быть стоит пожертвовать печалью, которая все равно неизбежна, потому что день, когда появились люди, был днем земной смерти твоей матери»[82].

Нетрудно заметить в этой литературной притче

[81] Там же. С. 247.
[82] Там же. С. 247.

реминисценцию тех глав Книги Бытия, которые повествуют о творении женщины и утрате рая. При этом повествованию предпосылается зачин, отсылающий читателя к жизнеописанию Гаутамы Будды, нашедшему своеобразное преломление в древнерусской «Повести о Варлааме и Иоасафе»[83]. И в том, и в другом случае дело происходит в Индии. Царь этой страны, желая оградить своего сына от горестей жизни, помещает его в прекрасный специально выстроенный дворец и запрещает слугам и воспитателям выпускать его за пределы дворца и рассказывать ему о жизни. В древнерусской повести запрет царя Авенира мотивирован его нежеланием того, чтобы сын стал христианином, как предсказано ему звездочетом, узнал учение и закон Христа — то есть был погружен в самую бездну печалей мира и прочувствовал цену его искупления. В жизнеописании Будды отцовский запрет имеет близкое основание: он связан с нежеланием царя видеть своего сына буддой, «просветленным», т. е. человеком, взявшим на себя тяжелую ношу «архата», как предсказано ему учеными-брахманами. В газдановской притче полностью отсутствует религиозная подоплека запрета. Здесь он связан с метафизической проблемой познания. Ограждение сына от знания «грустных и печальных вещей», по ло-

[83] Трудно сказать, какой из двух текстов: «Жизнь Будды», появившаяся в русском переводе с пали в 1913 г., или «Повесть о Варлааме и Иоасафе» — стал прямым источником для газдановского рассказа-притчи. О прекрасном знании истории буддизма свидетельствует все творчество Газданова, прежде всего его роман «Возвращение Будды», о его знакомстве с «Повестью о Варлааме и Иоасафе» говорит один из эпизодов романа «Пилигримы», в котором ростовщик Лазарис дает своему подопечному советы, не только смыслом, но и интонацией перекликающиеся с сентенциями из притчи «о соловье и ловце» из древнерусской повести: «Никогда не стремись достичь невозможного, не жалей о том, что прошло мимо, и не верь никогда сомнительному слову. Храни эти три заповеди и будешь благоденствовать». См.: Повесть о Варлааме и Иоасафе // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 201–203. Ср. в «Пилигримах»: «никогда не имей дела с людьми, которые стоят выше тебя … Оставайся в той среде, где ты живешь. Не стремись выше — потому что это гибель» (II, 325). В то же время оба эти романа написаны гораздо позднее «Черной капли», датированной издателями началом 1930-х гг.

гике «старого бога», является залогом его вечного счастья, что ближе к позиции отца Сиддхартхи Гаутамы, готовившего ему блестящее светское поприще[84].

Как и в Книге Бытия, в рассказе Газданова акт творения происходит в тот период, когда в мире уже существует зло. Не в силах избавить от него все пространство вселенной, «старый бог» может оградить от него любимого сына. Но невольной жертвой существующего зла становится прекрасная и чистая женщина во всей душевно-телесной полноте своей ипостаси. Падение «черной капли» на ее тело активизирует общую стратегию падения — человека и мира, — которую с горечью наблюдают из своего недосягаемого небесного далёка «старый» и «молодой» боги.

На наш взгляд, этот ранний рассказ-притча имеет значение семантического кода по отношению ко всей системе женских персонажей Газданова. Показательно то, что в реальности тремя черными следами помечено и мужское тело, однако писатель игнорирует этот факт. Тем самым в его художественной системе несмываемое клеймо на теле героини становится маркером ее функционального различия с героем. В то же время отчетливость метки словно размыкает «материальность» женского образа, придавая ему качество незавершенности, онтологической глубины. Так, описание «белого тела» Клэр, как и в «Черной капле», «покрытого в трех местах такими постыдными и мучительно соблазнительными волосами» (I, 46), через прием поэтического тождества наделяет трагическим звучанием весь образ героини, приобретающий новое качество: существование под знаком смерти. То же смысловое «преображение» — через посредство семантики рассказа-притчи — получают и образы других героинь Газданова. Помимо черных чулок, его вещной метафорой служат черные волосы (чаще всего автор рисует своих героинь брюнетками) и «черные одежды». Особенно много черного цвета в нарядах героинь «Полета»: черная бархатная шляпа Ольги Александровны, черное театральное

[84] См.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт. Т. 2. М., 1994. С. 637.

платье Лизы, траурное платье Лолы в финале романа. Черный цвет в сочетании с жемчугом — излюбленный стиль одежды Эвелины, героини последнего романа Газданова; там же в «черном закрытом платье» появляется бывшая возлюбленная героя Сабина. Помимо изящества, наиболее выгодно оттеняющего «чувственную прелесть» женского образа[85], в черном наряде скрыты трагические коннотаты. В самой этой поэтической формуле словно впечатанным остается смысловой оттенок греховности, если исходить из этимологии слова «прелесть», что исконно означало «ложь». Семантическая цепочка «прелесть» — «прельщение» вновь актуализирует, казалось бы, несколько затушеванную романтической метафорой идею первородного греха, пораженности им мира. То есть у героини Газданова оказывается собственная танатология, восходящая к библейскому архетипу, что отличает ее от танатологии героя, связанной в первую очередь с раздвоенностью его сознания, визионерским опытом.

В качестве «прецедентного текста» для самой «Черной капли» выступает библейская Песнь Песней, по отношению к которой газдановский рассказ строится как поэтико-семантический контрапункт. «… голубица моя, *чистая* моя» (Песнь Песней, 6:9. Курсив здесь и далее мой. — Е.П.); «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и *пятна нет на тебе*» (Песнь Песней, 4:7), — таков образ беспорочной юной красоты в поэтическом творении царя Соломона. Не случайно, будучи намеченными в последней главе его творения, в дальнейшем в нем не получают развития мотивные параллели любовь/смерть и ревность/преисподняя. История чувств героев здесь остается защищенной от воздействия нижней, страстной стороны любви. Даже физиологическая ее сторона изображается посредством растительного, а не животно-телесного метафорического ряда: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник: Рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами …

[85] Здесь невозможно не вспомнить «маленькое черное платье» Коко Шанель.

Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает сладкие плоды его» (Песнь Песней, 4: 12–16). В аспекте незапятнанности она воспринимается и Газдановым (вспомним реплику одного из героев «Истории одного путешествия»: «… это будет *чистое чувство* — и тогда это Петрарка или Песня Песней»). То, что действие в Песни происходит в ситуации падшего мира, остается за пределами его творческой рецепции. Порочность же мира в газдановской притче мотивируется «старым богом» тем, что «день, когда появились люди, был днем земной смерти твоей [молодого бога] матери»[86]. Мотив рождения сына — общий для «Черной капли» и Песни Песней, но в тексте-источнике он присутствует с иным знаком: «Под яблонью разбудила я тебя: там родила тебя мать твоя, там родила тебя родительница твоя» (Песнь Песней, 8:5). Здесь жертвенным актом является само рождение человека как разделение материнской плоти. Восполнением этой утраты телесной целостности и выступает любовь — недаром лирический герой Песни «разбужен» возлюбленной под той же «яблонью», под которой он рожден матерью своей. Можно тем самым заключить, что по логике газдановской притчи, чистота, беспорочность чувств героев библейской Песни обеспечивается отсутствием материнской смертной жертвы. Его же собственное творчество акцентирует ту сторону отношений мужчины и женщины, которая помечена знаком смерти. При этом смерть матери в «Черной капле» начинает череду последующих земных трагедий, т. е. оказывается лишена коннотата искупительной жертвы. Именно ее эстафету и принимает в творчестве писателя героиня, становясь источником и одновременно жертвой заключенного в ней любовного магнетизма. Но в то же время, как явствует из рассказа-притчи, женщина — невольная, случайная жертва наличествующей онтологической драмы, в чем видится принципиальное отличие изображенной автором истории потери рая от библейского канона. Такой взгляд на проблему объясняет те частые сюжетные ситуации в романах писателя, в которых за-

[86] *Газданов Г.* Черная капля. С. 247.

рождение чувства героев изображается как наваждение, иррациональный порыв или неподвластная обоим игра случая, что становится не только свидетельством пораженности человеческой природы грехом, но и моментом оправдания персонажей. В данном контексте по-иному прочитывается и внешность героинь Газданова, соотносящаяся с эстетикой кабаре, где красный (губы) и черный (чулки, платье) цвета становятся эмблемой траура по непорочности мира.

Следует, однако, особо отметить те достаточно редкие случаи, когда автор отказывается от привычного для него поэтического способа изображения героини. Все они образуют некое неоднородное единство — как разные варианты воплощения идеального женского начала. Его «земным» проявлением в романном тексте становятся образы идеальной жены (Вирджиния в «Истории одного путешествия») либо сохранившей невинность падшей женщины (Виктория в том же романе). Воплощение инобытийного женского идеала осуществляется Газдановым в традиции изображения далекой/умершей возлюбленной. Остановимся на этом подробнее.

В случае с Вирджинией идея внутренней гармонии реализуется способом минимизации телесного начала и перенесения акцента на общую атмосферу радостного восприятия мира, излучаемую героиней. В романе нет ни одной портретной характеристики Вирджинии, ни слова не сказано о том, красива ли она, но от всего ее облика, созданного несколькими штрихами, остается ощущение изящества, радости, внутренней силы, не нарушающей цельности ее женственного образа: «Вирджиния смеялась весело и искренне» (I, 174); «Вошла Вирджиния — в маленькой кремовой шляпе, в юбке кремового цвета, в синем, почти мужском пиджаке … Вирджиния села за руль автомобиля … и сразу, мягко и быстро, поехала вниз по улице» (I, 175).

Образ Виктории варьирует «святых грешниц» Достоевского. Здесь незапятнанность души в погрешительных обстоятельствах выражена через евангельскую символику «белых одежд», мотив детства и «чистые»

интонации голоса: «Артур остановился у карусели с деревянными картинными лошадьми в золотых и бархатных седлах, вращавшимися под стариннейший вальс … Когда карусель остановилась, женщина в большой белой шляпе, в белом платье хотела спрыгнуть вниз, но зацепилась и падала с высоты полутора метров; Артур успел заметить выражение испуга в ее глазах. Он поймал ее длинное тело на лету и мягко опустил его на землю.

– Danke schöen, — сказала она. — Sie sind sehr stark, mein Herr [Огромное спасибо … Вы очень сильный, мой господин (*нем.*)].

Да, это были ее первые слова, сказанные с неповторимой и певучей интонацией … Иногда он говорил себе, оставаясь один, что он совсем не знает Викторию, не знает почти ничего, кроме ее тела и голоса, легкого, глубокого и нежного, как голос, который слышался ему точно из далекого детства» (I, 211–213). Как и в случае с Вирджинией, в изображении Виктории практически отсутствует телесный аспект. Символичной оказывается и такая деталь в приведенном эпизоде, как своевременная помощь Артура в момент ее падения с карусели. Следует отметить, что используемый здесь набор поэтических приемов достаточно трафаретен, однако изящество стиля и чувство эстетической меры заглушают эффект художественной вторичности.

В воспоминаниях героя о далекой/умершей возлюбленной, как, например, в «Ночных дорогах» и «Возвращении Будды», привычная яркость, избыточность красок не только нейтрализуется, но заменяется бледными тонами — колористика образа становится репрезентацией области смерти. Но если в «Ночных дорогах» о героине прямым способом говорится как об умершей («…мне невыносимо тягостно было воспоминание о смерти одной из самых близких мне женщин. Ей было двадцать пять лет. После нескольких месяцев мучительной болезни она задохнулась, выпив немного воды … Я стоял у ее кровати … отчаянно глядя в ее чудовищные, открытые глаза, с этой беспощадной свинцовой пленкой … Я думал тогда, что отдал бы все за возможность

… дать этому телу немного моей крови, моих бесполезных мускулов, моего дыхания» (I, 581), то в «Возвращении Будды» эта мысль находится в подтексте и обнаруживает себя через ту же затушеванность, «бескровность» поэтики: «Даже по внешности она напоминала мне иногда, особенно вечером или в сумерках, легкий призрак, идущий рядом со мной. У нее были белые волосы, сквозь которые проходил свет, бледное лицо и бледные губы, тусклые синие глаза и тело пятнадцатилетней девочки» (II, 251). Энигматичность фигуры Катрин, ее «закадровая» позиция в романе повышают вероятность интерпретации ее образа как умершей возлюбленной (подробно к этой мысли мы вернемся в соответствующем разделе), что романтизирует любовную интригу произведения.

В нескольких романах (преимущественно поздних) описание внешности женских персонажей уже в большей степени напоминает классический канон. Статичность поэтического приема сменяется художественной динамикой, построенной на изменении выражения глаз, углублении взгляда, обозначающих сдвиг в душевном мире героини. В то же время эта перемена не связана с теми причинами, которые характерны для классических сюжетных ситуаций: ***любовь как откровение*** — по примеру пушкинской Татьяны («И дождалась… Открылись очи; // Она сказала: это он!»[87]) или ***влияние трудных обстоятельств***, как у Грушеньки Достоевского («Дня три после ареста Мити Грушенька сильно заболела и хворала чуть не пять недель … Она сильно изменилась в лице, похудела и пожелтела … Но, на взгляд Алеши, лицо ее стало как бы еще привлекательнее, и он любил, входя к ней, встречать ее взгляд. Что-то как бы укрепилось в ее взгляде твердое и осмысленное. Сказывался некоторый переворот духовный … Прежней, например, ветрености не осталось и следа»[88]). Героини Газданова меняются

[87] *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 2. М., 1986. С. 227.

[88] *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 15. Л., 1976. С. 5.

в результате креативного влияния на них героя. Это тот случай, когда «природа женщины может стать искусством для мужчины» (Новалис)[89]. То есть модель отношений между героем и героиней у Газданова вариативно разрабатывает мифологему Пигмалиона и Галатеи.

В процессе отношений с героем-творцом страх перед жизнью, ощущение погубленности собственной судьбы (Елена Николаевна в «Призраке Александра Вольфа», Жаннина в «Пилигримах», Анна Дюмон в «Пробуждении») или чувство проживания чужой жизни (Эвелина в «Эвелине и ее друзьях») сменяются на радостное восприятие бытия, отражающееся в изменении выражения глаз, их оживлении (Елена Николаевна, Анна Дюмон), «оттаивании» (Эвелина). В последнем романе момент «довоплощения» героини звучит апофеозом творческим усилиям героя: «Когда Эвелина заснула, я долго смотрел на ее лицо с закрытыми глазами. Оно стало другим, и на нем было, как мне казалось, выражение почти торжественного спокойствия. Я смотрел на него, и теперь я понимал … что я ждал этого вечера и этой ночи все последние годы моей жизни. Все мои воспоминания, все события этих месяцев … все это сейчас бледнело и растворялось … передо мной возникла Эвелина в ее последнем воплощении, которого я ждал столько лет» (II, 752–753).

Можно сказать, что телеологическая направленность общероманного сюжета на уровне поэтики женских персонажей реализуется через преодоление эстетики кабаре. В этом контексте символическое значение приобретает закрытие Эвелиной своего развлекательного заведения в финале последнего романа. Трансформации, происходящие в духовном мире героини, диктуют автору смену эстетической модели, переход к способам классической художественности. Хотя динамика этих перемен становится ощутимой только в рамках всего метароманного цикла.

[89] См.: *Махов А.Е.* Musika literaria. С. 21.

§ 4. «Человеческая комедия» Гайто Газданова: мир «других»

Такого обилия социальных типажей, как в произведениях Газданова, мы не найдем, пожалуй, ни у какого другого российского писателя. Созданная им картина парижских нравов состоит из множества эпизодов, охватывающих, кажется, все слои общества французской столицы. Здесь и изображение буржуазного бомонда, и описание «дна», и фрагменты «бедняцкой хроники», и жизнь «среднего» человека. Невозможно найти более точного определения этой художественной панораме, чем бальзаковская метафора «человеческая комедия». Так же трудно найти иной литературный пример, кроме произведений Бальзака, где бы в таком обилии и разнообразии была представлена картина не просто передвижений, а скачков персонажей по социальной лестнице[90]. Герои Гоголя, Достоевского, Толстого, Пруста, Набокова и других писателей, с которыми чаще всего сравнивается творчество Газданова, живут и развиваются либо не развиваются в рамках изначально заданной для них социальной ниши. В отличие от них Бальзак вводит огромное количество действующих лиц, часто «кочующих» из этюда в этюд и претерпевающих различные метаморфозы и перемещения, на чем акцентирует внимание в предисловии к своему грандиозному опусу: «несомненно, что все же лавочник становится иногда пэром Франции, а дворянин иной раз опускается на самое дно»[91]. Но если у Бальзака мысль о человеческих социальных «превращениях» излагается с осторожными оговорками («иногда», «иной раз»), то для Газданова это явление уже перестает быть ис-

[90] О том, что творчество Бальзака входило в план художественной рефлексии Газданова, свидетельствуют, кроме прямой манифестации в статье «Литературные признания», многочисленные аллюзии на его произведения в газдановской прозе, в первую очередь на роман «Шагреневая кожа» (романы «Ночные дороги», «Пилигримы», рассказ «Освобождение», незаконченный роман «Переворот» и др.).

[91] *Бальзак О. де.* Собр. соч.: В 24-х тт. Т. 1. С. 23.

ключительным, чему способствует историческая ситуация русского послереволюционного рассеяния и общеевропейского кризиса после Первой мировой войны, становящаяся в произведениях писателя фоном, формирующим атмосферу его художественного мира.

В основном романы Газданова отличаются камерностью и достаточно мало «заселены». Во всех случаях окружение героя состоит из нескольких главных фигур. В «Вечере у Клэр» это отец и мать Николая Соседова, его дядя Виталий, Клэр, а также его учителя, товарищи по гимназии и по бронепоезду «Дым». Центром данного круга является домашний мир героя, расширяющийся по мере его взросления другими мирами, сопредельными первоисточной сфере семьи. Абсолютно параллельным ей предстает хаотичный мир войны, персонифицированный фигурами солдат с бронепоезда, в чем проявляется фатальная власть жизненных обстоятельств. В «Истории одного путешествия» и «Полете» сохраняется тот же принцип расширения персонажного круга изнутри, из сферы семьи, вовне. В «Ночных дорогах» происходит нарушение этого принципа. Цементирующая всю систему персонажей аура дома здесь отсутствует, в силу чего контактная сфера героя предстает чередой хаотических встреч, случайных бесед, сближений и отталкиваний. Похожая ситуация сохраняется и в «Призраке Александра Вольфа» и «Возвращении Будды», где окружение героя также состоит из случайных фигур, но с той разницей, что большинство из них — бывшие россияне. Во «французских» романах автор возвращается к прежней модели организации персонажного плана: изнутри вовне. Их герои, существуя в своем привычном домашнем космосе, переступают его порог с целью обретения нового опыта. Исключение составляет лишь сюжетная линия Фреда в «Пилигримах», где, наоборот, хаотичная реальность постепенно перестраивается внутренними усилиями героя в гармонический космос. В «Эвелине и ее друзьях» окружение героя уже в большой мере является частью его собственного мира. Разность моделей отражается на разнице в изображении действующих лиц: в

первом случае (модель от дома — в мир) преобладает принцип индивидуализации, во втором (отсутствие дома) — типизации. Но в наибольшей степени типизирующее начало характерно для «Ночных дорог», где из пестрого фона разнородных и одновременно похожих действующих лиц, организованных в среду обитания героя, выдвигаются на передний план лишь несколько одиночных фигур: Платона, Ральди, Сюзанны, Алисы, Федорченко, Васильева. В этом произведении автор нарушает свой излюбленный камерный принцип, расширяя число действующих лиц до крупноформатных эпических рамок: на двухстах страницах текста ему удалось изобразить более ста двадцати персонажей.

Среди ликов Парижа наиболее проработан у Газданова тот, который представляет его оборотную сторону. При всей пестроте действующих лиц большая их часть — персоналии городского «дна», из которых к более обеспеченной/благополучной жизни выбиваются лишь некоторые: Виктория в «Истории одного путешествия», Сюзанна в «Ночных дорогах», Павел Александрович Щербаков в «Возвращении Будды», Андрэ Бертье в «Пилигримах», Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях». Тех, кто, наоборот, падает с вершин на «дно», оказывается гораздо больше. Причем, кроме нескольких французов (Ральди, Платон в «Ночных дорогах»), эта картина «блеска и нищеты» состоит главным образом из так называемых «бывших» — эмигрантов из России: бывших генералов, князей и княгинь, гимназистов, студентов, священников и пр. В их нисхождении улавливается некая общность, выраженная «безвозвратной последовательностью падений» (II, 175): «скачки, алкоголь, морфий, тюрьма, сифилис, милостыня — бессильный разврат и грязь, болезни и физическая слабость, ежедневная перспектива смерти на улице и совершенное, не допускающее ни малейшего намека ни на какую иллюзию, отсутствие надежды какого бы то ни было улучшения» (II, 175).

Лирическая направляющая сюжета в «русских» романах, преобладание внутреннего плана в структуре образа героя над внешним определяет специфич-

ность изображения мира второстепенных персонажей, который представлен не в своей непосредственно-объективной данности, а в отраженном свете восприятия героя. Организуемое его сознанием и в его сознании повествование приобретает форму гомофонического голосоведения даже в случаях воспроизведения диалогов с разными собеседниками, включая персоналий «дна»[92], речь которых в передаче героя редко отклоняется от границ нормативности[93]. Голоса *других* преобразуются в сознании я-рассказчика в его собственную манеру наррации, сам же он лишь в моменты высшего

[92] Иная сторона подобной организации речи повествователя — отсутствие у самого писателя опыта изъясняться на русском жаргоне, более соответствующем речи маргинальных собеседников его протагониста (французским арго, по его собственному признанию, он владел свободно). Разнообразит языковую палитру введение французской речи в структуру диалогов. Хотя авторский перевод в примечаниях нейтрализует этот индивидуализирующий элемент, продолжая гомофонное голосоведение.

[93] Один из самых ярких примеров — речь уличной девицы Лиды в «Возвращении Будды». Она говорит «чужим», книжно-бульварным языком, не вяжущимся с ее обликом. Это ощущение не исчезает и после ее разъяснений я-повествователю, что она много читала, когда «служила горничной у старого доктора, в квартире которого была библиотека» (II, 189). История с докторской библиотекой выглядит искусственным авторским ходом, открывающим сюжетную возможность для завязки отношений Лиды с Щербаковым и диалога с героем — людьми иного уровня интеллекта. Этот разрыв особенно подчеркнут иронической интонацией я-повествователя: « — Что вы знаете обо мне? Ничего. Но когда вы говорите со мной, в вашем голосе явно чувствуется презрение, вы думаете, я его не слышу? Да, да, я понимаю: мы принадлежим к двум разным мирам …

— Эту фразу вы где-то прочли, — сказал я без всякого раздражения.

И она стала говорить о своей жизни … Она сказала, что любит этого человека больше всего на свете и готова отдать за него жизнь.

— В таких вещах редко возникает необходимость, — сказал я, — разве что в либретто какой-нибудь оперы …

— А теперь скажите мне: разве я не заслужила хоть немного счастья — даже ценой обмана?

Меня несколько раздражала — в патетических местах ее склонность к книжным оборотам, заимствованным из плохих романов … » (II, 188–190).

раздражения перенимает язык улицы — настолько, насколько ему позволяет его интеллигентское сознание и чувство собственного достоинства. В итоге эмпирическая реальность приобретает в романах субъективное измерение. Эта особенность проявляет себя, помимо прочего, через специфическое текстовое оформление: часто сцены диалогов не отграничиваются от повествовательной речи новой строкой, а введены в нее как часть общего абзаца, что создает впечатление включения речи собеседника в поток сознания лирического героя. Особенно часто такая невычлененность диалога из монолога встречается во фрагментах его воспоминаний, что дает основание причислить к ним и те случаи, которые изображаются как наличествующая реальность: «Володя … вышел в столовую, когда Николай и его жена уже сидели за столом. — Какой франт! — сказал Николай. Насмешливые глаза Вирджинии осмотрели Володю с ног до головы. — Очень хорошо, — сказала она, — а галстук вы тоже покупали в Стамбуле? — Qui, madame, — полупочтительно-полунасмешливо ответил Володя. — А почему вы это спрашиваете? — Не знаю, в нем есть что-то восточное… » (I, 174).

Подобный «иерархический» принцип организации действующих лиц не применим к типу «романа коллективного героя», который считается открытием XX века и к которому делаются попытки причислить романную прозу Газданова, прежде всего его «Ночные дороги»[94]. Однако это произведение, как и другие, свидетельствует не о «конце индивидуальности», что́ кажется на первый взгляд, а, наоборот, наиболее отчетливо показывает силу ее (индивидуальности) экзистенциального противостояния чуждой среде, репрезентантами которой в разной степени оказывается большинство персонажей. Но и в их сфере даже беглые характеристи-

[94] См.: *Зверев А.М.* Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. С. 61. Близкой точки зрения придерживается С.А. Кибальник в своей статье «Ночные дороги» Гайто Газданова и «Записки из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского» (Пространственно-временные перекрестки культуры. Барнаул, 2009. С. 262).

ки часто включают в себя биографический компонент, разрушающий впечатление «коллективности», недифференцированности окружающего героя субъектного мира и заставляющий увидеть за общей стратегией «безвозвратного падения» крах единичной и единственной в своем роде человеческой судьбы. Приведем несколько наиболее показательных примеров.

Платон: « … это был еще не старый человек, проводивший каждую ночь … у стойки, за очередным стаканом белого вина … он окончил университет, жил одно время в Англии, был женат на красавице, был отцом прекрасного мальчика и обеспеченным человеком; я не знаю, как и почему все это быстро отошло в прошлое, но он оставил семью, родственники от него отказались, и он остался один. Это был милый и вежливый человек; он был довольно образован, он знал два иностранных языка, литературу и в свое время готовил даже философскую тезу … чуть ли не о Беме; и только в последнее время память его стала сдавать и губительные последствия алкоголя начали сказываться на нем достаточно явственно … Жил он на очень незначительную сумму денег, которые ему тайком давала его мать, — и этого хватало только на один сандвич в день и белое вино» («Ночные дороги». I, 475);

Ральди: « И вот ночью того дня … я увидел издали высокую женскую фигуру в меховой шубе, стоявшую на краю тротуара … Ей по виду можно было дать около пятидесяти лет, но на увядшем напудренном лице были очень большие черные глаза со сдержанно-нежным выражением, и фигура ее сохранила еще, по инерции, какой-то неповторимо юный размах, и я подумал, что, наверное, много лет тому назад эта женщина была очень хороша … У нее на глазах стояли слезы, она дрожала от холода. Потом она обратилась ко мне с предложением последовать за ней, мне стало ее жаль, я отрицательно покачал головой.

– У меня не было ни одного клиента сегодня, — сказала она, — я замерзла, я не могла даже выпить кофе.

На углу светилось одинокое кафе. Я предложил ей заплатить за то, что она выпьет и съест …

– Меня зовут Жанна Ральди … Я была любовницей герцога Орлеанского и короля Греции, я была в Испании, Америке, Англии и России, у меня был замок в Виль д'аврэ, двадцать миллионов франков и дом на rue Rennequin» («Ночные дороги». I, 498–500);

Князь Нербатов: «В те времена — это был последний год гражданской войны — вечерами в наш вагон приходил пожилой штатский человек, князь Нербатов … Он был стар, беден и несчастен, на нем было заношенное платье, и от него всегда шел точно легкий запах падали. Я вспомнил его слезящиеся от мороза маленькие глаза, густую седую щетину и красноватые руки, которые дрожали, когда он брал папиросу … Мы кормили его, давали ему денег и слушали его рассказы … он провел долгие годы в Париже, интересовался искусством, любил хорошие книги, хорошие сигары, хорошие обеды … Он был русским boulevardier [завсегдатаем Больших бульваров] давнишнего Парижа … но главным теперь было то, что в те времена дни его были сочтены; у него был туберкулез … он почти умирал на наших глазах …» («Ночные дороги». I, 500–501);

Мишка: «Я встретил одного из моих бывших товарищей по гимназии, которого я давно потерял из вида, но о котором время от времени читал в газетах, чаще всего по поводу его очередного ареста или судебного приговора. Это был … хронический алкоголик, который прожил целую жизнь в пьяном тумане и которого только необыкновенное здоровье предохраняло от могилы. В начале своего пребывания во Франции он работал на разных фабриках, но этот период продолжался недолго: он сошелся с какой-то состоятельной женщиной, проводил с ней время во всевозможных кабаре, затем уличил ее в неверности, стрелял в ее нового любовника, попал за это в тюрьму и, выйдя оттуда, стал вести уж совершенно беспорядочную жизнь … То он работал садовником на юге Франции, то ехал в Эльзас, то оказывался в какой-то пиренейской деревне. Но большей частью он жил все-таки в Париже, в далеких его трущобах, от одной темной истории к другой … Он жил на окраине города, недалеко от боен, — и

я никогда не видел более свирепой нищеты… » («Возвращение Будды». II, 160–161);

Костя Воронов: « — … Вот он, перед вами стоит — Костя Воронов, джентелемен, поручик императорской армии. В приказе было написано: «отличился» — как сейчас эти слова помню — «неустрашимым мужеством, подавая пример офицерскому составу и подчиненным… » … Я быстро взглянул на него. Он стоял передо мной, в засаленном и обтрепанном пиджаке, в удивительно узких и дырявых штанах, небритый и мрачный; желтый окурок, прилипший к его губе, слегка дымился» («Возвращение Будды». II, 181–182);

Зина: «Натурщица, красавица. Она была любовницей всех великих художников … теперь живет с таким стрелком … Ну, она его, конечно, сифилисом заразила». «Деньги … у нее не держались, так как Зина пила, а ее сожитель играл на скачках… » («Возвращение Будды». II, 162, 174);

«мышастый стрелок»: «…в России был когда-то бухгалтером … с начала войны служил по интендантству и приехал за границу с кое-какими деньгами, но быстро разорился, проиграв большую часть их в Монте-Карло, а то, что осталось, — на скачках» («Возвращение Будды». II, 174) и пр.

В какой-то мере термин «коллективный герой» можно применить к персонажной массовке, охарактеризованной героем-повествователем «Ночных дорог» как «опереточный вздорный мир». Не случайно все они лишены имени и биографии и представлены только через формальный либо оценочный способы номинации: «худенький пожилой человек», «старый бродяга», «добродушный пьяница», «женщина, одетая в черные лохмотья», «сутенер и убийца», «накрашенная дама», «маленькая нищая старушка», «пьяный старик с седыми усами» («Ночные дороги»), «специалист по коротким статьям о классическом балете», «юная актерка» («Полет»), «толстый пожилой еврей», «немолодые дамы с голодными глазами», «молодые люди в смокингах», «пожилые мужчины с усталыми лицами», «кинематографические артисты» («Эвелина и

ее друзья») и пр. и пр. Случайные встречные редко вызывают серьезный интерес героя, их изображение всегда сопровождается иронической интонацией, которая угадывается даже за внешне нейтральными характеристиками, что служит способом их «кодификации» как представителей неподлинного мира. Так, например, совершенно убийственной выглядит характеристика одного из визитеров Сергея Сергеевича в «Полете», данная от лица всеведающего рассказчика: «известный драматург, режиссер и актер в одно и то же время, автор бесчисленного количества пьес, полный пятидесятилетний мужчина, жеманный, как кокетка, беспрестанно менявший выражение лица и интонации, чрезвычайно довольный собой и своими успехами и настолько убежденный в своем превосходстве над другими, что от этого даже добродушный» (I, 297).

Сфера второстепенных персонажей значима в сюжете в той мере, в какой отвечает общему стремлению героя «непременно узнать и попытаться понять многие чужие … жизни» (I, 463). Однако исследование показывает, что в данном намерении ключевым оказывается понятие «чужие», маркирующее восприятие героем внешнего мира как мира *других*, о чем, в частности, свидетельствует малоупотребимость во всем метароманном тексте местоимения «мы». В акцентировании я-существования героя можно усмотреть минимум два смысловых плана. С одной стороны, здесь отражено его социальное положение эмигранта-чужака, находящегося в промежуточном состоянии экзистенциальной неукорененности и вынужденного вписаться в атмосферу новой для него среды (исключение составляет только роман «Полет», герои которого отец и сын Сергеи Сергеевичи лишены комплекса эмигранта). С другой, восприятие иного как «чужого» демонстрирует позицию внутренней отчужденности, желание сохранить свою обособленность наблюдателя, не очутиться в роли участника не своей судьбы при всем к ней внешнем интересе. Приведенная ниже цитата из «Призрака Александра Вольфа» отражает это общее настроение газдановского протагониста во

всех его лицах: «Я чувствовал, что смотрю со стороны, далекими глазами на эту дикую и чуждую мне толпу, у меня даже было впечатление, что я слышу непонятные крики на незнакомом языке, хотя я, конечно, знал все оттенки и все слова этого арго сутенеров и проституток. Я испытывал томительное отвращение, непостижимым образом соединявшееся с усиленным интересом к этой свалке» (II, 94). Проблема свой/чужой не заботит только юного Сережу в «Полете» и Володю в «Истории одного путешествия». Во втором случае бóльшая часть персонажей выписана не в контрастирующей с образом героя палитре, а в тонах внутренней с ним близости (Николай и Вирджиния, Артур и Виктория, Александр Александрович и Андрэ). Эта аура общей симпатии бросает свой отсвет и на облик Парижа, предстающего в красках «вертограда многоцветного», давшего Володе кратковременную передышку в начале его эмигрантского путешествия.

Другой — чаще всего проходная фигура в жизни газдановского героя; отношения с ним носят мимолетный либо временный характер даже в случае проявленной с обеих сторон симпатии. Видимой причиной тому жизненные обстоятельства, которые словно подыгрывают интровертным свойствам героя, оставляя его в итоге в излюбленной позиции одиночества. Так, отношения Николая Соседова с его дядей Виталием в «Вечере у Клэр» прервались уходом героя на войну, у Володи Рогачева и Александра Александровича Рябинина в «Истории одного путешествия» они оборвались отъездом героя и последовавшей за ним скорой смертью Александра Александровича, дружба я-повествователя и Павла Александровича Щербакова в «Возвращении Будды» также оборвалась трагической гибелью Щербакова. В «Ночных дорогах» герой-повествователь претерпевает несколько разлук. Первой в этой цепочке стала смерть близкой ему женщины, произошедшая за рамками романного сюжета, о чем он говорит вскользь, словно не желая оскорблять память дорогого человека беседами об их отношениях со случайными людьми. Следующая разлука — смерть старой Ральди, к кото-

рой он испытывал чувство искренней симпатии. Финал романа содержит намек на скорую смерть Платона, который был его единственным постоянным собеседником[95].

Ориентация на собственное одиночество выстраивает отношения автобиографического героя Газданова с *другими* по преимуществу в парадигме расставаний, которые лишь со временем начинают восприниматься им как потери. О первом таком чувстве говорится в «Вечере у Клэр». Оно посещает Николая Соседова в севастопольские дни, предшествующие его уходу на войну, т.е. в период его главного жизненного выбора: «Помню, когда я учился в кадетском корпусе, у меня был товарищ Диков; мы дружили потому, что оба умели хорошо ходить на руках. Потом мы больше не встречались — так как меня взяли из корпуса. Я помнил о Дикове, как обо всех остальных, и никогда не думал о нем. Спустя много лет в Севастополе в жаркий день я увидел на кладбище деревянный крест и дощечку с надписью: "Здесь похоронен кадет Тимофеевского корпуса Диков, умерший от тифа". В тот момент я почувствовал, что потерял друга» (I, 61). До этого момента, особенно в детстве, он не видит ценности в присутствии в своей жизни *других*: «я никого не любил и без сожаления расставался с теми, от кого меня отделяли обстоятельства. Я быстро привыкал к новым людям и, привыкнув, переставал замечать их существование. Это была, пожалуй, любовь к одиночеству, но в

[95] Сюжетная ситуация расставания с теми, к кому сердечно привязался рассказчик, особенно часто встречается у Бунина. Большая часть его финалов сконцентрирована на прерванности смертью любви, дружбы или родства, что повышает ценность этих отношений, а повествованию придает усиленное напряжение. Газданов, обладавший тонким художественным слухом, несомненно, уловил этот особый нерв бунинской поэтики, хотя и отказывался признать Бунина в качестве своего литературного предшественника. Внешнесюжетная немотивированность большей части расставаний газдановского протагониста с близкими «другими», высокая частотность этих ситуаций, несомненно несут в себе память бунинской прозы: в их подтексте по-новому развивается ведущая мысль Бунина о катастрофичности жизни.

довольно странной, не простой форме» (I, 61).

Мотив смерти друга в «Вечере у Клэр» встраивается в литературную традицию, берущую начало из античности (Ахиллес и Патрокл, Орест и Пилад) и особенно активизирующуюся в культуре XVIII–XIX вв. с ее культом дружества (вспомним хотя бы пушкинские стихи Лицею, прежде всего «Роняет лес багряный свой убор…», «Тень друга» К. Батюшкова, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина с описанием могилы друга и пр.). Эта традиция центрируется вокруг сюжета воспоминания о погибшем друге, общие очертания которого таковы: два друга вместе были на войне, после гибели одного из них оставшийся в живых, вспоминая его (вариант: стоя у его могилы), испытывает философские, творческие, гражданские и пр. прозрения. В наиболее развернутом виде данный сюжет реализован в «Тени друга» К. Батюшкова: «Вся мысль моя была в воспоминанье … / И вдруг… то был ли сон?.. предстал товарищ мне, / Погибший в роковом огне / Завидной смертию над плейсскими струями … / “Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней! / Ты ль это? — я вскричал, — о воин вечно милой! / Не я ли над твоей безвременной могилой … / Мечом на дереве твой подвиг начертал / И тень в небесную отчизну провождал / С мольбой, рыданьем и слезами?”... »[96]. В газдановском романе он предстает в усеченном виде, скорее, как «память жанра». Сосредоточенность на мысли о несвоевременно ранней смерти, похитившей друга до жизненного расцвета, становится маркером нового века как жестокой эпохи. Намек на возможное военное поприще содержится в том уточнении героя-повествователя, что Диков был его товарищем по кадетскому корпусу. Не случайно у могилы друга он оказывается в тот момент, когда ему самому предстоит уход на войну. Это перенаправляет фокус повествования с образа погибшего друга на фигуру лирического героя, заставляя почувствовать опасность столь же близкой и такой же несвоевременной его смерти. Кроме того, проекция на

[96] *Батюшков К.Н.* Стихотворения. М., 1988. С. 49.

судьбу друга как бы вдвигает Николая Соседова в ореол смерти, что дает ему основание позиционировать собственную личность как исключительную — в соответствии с той логикой, что смерть либо опасность смерти всегда в большой мере идеализирует образ умершего/испытуемого смертью, поднимает его над обыденностью жизни.

В то же время нельзя не отметить в надписи на памятной дощечке: «Здесь похоронен кадет *Ти*мофеевского корпуса Диков, умерший от *тиф*а», — намек на поэтическую эпитафию, скрытый в ассонансе «Диков — тифа». Хотя аккомпанирующая ему анаграмма «тиф», вычитываемая из названия кадетского корпуса («*Ти*мофеевский»), провоцирует ироническое звучание памятного текста, несколько разбавляющее серьезность темы смерти у Газданова и одновременно маркирующее ее литературность. И все же иронический модус поэтики эпизода не умаляет его значения для всего цикла романов Газданова. При всем обилии смертей, «потерей друга» названа среди них только смерть Дикова.

Контакту с миром *других*, нередко вынужденному, газдановский протагонист обязан своему положению либо профессии, также становящихся для него поводом для собственной исключительной позиции: в «Полете» отец Сережи Сергей Сергеевич — состоятельный русский парижанин, занимающийся меценатством; герой-повествователь «Ночных дорог» — ночной таксист, в «Призраке Александра Вольфа» и «Возвращении Будды» — журналист, в «Эвелине и ее друзьях» — писатель. В «Вечере у Клэр» выход Николая Соседова за пределы своего домашнего мира обусловлен военными обстоятельствами. Являясь носителем индивидуального жизненного опыта, герой во всех случаях выдвигает собственную позицию как обладающую авторитетной ценностью. Поэтому описания его встреч, бесед с многочисленными и случайными спутниками, наблюдения над ними носят по преимуществу оценочный характер и чаще всего имеют критическую направленность. Это свойство зрения героя, выявляю-

щее его внутреннее превосходство над окружающими, является одним из параметров иронической картины мира[97]. Приведем наиболее яркий пример: сцену беседы двух русских шоферов Ивана Петровича и Ивана Николаевича в «Ночных дорогах», пародирующую ссору гоголевских Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Аллюзия на гоголевских героев содержится не только в повторяющихся именах газдановских персонажей, но и в ремарке повествователя, относящейся к Ивану Петровичу, который «один раз вскользь сказал, что считает Гоголя хорошим писателем» (I, 613). В контексте этого замечания бесплодные политические споры двух Иванов приобретают характер «литературного поведения» — как подсознательное копирование гоголевских типов: «Меня особенно поразили, в начале моего знакомства с Иваном Петровичем и Иваном Николаевичем, то остервенение и та страстность, с которыми они спорили при мне о зависимости между государством и частной собственностью и о возможности правительственного контроля над капиталом.

– Я не могу допустить этого незаконного вмешательства, — говорил Иван Петрович, — никогда, Иван Николаевич, вы слышите, никогда. Если нужно, мы будем защищать наши права с оружием в руках.

– Я как государственно мыслящий человек, — сказал Иван Николаевич, — считаю и буду считать, что благо коллектива бесконечно выше и важнее прав индивидуума. Вы захватили Бог знает какими путями колоссальные суммы денег, и вы пользуетесь ими …

– Простите, но я вношу в вашу государственную казну колоссальные налоги, — сказал Иван Петрович … » (I, 615) и т.д. и т.д.

Вероятнее всего, автор «олитературивает» в этом фрагменте собственные наблюдения над подобными «бесплодными» беседами русских эмигрантов, подводя им убийственное резюме в заключении эпизода: «Они сидели друг против друга, за столиком этого ма-

[97] *Палкевич О.Я.* Человек ироничный: Ирония как один из эгоцентрических феноменов // Антропологическая лингвистика: Концепты. Категории. М.; Иркутск, 2003. С. 168–195.

ленького ресторана, после обеда, стоившего каждому из них около восьми франков, оба плохо одетые, в потрепанных пиджаках, в рубашках не первой свежести, в штанах с трагической бахромой внизу, и спорили о государстве, гражданами которого они не состояли, о деньгах, которых они не имели, и о баррикадах, которых они не построили бы» (I, 615–616).

Отношение к жизни как трагикомедии сформировалось у Газданова уже в военный период его биографии, что нашло отражение в соответствующем разделе его первого романа. Описание военных событий в «Вечере у Клэр» представлено в виде частных наблюдений Николая Соседова, сосредоточенных на тех «состояниях и поступках людей, которых [он], наверное, никогда не увидел бы в других условиях» (I, 122). Показательно, что в портретной галерее участников его военной судьбы главное место занимают маргинальные фигуры: «негодяи», «трусы», «мошенники», «лентяи», как определяет их сам Николай, — такие как Михутин, Клименко, Воробьев, Парамонов, Копчик, по-разному приспосабливающиеся к выживанию на войне. Причина здесь, вероятнее всего, в том, что открывшийся ему мир резко контрастирует с привычной самому писателю и его alter ego домашней атмосферой, где царили любовь, понимание, чувство внутреннего единства при внешней разности характеров членов семьи.

Аристократическая сдержанность матери навсегда оставила след загадочности от ее образа в сознании героя («Мне стало тяжело — и я, как всегда, подумал о матери, которую я знал меньше, чем отца, и которая всегда оставалась для меня загадочной. Она совсем не походила на отца — ни по привычкам, ни по вкусам, ни по характеру … Она была очень спокойной женщиной, несколько холодной в обращении, никогда не повышавшей голоса … только отцу она вдруг за столом или в гостиной улыбалась неудержимо радостной улыбкой, которой в другое время я не видал у нее ни при каких обстоятельствах» (I, 60–61)). Тот же энигматический покров на воспоминания Николая об отце наброшен его ранней смертью, хотя при жизни он представлялся

герою более простым и открытым, чем мать. Война беспощадно разрушает этот домашний мир искренних и высоких чувств с его литературой (сфера матери: «Она любила литературу так сильно, что это становилось странным. Она читала часто и много; и, окончив книгу, не разговаривала, не отвечала на мои вопросы; она смотрела прямо перед собой остановившимися, невидящими глазами и не замечала ничего окружающего. Она знала наизусть множество стихов, всего «Демона», всего «Евгения Онегина», с первой до последней строчки» (I, 64)), музыкой (сфера отца: «он любил музыку и подолгу слушал ее, не двигаясь, не сходя с места» (I, 54)). То, что раньше, в детстве, было для Николая предметом игры («Я играл и в войну, и в прятки…» (I, 61)), в реальности стало испытанием на личностную доброкачественность. При этом его отношение к войне как неподлинному, марионеточному миру только усилилось: «Было много невероятного в искусственном соединении разных людей, стрелявших из пушек и пулеметов: они двигались по полям южной России, ездили верхом, мчались на поездах, гибли, раздавленные колесами отступающей артиллерии, умирали и шевелились, умирая, и тщетно пытались наполнить большое пространство моря, воздуха и снега каким-то своим, не божественным смыслом» (I, 141). Как верно отмечают авторы статьи «Незамеченный контекст незамеченного поколения: Г. Газданов и А. Гайдар», Гражданская война для Николая Соседова — «угол экзистенциального, но ни в коем случае не идейного преломления бытия»[98]. Не случайно в его воспоминаниях главное место занимают не военные события как таковые, а нравственные характеристики встреченных им людей, ставших временными товарищами по судьбе, выполненные в стиле прямолинейных описаний. Так, в череде «негодяев» на первое место Николай Соседов ставит бывшего мясника Клименко: «После того, как он украл у своего соседа деньги, по-

[98] *Литовская М.А., Матвеева Ю.В.* Незамеченный контекст незамеченного поколения: Г. Газданов и А. Гайдар // Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 117.

пался … Клименко встал на колени и просил, чтобы командир дал ему по физиономии. Клименко сказал: по морде» (I, 130). Второе место в этой галерее отведено «бывшему начальнику какой-то маленькой железнодорожной станции Валентину Александровичу Воробьеву»: «Как большинство пожилых уже негодяев, он был чрезвычайно благообразен … Он мог подвести товарища под суд, мог, как Клименко, обокрасть своего же соседа и, уж конечно, в трудных обстоятельствах выдал бы всех» (I, 130). «Третьим негодяем» выведен студент Парамонов. Легко раненый в ногу, он «собственно, зла никому не причинял; но каждый день часа за два до докторского обхода … втирал себе в рану масло, не давая ей таким образом заживляться; и поэтому он считался раненым бесконечно долго и не ездил на фронт» (I, 132). Прямота номинации усиливается субъективным ранжированием степеней «негодяйства», что дает представление о личных взглядах героя на иерархию безнравственности. Немаловажно, что даже в военной ситуации отсутствие личностного достоинства он видит более низким поступком, чем предательство или трусость.

Миру «негодяев» противопоставлен мир «храбрецов», таких как поручик Осипов, солдаты Филиппенко и Данил Жилин, которых в воспоминаниях Соседова оказывается гораздо меньше. Особое место среди них принадлежит Аркадию Савину — «конквистадору», «романтику и певцу». Однако атмосфера войны превращает эти качества в безжалостность и бесшабашность, чего пока не осознает юный герой, но интуитивно выражает через сравнение фигуры стоящего на площадке бронепоезда Аркадия с «мрачной статуей на машине войны» (I, 138).

Помимо этих двух категорий существовал мир простых людей: солдат, крестьян, к которым Николай относился с симпатией и интересом, но всегда чувствовал себя при этом чужим: «Я проводил свое время с солдатами, но они относились ко мне с известной осторожностью, потому что я не понимал очень многих и чрезвычайно, по их мнению, простых вещей.

… Кроме того, я не умел разговаривать с крестьянами и вообще в их глазах был каким-то русским иностранцем» (I, 128). Война словно закрепляет позицию героя как «чужого» не только в его отношении к окружающему миру, но и в отношении этого мира к нему. В итоге в его воспоминаниях разнообразие личных впечатлений о Гражданской войне складывается в образ антимира, «неправильного и неестественного»: «как только я слышал запах перегоревшего каменного угля, я тотчас представлял себе начало моей службы на бронепоезде … Синельниково, покрытое снегом, трупы махновцев, повешенных на телеграфных столбах, — замерзшие твердые тела, качающиеся на зимнем ветру и ударяющиеся о дерево столбов с тупым легким звуком, — селение, чернеющее за вокзалом, свистки паровозов, звучавшие, как сигналы бедствия …» (I, 136).

Процесс взаимоотчуждения: героя от мира и мира от героя — достигает кульминации в «Ночных дорогах». Здесь галерея персонажей уже практически целиком состоит из маргинальных фигур. Причем к категории маргиналов принадлежат не только представители «дна», но и министры, священники, генералы, поведение которых в опыте героя предстает нарушением нравственных норм, что вписывает их в парадигму антимира. Его эмблемой становится в романе образ человека с шаровидной головой: «Я … увидел однажды днем, весной, в одном из центральных кварталов Парижа страшное лицо человека … Это был большой и толстый мужчина, страдавший жестокой формой водянки; голова его представляла из себя огромный, точно налитый желтоватой жидкостью шар, лицо было настолько опухшим, что черты его как-то терялись, глаза казались крохотными, и он походил больше на чудовище из тяжелого сна, чем на живого человека» (I, 622–623). В позиции отчуждения героя от мира, однако, не следует видеть его выключенности из жизни. Это особого рода активность души, свидетельствующей о своем присутствии в бытии нежеланием стать частью антимира.

Группа персонажей, к которым герой испытывает внутреннюю расположенность, в сравнении с «опереточной» категорией, достаточно малочисленна. В такой довольно четко проводимой от романа к роману линии его личностных симпатий и антипатий просматривается систематизирующее начало. В «Вечере у Клэр», помимо родителей, душевную привязанность Николай Соседов испытывает только к дяде Виталию. В военный период внутренний интерес и симпатию вызывают у него некоторые из солдат и офицеров с бронепоезда «Дым». «История одного путешествия» отличается, пожалуй, наибольшим количеством душевно близких герою лиц. В «Ночных дорогах» таких персонажей только двое: Платон и Ральди, а в «Возвращении Будды» уже только один: Павел Александрович Щербаков. Лишь в «Эвелине и ее друзьях» герой показан в непривычно большом для него окружении приятелей и друзей: Мервиль, Артур, Андрей, Эвелина, — что становится одним из свидетельств внутреннего комфорта и внешней стабильности его жизни.

В то же время нельзя говорить о типологической однородности этой группы. Условно ее можно разделить на две подгруппы: персонажей с состоявшейся судьбой и «неудачников». К первой принадлежат Николай и Вирджиния, а также Артур и Виктория в «Истории одного путешествия» (первая пара уже с самого начала романа изображается как пример идеального супружества, вторая достигает гармонии отношений лишь к концу произведения), Мервиль и Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях». Вместе с тем, по логике автора, достижение цели чревато внутренней успокоенностью, остановкой жизненного путешествия, что обрекает даже самых привлекательных персонажей из окружения героя на второстепенную роль в сюжете.

Подгруппу неудачников составляют те, кто лишен энергии противостояния собственной нисходящей судьбе, помеченной печатью трагического абсурдизма. Таковы «всегда одинаковый и безразличный» дядя Виталий, «чувствительный» рационалист Александр Александрович, существующий в идеально-мертвой

виртуальной реальности и боящийся живого движения жизни, скептик Платон, завороженный идеей смерти Александр Вольф. Но вместе с тем наделенность свойством рефлексии над «последними вопросами» внутренне сближает их с фигурой героя. Это дает возможность говорить о них как о персонажах-двойниках. Несмотря на их эпизодическое участие в сюжете, именно им отведена роль героев второго плана. В то же время их функциональная значимость состоит в том, что они являются не столько «героями своего романа», сколько «героями романа» я-повествователя/героя-протагониста, актуализируя его pro et contra. Движение их собственного путешествия намечено лишь пунктиром и служит контрастной подсветкой путешествию героя, сгущаясь вокруг общей для этой категории персонажей ситуации жизненного разочарования. Так, из повествования в «Вечере у Клэр», например, остаются не проясненными истоки пессимизма дяди Виталия, как психологически не прописан и процесс возникновения «восторженно-чужого выражения» на лице Александра Александровича Рябинина в «Истории одного путешествия». В «Ночных дорогах» не развернуто внутреннее «превращение» Платона из респектабельного парижанина в клошара-алкоголика, а в «Призраке Александра Вольфа» так и остается неясным, каким образом Саша Вольф, «авантюрист и партизан», превратился в Alexandera Wolfa, человека с остановившимся взглядом серых глаз. Эти свойства все они приобретают как бы скачкообразно, «вдруг» и появляются в сюжете с уже раз и навсегда застывшей на лице маской скептицизма. Не случайно редуцированное изложение их биографии сопровождается повторяющимся признанием героя-повествователя: «я не знаю, как и почему… ». Наиболее мотивированной из всех подобного рода судеб оказывается судьба Александра Вольфа, чудом оставшегося в живых из-за тяжелого ранения на Гражданской войне, хотя и здесь у я-повествователя остается больше вопросов, чем ответов. Такие провалы в биографиях героев второго плана смещают внимание с подробностей их судеб на форму

поведения, которая в главном дублирует внутренние жесты героя: обособленность, одиночество, критическое отношение к наличному бытию, — становясь свидетельством родства их душ.

Близость героя с его «двойниками» обнаруживается главным образом в пространстве интеллектуальной беседы. Причем сократические диалоги строятся во всех романах, за исключением «Призрака Александра Вольфа», не по модели словесного поединка, а как беседа единомышленников, где собеседник героя часто берет на себя роль наставника (дядя Виталий в «Вечере у Клэр», Александр Александрович в «Истории одного путешествия», Платон в «Ночных дорогах»). В то же время за застывшими масками на лицах персонажей-двойников угадывается оборотная, теневая сторона личности главного героя. Его беседы с дядей Виталием, Александром Александровичем, Платоном представляют собой объективированную форму автодиалога, в результате которого жизнеутверждающее начало одерживает верх над скептицизмом, что символически выражено через повторяющуюся сюжетную ситуацию исчезновения «двойника». Через противоборство двух равных интеллектуальных сил самому автору необходимо выработать собственные основания для защиты и оправдания жизни, а через них — стратегию личностного жизнестроения. Это выводит интеллектуальные диалоги в романах Газданова за пределы текста в область тех животрепещущих проблем, которыми было больно все младшее поколение первой эмиграции. «Они были обречены стать людьми гораздо более лишними, чем все "лишние люди" русского прошлого», — грустно констатирует сложившуюся ситуацию В. Варшавский[99]. Не случайно размышления Николая Соседова о судьбе дяди Виталия звучат парафразой «Дневника Печорина»: «… окружающие его побаивались и не очень жаловали. — Каменное сердце, — говорила о нем жена. — Жестокий человек, — говорила тетка. — Для него нет ничего святого, — отзывалась его невестка. Никто из них не знал настоящего Вита-

[99] *Варшавский В.* Незамеченное поколение. С. 15.

лия. Уже потом, размышляя о его печальном конце и неудачливой жизни, я жалел, что так бесцельно пропал человек с громадными способностями, с живым и быстрым умом, — и ни один из близких даже не пожалел его. Расставаясь с ним, я знал, что вряд ли мы потом еще встретимся…» (I, 118). Ср. с самохарактеристикой Печорина: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные … И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле… Одни скажут: он был добрый человек, другие — мерзавец. И то, и другое будет ложно»[100].

Из всех персонажей-неудачников мысль об изменении собственной судьбы заботит только Ральди. Скатившись в результате своих головокружительных взлетов и падений до положения нищей проститутки, она надеется, что обеспечит себе теплую и сытую старость, вырастив достойную молодую преемницу, которая в благодарность будет содержать ее до конца дней. (Отметим любопытную сюжетную находку автора, осуществляемую на скрещении воспитания с развратом, что травестирует жанр романа воспитания, выделяя историю Алисы в сюжет воспитания проститутки). Однако в этих расчетах практичной Ральди проявилась наивная сторона ее натуры: взращенная ею Галатея — красавица Алиса, еще не успев как следует овладеть искусством обольщения, покинула свою благодетельницу, оставив ее умирать на улице. Просчет Ральди показателен тем, что демонстрирует ограниченность «креативного» импульса героини рамками собственного жизненного опыта. Такое неумение выйти за пределы своего отнюдь не образцового личностного «формата», перейти из «второй» (заурядной земной) жизни в «третью» (истинную, творческую) — характерное

[100] *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 2-х тт. Т. 2. М., 1990. С. 564–565.

свойство большой части второстепенных персонажей Газданова, выступающих неумелыми творцами собственной судьбы, что принципиально, но всякий раз по-новому отличает их от главного героя в каждом из романов.

Нельзя не отметить такой характерный прием изображения Газдановым второстепенных персонажей, как статичность. Это не столько характеры, нарисованные в динамическом движении, сколько фигуры, отличающиеся определенным набором неизменяемых свойств. Резкие переломы в их судьбе предстают в тексте механически свершившимся фактом. Отсутствие деталей самого процесса не дает возможности для изображения динамики характера, развернутых мотивировок его раскрытия. Этот прием распространяется и на изображение героев второго плана, где лишь схвачены характерные черты, поданные в своей неизменности. Статичность образов находит отражение в номинациях персонажей, чаще всего запечатлевающих их доминантную черту и приобретающих значение клейма: «подлец», «негодяй», «храбрец», «человеческая падаль», «счастливый гарсон», «зловонный старик» и др. Такие индексные номинации по-своему выявляют «масочную» природу эпизодических действующих лиц, которая допускает динамическое движение в границах всего ряда (социальные передвижки, взлеты и падения), а не на уровне психологии личности. Даже в случае многочисленных переломов в судьбах эпизодических персонажей они не становятся для них испытанием, жизненной школой. Напротив, внешние перемены, не приводящие к внутренним изменениям, демонстрируют остановку их жизни, ее мертвенность, скрывающуюся под маской новизны впечатлений. Один из характерных случаев — история Леночки в «Ночных дорогах», хозяйки съемной квартиры я-повествователя, которая вдруг неожиданно исчезла. «Я встретил ее через два года, на юге, на берегу моря. Она сидела, наполовину зарывшись в песок, в купальном костюме и пристально смотрела вдаль … Я посмотрел туда, куда смотрела она: далеко в море то показывалась, то скрывалась го-

лова плывущего человека. — Да ведь вы ничего не знаете. Вы мне должны деньги за комнату.

И она рассказала, что внезапно вышла замуж и уехала на юг; то есть, вернее, сначала уехала на юг, потом вышла замуж, а квартиру она бросила потому, что там ничего ценного не было.

– После того что мы потеряли в России, вы понимаете… И не смотрите на меня такими дикими глазами … Я лег на песок, закрыл глаза и пролежал так минут десять. Когда я их открыл, ее не было.

Я не знаю, встречу ли я ее еще когда-нибудь, и если встречу, то где? … Она пересекла мою жизнь в стремительном и абсурдном движении — и опять ушла в тот вздорный свой мир, который пролетел мимо меня, как отрывок чьего-то длительного и непонятно-смешного сумасшествия» (I, 620–621).

Многочисленные отрывочные эпизоды подобного рода складываются в общую картину дисгармонично-абсурдного существования, становящуюся эмблемой не только эмигрантского, но общеевропейского образа жизни первой половины XX века, в котором русская эмиграция еще пытается увидеть себя диаспорой избранных страдальцев («После того что мы потеряли в России, вы понимаете… »). Монологически эта мысль сформулирована в «Ночных дорогах» одним из случайных собеседников я-повествователя — бывшим россиянином: «Наша личная жизнь кончена; и вот, дотягивая последние годы, мы не хотим впасть в то состояние, в котором находится современная Европа. Эта Европа, в своих интеллектуальных проявлениях, напоминает мне знаете что? — агонию Мопассана, когда он поедал свои испражнения. И в этом — смысл теперешнего состояния Европы. Не мы ответственны за это. Но пусть нас не упрекают за отсутствие у нас современных интересов: мы предпочитаем сохранить наш иерархический облик и превратиться в живые иероглифы» (I, 577).

Однако в процессе творчества Газданова национальные амбиции русских персонажей становятся все менее выраженными, а порой степень их нравственного и социального падения оказывается более проявленной по

сравнению с персонажами-французами. Не приобретя смысловой отчетливости в рамках целого, эта мысль тем не менее возникает на периферии метароманного текста за счет дублирования сюжетных ситуаций и ролевых функций персонажей. Так, сравнение образов Ральди («Ночные дороги») и Зины («Возвращение Будды»), двух бывших дам полусвета, а в романном настоящем двух старых нищих проституток, показывает остатки внутреннего достоинства и остроту ума у француженки Ральди и полное отсутствие этих качеств у бывшей россиянки Зины. Также «проигрывает» французскому философу-алкоголику Платону («Ночные дороги») бывший однокашник я-повествователя, его товарищ по гимназии, а к началу сюжетной истории уголовник и алкоголик Мишка («Возвращение Будды»). Если в период создания «Ночных дорог» у Газданова еще оставалась иллюзия превосходства российских эмигрантов над коренными европейцами («Разница между этими русскими, попавшими сюда, и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания и смерти. Это объяснялось не только тем, что мечтатели были деклассированными людьми, добровольно покидавшими действительность, которая их не удовлетворяла: в этом была чисто славянская готовность в любое утро, в любой день, в любой час своего существования отказаться от всего и все начать снова, так, точно этому ничто не предшествовало, — та варварская свобода мышления, которая показалась бы оскорбительной каждому европейцу. Даже любовь мечтателя к прошлому, к прежней прекрасной жизни и прежней прекрасной России, тоже была обязана своим возникновением вольному движению фантазии…» (I, 616–617), то в последнем «русском» романе изображение крайней степени падения бывших россиян, не компенсированное философскими

размышлениями о превосходстве русской ментальности, дает основания полагать, что с течением времени у писателя оставалось все меньше иллюзий по поводу нравственного самосохранения русских за рубежом. Вполне вероятно, что реализация замысла поздних романов-притч не на русском, а на французском материале базируется у Газданова на обломках этого разрушившегося в его сознании мифа.

Переход в позднем творчестве от «романа сознания» к *роману о знании* отразился на сфере персонажей закреплением в ней системного подхода. То есть она уже перестала быть «миром» в той степени, в какой это было присуще «русским» романам, где активность саморефлексии героя, план его воспоминаний размывали намеченную четкость схемы, ее функционирование по принципу должного/недолжного, способствуя появлению в тексте элементов случайного, незапрограммированного. В «Пилигримах» и «Пробуждении» уже практически нет проходных фигур. Здесь за каждым из персонажей закреплена определенная функция — в соответствии с его ролью в сюжете, создаваемом по модели назидательного жанра.

В целом персонажный ряд «французской» дилогии дублирует ту социальную схему, которая уже сложилась в «русских» романах. В «Пилигримах» разнообразят знакомую атмосферу парижского «дна», состоящую из сутенеров, проституток, воров, нищих, фигуры шантажиста (Шарпантье) и ростовщика (Лазарис). Здесь каждый из персонажей становится проводником определенной идеи, получая в итоге то, что заслужил. Так, нравственно безупречный Андре Бертье, отец одного из героев, награждается стабильным доходом и достойным сыном, отказавшийся от неправедного богатства Лазарис в награду получает спокойную старость, шантажист Шарпантье — заслуженную смерть, как и аристократка Валентина, ведущая бессмысленно-«размашистое» существование. Из всех персонажей некоторый намек на психологическое движение обнаруживает только Лазарис, в изображении остальных сохранен статический принцип.

В «Пробуждении» сфера персонажей состоит из двух кругов. К первому принадлежат приятель героя Франсуа, безымянные «врач» и «журналист», а также его покойные родители, изображение которых дано в плане воспоминаний Пьера. Второй составляет родственное окружение героини-аристократки Анны Дюмон: ее родители, кузен и бывший муж. Особенность этого круга в том, что он, помимо кузена, представлен только планом воспоминаний героини. Прием «закадрового» изображения уклада двух семей используется в романе для проведения идеи недолжного бытия, которому противостоит альтруистическая позиция внешне невыдающегося героя, обретшего счастье в союзе со спасенной им героиней, оказавшейся представительницей «не его» круга.

В подобной расстановке персонажей видна соотнесенность с максимой «правильного морального отношения», в которой, помимо Толстого, усматривается также влияние Бальзака, организовавшего сюжетное движение своего грандиозного опуса в соответствии с нравственным законом, что засвидетельствовано им в предисловии к «Человеческой комедии»: «…поступки предосудительные, ошибки, преступления, начиная от самых легких и кончая самыми тяжкими, всегда находят у меня человеческое и божеское наказание, явное или тайное»[101].

Таким образом, пестрый субъектный мир газдановских романов оказывается достаточно структурированным[102]. Возможность категориальной типологизации персонажей по иерархическому принципу даже в

---

[101] *Бальзак О. де.* Указ. соч. Т. 1. С. 31.

[102] Не случайно в исследовательских работах предпринимаются все новые попытки типологизации персонажей. Среди существующих способов исследователями выделяются разные основания: музыкальность/немузыкальность (Ю. Матвеева), наличие/отсутствие творческого дара (И. Дьяконова); способность/неспособность к осмыслению жизни (Л. Сыроватко) и др. Однако все они по-разному называют одно главное качество, служащее критерием отличия «правильно» выбранной жизненной стратегии от «неправильной». В авторском тезаурусе оно именуется способностью к духовному «довоплощению».

границах «русского» микроцикла демонстрирует их вписанность в универсум, а не выпадение из него, как кажется это на первый взгляд. «Французская» дилогия придает устойчивость зыблющемуся космосу Газданова за счет абсолютизации нравственного принципа, что влечет за собой преобразования во всей художественной системе писателя. О сильных и слабых сторонах этого процесса будет идти речь в соответствующем разделе данной работы.

Глава вторая

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ КООРДИНАТЫ «РУССКИХ» РОМАНОВ ГАЗДАНОВА

§ 1. «Вечер у Клэр»: «словесная увертюра»

Эстетическая природа художественной целостности такова, что предполагает идентификацию его части как полноценной составляющей, обладающей всеми свойствами целого[103]. В этом плане дебютный роман Газданова «Вечер у Клэр» можно назвать увертюрой ко всему романному циклу. В нем оказались воплощены основные свойства художественного мышления писателя. В первую очередь, это отношение к жизни как к «путешествию в неизвестность» (Л. Диенеш), что рождает определенный тип героя-путешественника и задает структурные особенности произведения как «открытой» системы, обладающей специфическим набором признаков, таких как динамизм, прерывность, неопределенность, вариативность, импровизационность и пр.[104] Во-вторых, это погруженность в лирический мир автобиографического героя, что воплощается в форме повествования от первого лица и рождает особый, медитативно-исповедальный тип наррации, близкий поэтике «потока сознания».

В «Вечере у Клэр» «поток сознания» автобиографического я-рассказчика устремлен в прошлое, что сближает романное повествование с мнемоническим дискурсом, логику построения которого определяют процессы воспоминания[105]. Отобранные памятью ге-

[103] См.: *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М., 2001. С. 112–187.

[104] См.: *Эко У.* Роль читателя. С. 81–175.

[105] См.: *Нюбина Л.М.* Повествовательное пространство мемуарного текста // Современные методы анализа художественного произведения. Материалы научного семинара 2–4 мая 2003 г. Гродно, 2003. С. 28–39.

роя ментальные пространства формируются темами детства, родительского дома, войны, разлуки с родиной, юношеской любви, прочерчивая пунктирную, «сбивающуюся» траекторию его внутреннего путешествия, близкого состоянию видения или сна. Все они позднее в той или иной степени будут воплощены в других романах Газданова, в первую очередь «русских», организуя в них план лирического сюжета. Однако только в «Вечере у Клэр» воспоминания о России составляют тематическую основу романа. В иных случаях они уже занимают периферийную позицию, все более смещаясь на эпизодический уровень.

В то же время мнемонический дискурс является лишь одной из структурных составляющих романного текста Газданова, что дает основание отграничить его в жанровом отношении от романа-воспоминания. Разность повествовательных функций героя-рассказчика делает нарративную структуру «Вечера у Клэр» неоднородной. В нем можно выделить три повествовательных ситуации. Первая проявляет себя в экспозиции и фиксирует реальное положение вещей, соответствующее авантюрной модели любовного треугольника: герой-эмигрант встречает в Париже предмет своей российской любви, которая принимает его в своем доме в период отъезда мужа: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера … Муж ее несколько месяцев тому назад уехал на Цейлон, мы были с ней одни…» (I, 39–40). Вторая формируется потоком воспоминаний героя по типу «как сейчас вижу». Третья же представляет собой рефлексию героя над собственными воспоминаниями: «Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. Моя власть была в ней неограниченна…» (I, 50–51). Именно она является доминирующей в нарративной системе романа, что и определяет его жанровую особенность как *романа о воспоминании*.

Сплавленностью воспоминания и воображения, реальности и вымысла автобиографизм газдановских романов типологически близок автобиографической прозе Набокова, в которой, как пишет в своей моногра-

фии Б. Аверин, «воспоминание (личное воспоминание автора) идет об руку с воображением, реальность и вымысел теснейше переплетены. В результате герой получает вымышленную биографию, которая в то же время является биографией автора»[106]. То, что оба писателя не просто были знакомы с творчеством друг друга, но являлись своего рода соперниками[107], — уже известный факт в газдановедении, еще почти не отрефлектированный, однако, исследователями творчества Набокова[108]. При этом есть свидетельства, что они никогда не были лично знакомы, хотя и являлись участниками одних и тех же событий. Л. Диенеш в своей монографии приводит отрывок из письма Газданова Эндрю Филду, написанного в 1969 г., где он так отвечает на вопрос о своем знакомстве с Набоковым: «Как ни странно, я никогда не был с ним лично знаком и единственный раз видел его на литературном вечере в Париже, на котором он выступал вслед за Ходасевичем. Он очень хорошо прочел свой рассказ; в то время он уже был автором своих лучших произведений» (дальше указываются «Пильграм», «Весна в Фиальте», «Защита Лужина»)[109]. Как пишет далее Л. Диенеш, у двух писателей была неоднократная возможность личного знакомства (один из таких случаев представлялся на похоронах В. Ходасевича в 1939 г.), но ни тот, ни другой ею не воспользовались. Подобные факты избегания личных отношений и при этом пристального внимания к творчеству друг друга складываются в своеобразный биографический *сюжет незнакомства*, в котором, по кажущемуся нам верным предположению Л. Диенеша, большую роль сыграли личные свойства обеих персон, среди которых выделяются, с одной стороны, гордость, тщеславие, ревность, а с другой, — склонность к одиночеству и своего рода

[106] *Аверин Б.* Дар Мнемозины. С. 14.

[107] Об отношении к Газданову и Набокову в среде русской эмиграции как к писателям-соперникам см.: *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 273–282.

[108] Ярким исключением является статья С.А. Кибальника «Газданов и Набоков», опубликованная в журнале «Русская литература» (2003, № 3. С. 22–41).

[109] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 280.

деликатность. На ревностное отношение Набокова к Газданову есть намек в таких, например, обнаруженных Л. Диенешем фактах: «В 1929 и 1930 годах в журнале "Руль", который издавался Набоковым в Берлине, мы находим его рецензии на два выпуска "Воли России", но те, в которых не было рассказов Газданова … Набоков написал рецензии и на несколько новых романов, принадлежавших писателям-эмигрантам и вышедших в свет в последующее десятилетие (например, роман Одоевцевой "Изольда" и роман Берберовой "Последние и первые"), и вряд ли может быть случайным тот факт, что он оставил без внимания крупнейшую литературную удачу Газданова 30-х годов — роман "Вечер у Клэр", с появлением которого критики стали говорить о Газданове как о самом значительном писателе эмиграции, ставя его в один ряд с Набоковым»[110]. На историю невстречи двух писателей, несомненно, отложило отпечаток то обстоятельство, что при сравнении их творчества критика отдавала свое предпочтение Газданову и обрушивалась на Набокова, как произошло это, например, на страницах первого номера «Чисел», вышедших сразу же после публикации «Вечера у Клэр», где Г. Иванов назвал Набокова «самозванцем» и «вульгарным имитатором» современной французской литературы и отдал симпатии Фельзену и Газданову.

Из этой сформированной критикой интриги оба писателя пытаются высвободиться на страницах своих произведений. Так, Газданов в 1934 г. в журнале «Встречи» выступил с критической статьей «Литературные признания», где в достаточно резкой форме отстаивал свою точку зрения о том, что Набоков является «единственным одаренным писателем "молодого поколения"»[111], а в 1936 г. в статье «О молодой эмигрантской литературе» он еще отчетливее формулирует эту мысль: «Я выделил Сирина. Но он оказался возможен только в силу особенности, чрезвычайно редкого вида его дарования — писателя, существующего вне среды, вне страны, вне остального мира … ему будет не

[110] Там же. С. 280.
[111] Там же. С. 281.

о чем ни говорить, ни спорить с современниками; он будет идеально и страшно один»[112]. Но уже в «Вечере у Клэр» Газданов делает диалогический жест по отношению к Набокову: строит свой текст по той же модели, что и Набоков свою «Машеньку»: как воспоминание о первой любви, усиливая его узнаваемость эпиграфом из «Евгения Онегина» («Вся жизнь моя была залогом // Свиданья верного с тобой»), по аналогии с набоковским романом, также открывающимся строчками пушкинского «Онегина»: «Воспомня прежних лет романы, // Воспомня прежнюю любовь». Словно в ответ на это неоднократно выявленное со стороны Газданова признание, Набоков, в свою очередь, в рассказе «Тяжелый дым» (опубликован в 1935 г.) вставляет «Вечер у Клэр» в ряд любимых книг своего героя, по соседству с собственным романом: «Полки тянулись сразу над столом ... Тут был и случайный хлам … были и любимые, в разное время потрафившие душе, книги, "Шатер" и "Сестра моя жизнь", "Вечер у Клэр" и "Bal du compte d'Orgel", "Защита Лужина" и "Двенадцать стульев", Гофман и Гёльдерлин, Баратынский и старый русский Бэдекер. Он почувствовал, уже не первый, — нежный, таинственный толчок в душе… »[113]. Другой способ выражения внимания к творчеству Газданова проявлен Набоковым, на наш взгляд, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», где возлюбленной своего героя он дает имя Клэр, которое в среде русских литераторов-эмигрантов уже приобрело эмблематическое значение — как «фирменный знак» газдановской прозы. Несомненно, Набоков именует героиню своего романа с расчетом на это распознание его диалогического жеста. Но и у Газданова есть подобный способ выражения признания Набокову: в романе «Призрак Александра Вольфа» (опубликован в 1947 г.) он называет одного из своих главных героев именем набоковского персонажа из рассказа «Музыка» — Вольфом (рассказ входит в сборник «Соглядатай», опубликованный в 1938 г.), при этом делая его тонким знатоком музыки, тем самым

[112] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе. С. 276.
[113] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 4. М., 1990. С. 343.

как бы удваивая намек. Кроме того, прием двойничества в «Призраке Александра Вольфа», а отчасти и в других «русских» романах писателя: раздвоение одной индивидуальности (авторской) на двух героев-антиподов, где один как будто подглядывает за другим, — также, вероятнее всего, воспринят Газдановым от Набокова, а именно из его романа «Соглядатай» (1930). Диалог героев-двойников как «соглядатайство» автобиографического героя за теневой стороной собственного «я», а автора — за ними обоими, т.е. в итоге за самим собой — характерный художественный прием Набокова. Отметим еще один пример творческого схождения двух писателей, на который обратил внимание Л. Диенеш: сцена удушения Щербакова в романе Газданова «Возвращение Будды» показательно совпадает с аналогичной сценой в набоковском Transparent Things. А вот открывающая этот газдановский роман сцена в горах звучит вариацией схожего эпизода из «Подвига», о чем подробнее будет говориться в соответствующем месте данной работы. Но если Газданов выражает свое отношение к Набокову разными способами: прямым образом в публицистике и косвенным — в художественном творчестве, то Набоков — исключительно косвенным: через литературные предпочтения своего героя. Не ставя своей специальной целью углубление в диалогические отношения двух писателей, мы тем не менее по ходу своего исследования не раз будем возвращаться к этой проблеме. Вполне возможно, что здесь, наряду с сознательной рецепцией, имеет место и метадиалог.

Вернемся, однако, к «Вечеру у Клэр». Ход повествования в романе, отражающий жизнь сознания героя-рассказчика, предотвращает соскальзывание сюжета в банальное русло почти анекдотической любовной интриги. Его мнемонический модус дает возможность проявиться всем сторонам сознания героя: психическим и физиологическим, сознательным и бессознательным, личностным и безлично-коллективным[114]. Погружение

[114] Эти стороны я-сознания в качестве родовых параметров мнемонического текста отмечает в своей статье Л.М. Нюбина. См.: *Нюбина Л.М.* Указ. соч. С. 29.

в прошлое после долгожданной ночи с возлюбленной начинается с воспоминаний о доме, детстве, но, постепенно разрастаясь, захватывает практически всю биографию юного героя, в которой есть уже и первая влюбленность, и нереализованная чувственность, и разлука, и уход на войну солдатом бронепоезда в рядах белой армии, и безысходность поражения, повлекшая за собой расставание с родиной. В непредсказуемые моменты в этот поток вдруг включаются воспоминания о смерти, из которых можно увидеть динамику ее восприятия юным героем. Рано открывшийся у Николая Соседова «ген» смерти впервые дал о себе знать в младенчестве. Сначала он проявился как зачарованность смертью: «Вдруг странные звуки, доносившиеся со двора, привлекли мое внимание. Они были похожи на тихое урчание, прерывавшееся изредка протяжным металлическим звоном, очень тонким и чистым … я подкатил к окну большое кресло, взобрался на него и оттуда влез на подоконник. Как сейчас вижу пустынный двор внизу и двух пильщиков; они поочередно двигались взад и вперед, как плохо сделанные металлические игрушки с механизмом. Иногда они останавливались, отдыхая; и тогда раздавался звон внезапно задержанной и задрожавшей пилы. *Я смотрел на них как зачарованный и бессознательно сползал с окна.* Вся верхняя часть моего тела свешивалась во двор. Пильщики увидели меня; они остановились, подняв головы и глядя вверх, но не произнося ни слова. Был конец сентября; помню, что я вдруг почувствовал холодный воздух и у меня начали зябнуть кисти рук, не закрытые оттянувшимися назад рукавами. В это время в комнату вошла моя мать. Они тихонько приблизилась к окну, сняла меня, закрыла раму — и упала в обморок» (I, 49). Все описанное происходит как бы под властью смерти. Даже обморок матери-спасительницы прочитывается как временная смерть, замещение ритуальной «строительной жертвы» (ее символизируют образы пильщиков, звук пилы), на роль которой чаще всего выбирался младенец. Вторая встреча со смертью у Николая чисто литературная: когда его только научили грамоте, он прочел в детской

хрестоматии рассказ о деревенском сироте, которого «учительница из милости приняла в школу … И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз. Ни одна книга впоследствии не производила на меня такого впечатления: я видел этого сироту перед собой, видел его мертвых отца и мать и обгоревшие развалины школы; и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал» (I, 50). Из этой повышенной впечатлительности вскоре, в момент непредвиденной скоропостижной кончины отца у героя рождается экзистенциальное переживание страха смерти: «Та минута, когда я, неловко вися на руках дяди, заглянул в гроб и увидел черную бороду, усы и закрытые глаза отца, была самой страшной минутой моей жизни … ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину — такую же судьбу, как судьба моего отца … У меня потемнело в глазах … мы возвращаемся домой, а отец неподвижно лежит там; с ним погиб я … Дома меня положили в постель: я заболел дифтеритом» (I, 58). Этот страх неизбывен и ничем не компенсирован, так как воспитание в семье Соседовых не было акцентированно-религиозным. Данная особенность семейного уклада отразилась на своеобразном духовном эклектизме героя, проявляющем себя через ряд противоречий. В своих воспоминаниях он отмечает: «зрительные представления небесных сил сохранились у меня с детства», — при этом тут же оговариваясь, что «давно уже не верил ни в Бога, ни в ангелов» (I, 91), хотя знал и понимал Закон Божий лучше других своих сверстников. Николай Соседов не любит священников и православного богослужения (о чем свидетельствуют гимназические страницы романа), но, уходя на войну, жалеет о том, что «может быть, никогда больше … мать не перекрестит меня, как только что перекрестила» (I, 120). Духовные противоречия героя словно продолжают линию парадоксов из духовной биографии его отца, который не был церковным человеком, боялся колокольного звона и не хотел православных по-

хорон[115], но «его все-таки хоронил священник» и «звонили колокола» (I, 54). Этот характерный для отца и внезапно открывшийся сыну страх смерти сродни «арзамасскому ужасу» Л. Толстого, зафиксированному в «Записках сумасшедшего»[116] и ставшему эмблемой духовной богооставленности[117]. В близком Газданову контексте литературы русского зарубежья «ужасу Арзамаса» противостоит восприятие смерти юным героем Бунина в «Жизни Арсеньева», где страх преодолевается верой: «Я вдруг понял, что и я смертен … что все земное, все живое, вещественное, телесное непременно подлежит гибели, тлению … И моя устрашенная и как будто чем-то глубоко опозоренная, оскорбленная душа устремилась за помощью, за спасением к Богу»[118]. У

[115] В этой особенности быта семьи проявляет себя специфика вероисповедания осетинского народа. Будучи единобожной по своей природе и испытав влияние христианства, религия осетин в то же время не признала посредничества церкви. «Осетинская религиозность чужда всякого посредничества, экзальтации и формализма в отношении человека к Богу», — пишет по данному поводу осетинский исследователь Р.С. Бзаров (*Бзаров Р.С.* Осетинский культурно-исторический контекст детства и юности Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 195).

[116] «…все … стало ничто. Все заслонял ужас за свою погибающую жизнь. Надо заснуть. Я лег было, но только что улегся, как вдруг вскочил от ужаса. И тоска, тоска, — такая же тоска, какая бывает перед рвотой, — но только духовная. Жутко, страшно. Кажется, что смерть страшна, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то и жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало душу на части и не могло разодрать. Еще раз пошел посмотреть на спящих, еще раз попытался заснуть, все тот же ужас — красный, белый, квадратный. Рвется что-то и не разрывается» (*Толстой Л.* Записки сумасшедшего. Цит. по: Шестов Л. Соч.: В 2-х тт. Т. 2. М., 1993. С. 99).

[117] *Концевич И.М.* Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого. Введение // Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995. С. 20–25.

[118] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 6. М., 1966. С. 44. Выход романа Бунина в Париже в «Современных записках» в 1928 (кн. 34, 35, 37) — 1929 г. (кн. 40) совпал со временем работы Газданова над романом «Вечер у Клэр», который в 1929 г. был уже сдан в печать в парижское издательство Я. Поволоцкого (Комментарии // Газданов Г. Указ. соч. Т. 1. С. 669). На знакомство Газданова с «Жизнью Арсеньева» указывают достаточно частые мотивные схождения, близость некоторых эпизодов, а также тождество ху-

газдановского героя отношения со смертью в дальнейшем так и строятся на пересечении двух главных детских ощущений: зачарованности и страха, к чему мы еще не раз вернемся в данном исследовании.

Потаенные стороны сознания юного героя вводят в текст мысль о драматической непредсказуемости, внешней немотивированности, спонтанности происходящего, демонстрируя его неподготовленность к суровому жизненному путешествию, но при этом вынужденность пуститься в него. Конфликт между внутренними намерениями и властью жизненных обстоятельств становится главным двигателем развития романного сюжета, демонстрирующего личное постижение героем универсальности принципа свободы и необходимости. Однако смещение фокуса из сферы реальности в зону сознания я-повествователя отзывается ослаблением событийной стороны произведения. К реальной ситуации в доме Клэр, с которой начинается роман, Николай больше не вернется. Повествование сосредоточено на процессе осознания им собственного прошлого. Рефлексия над уже случившимся будет не раз выполнять организующую функцию в прерывном газдановском нарративе. После «Вечера у Клэр» автор обратится к этому приему в «Ночных дорогах», «Призраке Александра Вольфа», «Возвращении Будды», «Эвелине и ее друзьях», т.е. всех тех произведениях, которые построены по принципу Ich-Erzählung'a. В несколько ослабленном варианте мотив возвращения в прошлое звучит в «Истории одного путешествия» и «Полете», где повествование ведется от третьего лица,

дожественных приемов. Так, например, Газданов, подобно Бунину, неоднократно возвращается к одним и тем же воспоминаниям, придавая им на новом витке памяти иное качество, по-новому освещающее давно прошедшее событие. Самый яркий пример — обращение к образу дедовского дома в Осетии, впервые встречаемое в «Вечере у Клэр» и с иной, обостренно-ностальгической нотой воспроизведенное в «Ночных дорогах». Кроме Бунина, тот же прием многократного возвращения к одним и тем же событиям детства характерен и для автобиографической прозы В. Набокова. Это тождество использования приема можно расценить как жанровое свойство романа о воспоминании в целом.

а в жизненном путешествии героя-протагониста усиливается функция происходящего. Фрагментарно присутствует он и во «французской» дилогии, хотя почти лишен здесь ностальгической составляющей (за исключением воспоминаний героя «Пробуждения» Пьера Форэ об умершей матери).

Особо обращает на себя внимание практически полное отсутствие настоящего времени в темпоральной структуре романов Газданова. В «Вечере у Клэр» даже наличествующая реальность изображается в прошедшем времени: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера…» (I, 39). Темпоральный анализ других романов также показал доминирование в них прошедшего времени. Все они строятся как рассказ об уже случившемся. Покажем это на начальных фразах произведений, разделив их на две группы в соответствии с формой наррации.

Форма Ich-Erzählung'a.

«*Ночные дороги*»: «Несколько дней тому назад во время работы, глубокой ночью, на совершенно безлюдной в эти часы площади Св. Августина я увидел маленькую тележку…» (I, 463);

«*Призрак Александра Вольфа*»: «Из всех моих воспоминаний, из всего бесконечного количества ощущений моей жизни самым тягостным было воспоминание о единственном убийстве, которое я совершил» (II, 7);

«*Возвращение Будды*»: «Я умер, — я долго искал слов, которыми я мог бы описать это … я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей» (II, 125);

«*Эвелина и ее друзья*»: «Я впервые услышал игру этого удивительного пианиста … в маленьком ресторане с огромными, во всю стену, окнами над морем, на французской Ривьере» (II, 555).

Форма Er-Erzählung'a.

«*История одного путешествия*»: «Володя уезжал из Константинополя один, никем не провожаемый, без слез, без объятий, даже без рукопожатия» (I, 157);

«*Полет*»: «События в жизни Сережи начались в тот памятный вечер, когда он, впервые за много месяцев,

увидел у себя в комнате, над кроватью, в которой спал, свою мать — в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата» (I. 275);

«*Пилигримы*»: «Когда Роберт читал романы, он почти каждый раз испытывал по отношению к их героям нечто вроде бессознательной зависти» (II, 269);

«*Пробуждение*»: «Пьер Форэ уехал из Парижа скорым поездом, отходившим с Аустерлицкого вокзала в половине девятого утра» (II, 435).

В то же время можно увидеть функциональное отличие формы прошедшего времени в приведенных романных экспозициях. В одних случаях («Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды») прошлое является центром рефлексий героя-рассказчика, задающим стратегию его ментального путешествия как путешествия вглубь личного времени. В других случаях («История одного путешествия», «Полет», «Пилигримы, «Пробуждение») экспозиционное прошлое становится кануном жизненного путешествия героя из прошлого в будущее. Особенно отчетливо это видно в «Пробуждении»: отъезд из Парижа героя романа становится фактом завершения одного круга жизни и началом следующего. Но и в этих случаях повествование не выходит за рамки прошедшего времени. Настоящее словно поглощается абсолютным прошлым, лишая его жизненной энергии. Такая организация хронотопа становится свидетельством неценностной сущности настоящего, что характерно для экзистенциального самоощущения эмигранта — человека, существующего вне места и времени. Особенно ярко это выражено в «русских» романах Газданова.

Редкий случай употребления настоящего времени в «Вечере у Клэр» представляет собой его встраивание в прошедшее время и касается воспроизведения переживаний героя в связи со смертью и похоронами отца: «С кладбища вскоре мы поехали домой; коляска подпрыгивала на рессорах, могила моего отца оставалась позади, воздух качался передо мной. Все дальше и дальше беззвучно скользят лошадиные спины; мы возвращаемся домой, а отец неподвижно лежит там; с ним погиб

я, и мой чудесный корабль, и остров с белыми зданиями … Воздух колебался в моих глазах; желтый свет вдруг замелькал передо мной, невыносимое солнечное пламя, кровь прилила к моей голове, и я очень плохо себя почувствовал. Дома меня уложили в постель: я заболел дифтеритом» (I, 58). В этом небольшом фрагменте прошедшее совершенного вида («мы *поехали*») меняется на прошедшее несовершенное («коляска *подпрыгивала*», «могила … *оставалась*», «воздух *качался*») и затем на настоящее время («все дальше … *скользят* лошадиные спины», «мы *возвращаемся*», «отец *лежит* там»), которое затем снова сменяется прошедшим совершенным («с ним *погиб* я, и мой … корабль, и остров», «желтый свет *замелькал*», «кровь *прилила*», «я очень плохо себя *почувствовал*», «меня *уложили* в постель», «я *заболел*»), куда лишь единожды вклинивается прошедшее несовершенное («воздух *колебался*»). Смена времен в этой кладбищенской сцене от прошлого к настоящему, поданная в динамике совершенного и несовершенного видов прошедшего времени, словно встраивает жизнь в рамку смерти, придавая при этом картине эффект кинематографичности, подобно приближению-удалению кинокамеры. Создается впечатление движения от жизни к смерти, момент максимального приближения которой фиксируется прошедшим совершенным. Смерть же являет себя в форме *болезни к смерти* (дифтерит) и проявляется в характерной цветовой палитре огненного и красного («невыносимое солнечное пламя», импликация красного цвета — в моменте прилива крови к голове героя). То есть настоящее в данном случае важно для усиления функции прошедшего времени как способ изображения стремительно утекающей жизни.

Вместе с тем значимая позиция несовершенного вида прошедшего времени задает прошлому модальность незавершенности, что превращает его в актуальное прошлое, наделяя возможностью осуществления в настоящем. Именно такой предстает ситуация в финале «Вечера у Клэр», где герой, направляясь в эмиграцию, вспоминает, что его российская любовь — францу-

женка. «И я стал мечтать, как я встречу Клэр в Париже, где она родилась и куда она, несомненно, вернется» (I, 152). В свою очередь подобное «осеменение» настоящего прошлым придает ему (настоящему) ценностную значимость в событийной системе романа. Однако мечта героя, став осуществленной реальностью (с чего начинается романный сюжет), тут же превращается в факт прошлого, что влечет за собой утрату идеала: «… теперь я жалел о том, что я не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до тех пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака» (I, 46). Но этой мечте не суждено осуществиться в рамках романного текста, восполнение утраты совершает память героя, пустившаяся в долгое ретропутешествие в своем желании вернуть ускользающее мгновение.

Тотальностью прошедшего времени, отсутствием в темпоральной системе романов Газданова сферы настоящего, а тем более — будущего его мироотношение отличается от мироотношения Набокова, а также и от ощущения себя во времени героя Бунина. У Набокова можно увидеть разнообразные варианты временной организации повествования. В романе «Машенька», например, есть сцены, в которых прошлое воспроизведено как настоящее, что проявляется в темпоральном смешении: «Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, — он же сам был в России, переживал воспоминание свое, как действительность … Конец июля на севере России уже пахнет слегка осенью. Мелкий желтый лист, нет-нет, да и слетит с березы; в просторах скошенных полей уже пусто и светло по-осеннему. Вдоль опушки, где еще лоснится на ветру островок высокой травы, избежавшей косарей, на бледно-лиловых подушечках скабиоз спят отяжелевшие шмели…»[119]. Воспоминание героя Набокова устремлено вперед, что выполняет в сюжете воскресительную функцию. «Сюжет романа — воссоединение с прошлым в полноте воспо-

[119] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 1. С. 73.

минания, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни»[120]. В этом отношении романы Газданова своей «приговоренностью к жизни в прошлом» в большей степени соотносятся с эмигрантской ностальгической традицией, чем с типом набоковской художественной рефлексии, назначение которой — «утоление томления» памяти. Для Бунина контаминация времен связана с попыткой «преодоления времени», его «таяния», что рождает «эмоциональное ощущение связи поколений или связи времен и происходящей отсюда обостренной радости жизни»[121]. Вот один лишь пример из рассказа «Ночь»: «Не раз случалось: вот я возвратился в те поля, где я некогда был ребенком, юношей — и вдруг, взглянув кругом, *чувствую*, что долгих и многих лет, прожитых мной с тех пор, точно не было. Это совсем, совсем не воспоминание: нет, просто *я опять прежний, совершенно прежний*»[122] (курсив мой. — Е.П.). Герой Газданова, живя в настоящем, по существу так и остается в собственном прошлом.

В то же время форма прошедшего времени придает эпическое измерение лирическим воспоминаниям героя, обозначает вписанность в Бытие не только случившихся событий, что характерно для романного жанра в целом, но и самого процесса воспоминания, тогда как включение в повествование настоящего времени актуализирует в нем лирическую ноту и свидетельствует о рассказываемом событии как еще только становящемся, переживаемом здесь и сейчас, т.е. не вошедшем пока в сферу «сущего».

Но есть и еще один функциональный аспект прошедшего времени в романах Газданова: в сюжете воспоминания оно свидетельствует о типе героя как героя-творца, личный опыт которого уже оформился в акте творческой авторефлексии, каковой по-разному запечатлевает каждый из романных текстов писателя. В этом своем качестве газдановский герой также принад-

120 *Аверин Б.* Указ. соч. С. 273.
121 Там же. С. 188.
122 *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 303.

лежит автобиографической традиции XX века, индексированной, кроме прозы Набокова, именами Бунина («Жизнь Арсеньева»), А. Белого («Котик Летаев»), Вяч. Иванова («Младенчество»). Подробно об этом сказано в указанной монографии Б. Аверина. При этом в синхронном пространстве газдановского сюжета определенно о герое как писателе можно говорить лишь в связи с итоговым романом «Эвелина и ее друзья», в остальных случаях он только набирает свой творческий опыт, чему способствует образ жизни-путешествия.

Акцентированность внутренней жизни героя маркирована в романах Газданова сквозной стерновской метафорой «сентиментального путешествия». В литературе XX века стернианская традиция развивается большей частью в русле «потока сознания», под знаком «герой интереснее романа»[123]. Поэтической эмблемой не только «Вечера у Клэр», но и всех «русских» романов Газданова можно назвать «Сентиментальную прогулку» П. Верлена, к творчеству которого писатель был чрезвычайно чуток, о чем свидетельствует частое упоминание имени французского поэта на страницах его книг. Для наглядности приведем текст стихотворения в источном виде с выполненным нами подстрочным переводом.

PROMENADE SENTIMENTALE
Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blames;
Les grands nénuphars entre les roseaux
Tristement luisaient sur les calmes eaux.
Moj j'errais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie
Où la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'errais tout seul

[123] «Герой интереснее романа» — название полностью не опубликованной книги С. Шаршуна. В ней слышатся отзвуки знаменитой максимы Бюффона: «Le style c'est l'homme».

Promenant ma plaie; et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprême
Rayons du couchant dans ses ondes blêmes
Et les nénuphars, parmi les roseaux,
Les grands nénuphars sur les calmes eaux.

[Сентиментальная прогулка
Закатное солнце жалило своими
последними лучами,
И ветер качал мертвенно-бледные кувшинки;
Большие кувшинки среди тростников
Печально сияли на тихой воде.
Я брел совсем один, прогуливая свою рану
Вдоль большого пруда среди ив,
Где *жидкий туман как будто*
воскрешал в памяти
Огромный молочного цвета *призрак*,
Который, словно в отчаянии, плакал голосом уток,
Напоминающих о себе взмахами крыльев
Среди ивняка, где я брел совсем один,
Прогуливая мою рану; и плотный саван
Тьмы пришел утопить последние
Лучи закатного солнца в своих бледных волнах
И кувшинки среди тростников,
Большие кувшинки на тихой воде.
(Курсив мой. — *Е.П.*)].

Перекличка между романным и стихотворным текстами возникает не только на уровне импрессионистической поэтики и стилистики «потока сознания», выраженной у Верлена приемом enjambement'а, но и через единство лирической ситуации: в обоих случаях герой находится в метапозиции над собственным строем чувств. У Верлена изображается не просто сентиментальная прогулка лирического героя, а прогулка «своей раны», «печали» («Я шел, печаль свою сопровождая», — в переводе А. Эфрон»), воскрешаемых картин памяти, так же, как у Газданова речь идет не столько о прошлом, сколько о раздумьях героя над своими воспоминаниями, лирическом сопровождении собственной «памяти чувств»: «В тот вечер мне ка-

залось более очевидно, чем всегда, что никакими усилиями я не могу вдруг охватить и почувствовать ту бесконечную последовательность мыслей, впечатлений и ощущений, совокупность которых возникает в моей памяти как *ряд теней*, отраженных в смутном и жидком зеркале позднего воображения» (I, 47); «И я жалел о том, что за долгие годы я так и не научился жить без постоянной оглядки назад, что, помимо моего желания, память неизменно возвращала меня к тому, о чем следовало бы забыть, и влачила за собой ненужный груз образов, представлений, чужих жизней, печальной судьбы несуществующих людей, которые возникли однажды в моем воображении и потом не покидали, сопровождая меня, *как безмолвная толпа созданных мной призраков, от которых я не мог уйти*» (II, 620). Последний фрагмент, взятый из итогового романа «Эвелина и ее друзья», как будто продолжает прерванный монолог героя «Вечера у Клэр». Затянувшийся на несколько десятилетий процесс раздумья автобиографического героя над одними и теми же вопросами словно намеренно поэтически выражен через усиление верленовской метафоры: «воскрешаемый» памятью поэта призрак превращается у Газданова в «толпу призраков», от которых он никак не может избавиться.

Как уже отмечалось нами ранее, специфическое свойство описываемого писателем духовного опыта заключается в том, что он не становится откровением, прорывом в сверхреальность. Его ценность в самом его наличии, дающем герою возможность расширить собственные представления о мире, но не выводящем за границы «своего» знания в сферу истинного бытия, что также становится точкой сближения позиции газдановского протагониста и лирического героя Верлена. Вот один из характерных примеров романа: «Очень редко, в самые напряженные минуты моей жизни, я испытывал какое-то мгновенное, почти физическое перерождение и тогда *приближался к своему слепому знанию, к неверному постижению чудесного*. Но потом я приходил в себя; я сидел, бледный и обессиленный, *на том же месте, и по-прежнему все окружающее меня*

пряталось в свои каменные, неподвижные формы, и предметы вновь обретали тот постоянный и неправильный облик, к которому привыкло мое зрение» (I, 77). Пересечение границы между мирами не приводит героя к инициальному сдвигу, что не позволяет соотнести его внутреннее состояние с мистическим опытом. Оно больше соответствует онирической «недовоплощенности», характерной для сна неосуществленности возможностей: «я … ложился спать и тотчас *погружался в глубокий мрак*; в нем шевелились *какие-то* дрожащие тела, иногда *не успевающие воплотиться в привычные для моего глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись*; и я во сне жалел об их исчезновении, сочувствовал их *воображаемой, непонятной* печали и жил и засыпал в том *неизъяснимом состоянии*, которого никогда не узнаю наяву. Это должно было бы огорчать меня; но утром я забывал о том, что видел во сне… » (I, 39. В стихотворении Верлена можно увидеть то же свойство «неверного» зрения, выраженное образами мрака, тумана, метафорой савана.) Проявления своего реального присутствия в мире связаны для него с возможностью «вернуться в себя», т.е. погрузиться в свое «внутреннее существование», исполненное «несравненно большей значительности» (I, 48), чем реальная обыденность. Но вместе с тем самопогружения героя в исполненные для него таинственности сферы внутреннего «я» остаются далеки от представлений о «подлинном существовании», вызывая тревогу и желание вырваться из этого неверного мира: «…неведомые мне законы внутреннего движения заставляют меня пребывать в постоянных поисках и погоне за тем, что лишь на мгновение появится передо мной в виде громадной бесформенной массы, похожей на подводное чудовище, — появится и исчезнет … в глубине моего сознания ни на минуту не прекращалась глухая, безмолвная борьба, в которой я сам почти не играл никакой роли. Я часто терял себя: я не был чем-то раз навсегда определенным...» (I, 76). Подобные самопризнания героя свидетельствуют о его неготовности к осознанию того внутреннего опыта, который открыва-

ется ему через погружение внутрь собственного «я». В результате он пытается вынырнуть из его таинственной глубины на уровень юношеского интересничанья. Недовершенность визионерства становится в итоге способом разнообразить впечатление от самого себя в восприятии окружающих: «…может быть, такая неверность своего собственного призрака, не позволявшая мне разделиться однажды и навек и стать двумя различными существами, — позволяла мне в реальной моей жизни быть более разнообразным, нежели это казалось возможным» (I, 76). Предельного драматизма внутренний сюжет самораздвоения героя достигнет в романе «Возвращение Будды».

Если в автобиографической прозе XX века воспоминания героев находятся в неконфликтных отношениях с их памятью (показательно заглавие английской версии набоковских «Других берегов»: «Память, говори»), то в романах Газданова я-повествователь не раз отмечает несовершенство собственной памяти: «Она покрывала мои воспоминания прозрачной, стеклянной паутиной и уничтожала их чудесную неподвижность» (I, 48). В оценке роли памяти и воспоминания предпочтение героя отдается последнему как более надежному свойству сознания, поскольку «чудесная неподвижность» наделяет воспоминания качеством постоянства. Однако в неверном свете памяти героя они выявляют свойства фантазийности, а значит, и все моменты автобиографизма в первом романе, как впоследствии и в других, начинают видеться не в прямом, а в отраженном свете, что символизировано в тексте мотивом зеркала, знаками воды. Именно в таком контексте предстает в нем образ Клэр. При этом, как признается герой, «память чувств» оказывается предпочтительнее для него «памяти мысли». В следующей за «Вечером у Клэр» «Истории одного путешествия» это качество приобретет метафорическое определение «чувственной прелести мира». В данной формуле симптоматично то, что само слово «прелесть» содержит в себе семантический аспект миражности, неверности, зыбкости. Свойство миражности отличает представление газдановского ге-

роя о картине мира, которой он постоянно стремится придать статус постоянства. Отсюда и его сожаление о том, что неверная память, вторгаясь в сложившийся рисунок воспоминания, с такой легкостью расшатывает его кажущуюся стройность.

Прежде чем погрузиться в чувственный мир романа, персонифицированный образом героини, отметим другое качество газдановского дискурса: его ярко выраженную интеллектуальность, связанную в первую очередь с фигурой героя. Вот один из примеров, характеризующих его тип мышления: «Затем разговор вернулся к Дон-Жуану, потом, неизвестно как, перешел к подвижникам, к протопопу Аввакуму, но, дойдя до искушения святого Антония, я остановился, так как вспомнил, что подобные разговоры не очень занимают Клэр; она предпочитала другие темы — о театре, о музыке; но больше всего она любила анекдоты, которых знала множество» (I, 41). В этом и подобных ему фрагментах повествования текст словно стремится выйти за собственные границы. Как будто автор слишком много сразу хочет сказать, не сообразуясь со сферой компетенции собеседника субъекта речи. Чаще всего, как в данном случае, инициатором подобных диалогов является герой либо близкий ему по интеллекту персонаж. В «Вечере у Клэр» собеседником-интеллектуалом выступает дядя Николая, Виталий, в «Истории одного путешествия» это Александр Александрович Рябинин, беседы с которым словно продолжают прерванную линию диалога Николая Соседова и Виталия в первом романе, и отчасти также Артур Томсон, в «Ночных дорогах» — клошар Платон, в «Возвращении Будды» — Павел Александрович Щербаков, в «Эвелине и ее друзьях» — приятели героя, прежде всего Мервиль. При неравности «весовых категорий» участников интеллектуального диалога его смысл переадресовывается читателю, как происходит это в цитированной беседе Николая Соседова с Клэр.

На страницах корпуса романов Газданова можно обнаружить имена практически всех ведущих деятелей мировой культуры, что раздвигает границы его текста

до энциклопедических размеров. Подобная организация нарратива вызывает ассоциации с мнемоникой XVIII в., где «портреты», «мысли», «максимы», «диалоги» могли выступать «промежуточными жанрами» в рамках мемуарного дискурса[124]. В своих романах Газданов наибольшее предпочтение отдает «мыслям», «диалогам» и «максимам», приобретшим в них форму интеллектуального фрагмента. Фабульная немотивированность, вставной характер подобных фрагментов, с одной стороны, является способом расширения пространства героя или близкого ему персонажа. Это своеобразная оркестровка его образа, и чем свободнее и непредсказуемее полет его ассоциативной мысли, тем богаче образ. Помимо главного героя, самым ярким в ряду газдановских интеллектуалов предстает парижский клошар Платон из «Ночных дорог». Не случайно его душевное опустошение в финале романа изображается как интеллектуальное оскудение: «Каждый раз, за то время, в течение которого я с ним [Платоном] не разговаривал … происходила очередная катастрофа в его суждениях: исчезали то философия, то живопись, то поэзия, то скульптура. — Карпо был, в сущности, довольно жалкий человек. Паскаль был просто больной, вы это знаете так же хорошо, как я; и что значит, скажите, пожалуйста, весь этот бред об Иисусе Христе? и что значит эта фраза, почти страшная по своей банальности, вы знаете, знаменитая фраза — мы умрем в одиночестве? А стул на краю бездны, который он видел? А это глупейшее «вечное безмолвие бесконечных пространств» — что нам до этого безмолвия, скажите на милость?..» (I, 638).

Эпизоды, заполненные интеллектуальными беседами, практически всегда затормаживают развитие романных событий и при этом никогда на них не влияют, т.е., перефразируя мысль М.М. Бахтина, являются «чисто интеллектуальными событиями». В этом отношении интеллектуальные фрагменты в газдановских «русских» романах наиболее последовательно отражают концепцию исследователя, чем в романах Достоевско-

[124] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 147.

го. В своем анализе поэтики Достоевского ученый показывает, каким образом «идеологическое событие», отраженное у русского классика в форме «сократического диалога», становится «идеологическим испытанием идеи» в его произведениях, т.е. оказывает в итоге влияние и на духовное состояние героя, и на романное действие. Интеллектуальные беседы «русских» героев Газданова, напротив, так и остаются в сфере чистой риторики. Так, диалоги протагониста с героями второго плана, претендующими на роль наставников (Николай — дядя Виталий, Володя — Александр Александрович, я-повествователь — Платон), не меняют его уже ранее сделанного выбора (обратным образом обстоит дело во «французской» дилогии, где наставничество героя меняет жизнь адресата его наставлений: Роберт и Жанина в «Пилигримах», либо сам герой меняется под влиянием мудрого наставника: Рожэ и Фред в том же романе). Как уже отмечалось ранее в связи с анализом второстепенных персонажей, в подобного рода фрагментах герой и его собеседник персонифицируют собой позиции pro и contra в общемировоззренческой проблеме, решаемой в первую очередь самим автором. Сами же беседы служат, таким образом, художественным способом его собственного духовного выбора.

Любопытной представляется авторская находка ситуативного смещения интеллектуального фрагмента из жанровых рамок «мыслей» в сферу «диалога», что лишает его модуса адекватности и придает всей беседе травестийное звучание. Подобный случай можно найти в «Истории одного путешествия», где старший брат героя Николай произносит длинную речь, оказавшуюся преамбулой к предложению поехать на пикник: « — У римских ораторов, как это известно всякому бывшему гимназисту, — Вирджиния дернула за рукав Володю, собиравшегося прервать брата, — итак, у римских ораторов речь была построена так: вступление — раз, изложение — два, заключение — три. Не желая быть голословным, я считаю достаточным сослаться на знаменитую и довольно каверзную в синтаксическом смысле речь Цицерона против Катилины.

– Николай!

Но Николай продолжал говорить: в его речи фигурировали и Гракхи, которых он вспомнил одновременно с Цицероном, и соображения о шоссейных дорогах, и хвалебное описание природы — "понимаете, тихий остров в середине реки, а на острове — камыши и в омуте лилии и шелест травы". — Это в омуте-то у тебя трава шелестит? — Где надо, там и шелестит, — невозмутимо сказал Николай… » (I, 235).

Однако даже в случае его неуместности, философствование героя или близкого автору персонажа на уровне метаповествования отзывается, как видим, достаточно мягкой иронией, не приводящей к семантической перекодировке субъекта речи. Художественным же приговором персонажу становится узость либо полное отсутствие интеллектуальной составляющей в структуре его сознания.

Помимо сказанного, у этой особенности газдановского повествования есть еще одна сторона, вписывающаяся в жанровый контекст *романа о воспоминании*. Обратимся к книге Б. Аверина, исследующего близкий Газданову прием интеллектуальной игры на примере творчества Набокова: «В самом простом бытовом варианте тексты Набокова можно представить себе как кроссворд. Отгадывающий его человек, найдя нужное слово, испытывает удовлетворение. Вообразим себе также попытку вспомнить нужное имя, дату или название — и удовлетворение, когда искомое наконец всплывает в сознании. То же самое испытывает человек, когда, например, открывает этимологию слова, или когда привычный факт обыденной жизни вдруг осознается как имеющий сложную историю и определенный генезис, как обладающий собственной культурной аурой. Можно посмотреть на это и с другой точки зрения. Событие настоящего … заставляет вспомнить то, что казалось навсегда забытым. Примеры нетрудно умножить, но все они могут быть резюмированы формулой Платона: знание есть припоминание»[125]. Далее исследователь приводит примеры сложно выстроенной у Набокова

[125] *Аверин Б.* Указ. соч. С. 301.

системы «припоминаний», в итоге воскрешающей в сознании читателя память культуры. Этот-то прием как способ приглашения читателя к «тотальному воспоминанию» чрезвычайно близок Газданову. В биографическом сюжете скрытого соперничества двух писателей трудно сказать, кому из них принадлежит открытие данного приема. У Газданова своеобразным зашифрованным текстом предстает приведенный выше монолог Платона, призывающий читателя вспомнить не только, что Карпо — это французский скульптор и живописец XIX в., но и задаться мыслью, почему парижским клошаром он охарактеризован как «жалкий человек», не говоря уж об основных положениях «Мыслей» Паскаля, выраженных Платоном в форме неразвернутой полемики. Иронически же окрашенный монолог Николая в «Истории одного путешествия» может быть прочитан как травестия на интеллектуальную игру Набокова[126], а значит, в определенном плане и как пример авторской самоиронии. Через автобиографизм героя Газданова ироническая интонация распространяется также и на него. Вспомним неуместность рассуждений о христианских подвижниках в беседе Николая Соседова с Клэр, в чем он тут же упрекает самого себя.

Образ Клэр открывает галерею героинь Газданова. Его двуипостасная структура формируется антиномичностью отношений между мечтой и реальностью. В своей высокой ипостаси Принцессы Грезы он вмещает в себя весь мифопоэтический арсенал смыслов, связанных с представлениями об идеальной возлюбленной[127].

[126] В контексте творческих перекличек двух писателей любопытно, что реплика газдановского Платона в адрес Паскаля: «А стул на краю бездны, который он видел?» — отзывается в начальной фразе набоковских «Других берегов» (1954): «Колыбель качается над бездной».

[127] На эту ипостась образа Клэр не раз обращали внимание исследователи. См.: *Кабалоти С.* Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов; *Семенова Т.О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура. Сб. науч. статей. Калининград, 2000. С. 33–52; *Яблоков Е.А.* В объятиях Снежной Королевы (архетипические мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр») // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2001. Вып. 2. С. 97–102;

В сфере эмпирического бытия фигура Клэр не выходит за рамки женского воплощения юной посредственности с ярко проявленным преобладанием чувственности над духовностью, предпочтением анекдота и шансонетки высокому искусству. Лепка образа Клэр как Прекрасной Дамы представляет собой не столько характеристику героини, сколько способ самохарактеристики героя. Ее идеальный облик — плод его душевных «излучений». Рыцарственность его натуры отсылает, с одной стороны, через блоковский контекст (о чем ниже), ко всей традиции средневековой рыцарской литературы, с другой же, — к национальному осетинскому мифу, частью которого было поклонение даме. В романе креативное начало, не «дотягивающее» до мистического откровения в визионерских путешествиях, реализует себя в акте внутреннего пигмалионства — ваяния силою любви идеально завершенного образа возлюбленной из земного «материала».

Реальный мир, в котором обитает Клэр, всегда контрастен по отношению к миру Николая Соседова. Они существуют словно в разных вибрационных частотах: она — в «плотном», рационально выстроенном пространстве, он — в зыблемом, разреженном воздухе. В метароманных рамках эта разница носит типологический характер. Белая мебель, зеленая бумага на столе, синий ковер на полу — домашний космос Клэр в ее российской квартире, в котором никак не обозначена небесная сфера. Именно она-то и достраивается воображением героя. При этом «водный», хтонический план акцентирован висящей на стене ее комнаты плохой акварелью, на которой «темно-серый лебедь обнимает толстую Леду» (I, 89). Само его присутствие в комнате Клэр, как и ковра, изображающего «непомерно длинную лошадь» и «худощавого» всадника, при всем их безвкусии, создает некую загадочную лакуну вокруг образа героини, которая заполняется героем по образу и подобию его собственного мира: длинная

Созина Е.К. Алхимия цвета и звука в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Текст. Поэтика. Стиль. К юбилею В.В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2004. С. 165–182 и др.

лошадь и всадник преобразуются в изображение Дон-Кихота, а акварельное изображение становится символом божественной любви. После первой встречи с Клэр герой словно сам превращается в Рыцаря Печального Образа, непрерывно грезящего о своей Дульцинее. Незавершенность любовного романа в России получает продолжение в фантазийном пространстве мечтаний и снов героя. Вместе с тем аллюзии на историю Дон-Кихота рождают мысль о несоответствии реального облика Клэр с его отчетливой телесностью, черными чулками, «туманными», «то жестокими, то бесстыдными» (I, 45) глазами, тому идеалу, который создан воображением героя, как не соответствует образ мечты-Дульцинеи простой крестьянке Альдонсе. Оставленная в подтексте история о Дульцинее, рожденной фантазиями Дон-Кихота, в свою очередь, представляет собой параллель к мифу о сотворенной Пигмалионом Галатее. Именно эта мифоистория оказывается наиболее привлекательной для Газданова. Его отзвуки можно найти в развертывании любовной линии практически всех его романов. В «Вечере у Клэр» пигмалионство находит возможность реализоваться в духовной «алхимии» героя, сумевшего придать земному обаянию героини черты Прекрасной Дамы. Однако в созданном его усилиями образе трудно усмотреть отражение «вечной девственности» — такой метафорой характеризует Клэр Е.А. Яблоков[128]. Этому мешает прежде всего чересчур яркий декор образа героини, наличие в нем черного, пурпурного, темно-синего, оранжевого цветов, символизирующих страстность, динамичность, чувственность ее природы, что больше соотносится с другим литературным образом: Кармен. Девственное начало, на наш взгляд, имеет большее отношение к образу героя, в цветовой палитре которого доминируют «лунные», серебристые тона. Контрастность цветового декора героя и героини служит одним из маркеров разности их миров. Видение же Клэр в холодно-зимнем одеянии Снежной Королевы (фрагмент, к которому мы обратимся ниже) — это, скорее, преображенный со-

[128] *Яблоков Е.А.* Указ. соч. С. 164.

знанием героя, чем реальный ее образ.

Ипостаси образа Клэр по-разному воплощаются через фонетический строй речи героя-рассказчика. Образ Снежной Девы создается частотой ассонансов и аллитераций на *ли/ле/ло*, обыгрывающих лексему «лед»: «… И тогда да**ле**ко-да**ле**ко в **ле**су вдруг что-то прозве**нело**. Упа**ла ли лед**яная **со**су**ль**ка **с** дерева, **за**це**пился ли ле**гкий ветер об один из тех прозрачных *с*та**ла**ктитов, которые нависают на **ел**ях, — я не знаю. **З**наю то**ль**ко, по**сле** этого вновь наступи**ло** мо**л**чание, — и потом опять **за**звене**л лед**. Будто ма**ле**нький **ле**сной кар**ли**к, живущий где-нибудь в **д**уп**ле**, тихо игр**ал** на **с**тек**ля**нной **с**крипке. И вдруг мне пока**залось**, что громадное **з**емное про**стран**ство **с**верну**лось**, как географиче**с**кая карта, и что вме**с**то Ро**сси**и я очут**ился**я в **с**каз**о**чном Швар**цва**льде. **З**а деревьями **с**тучат дят**лы**; б**елые с**нежные горы **за**сыпают над **лед**яными по**ля**ми о**з**ер; и вни**з**у, в **доли**не, п**лы**вет в во**з**духе тоненькая **з**венящая **с**еть, **за**стывающая на моро**з**е …» (I, 92). Помимо изысканной звуковой игры вокруг слова «лед», здесь через обилие согласных *с, з, ц* как будто воссоздается атмосфера зимнего звенящего воздуха, словно погружающего в мир лесной сказки. В этот зимний пейзаж, нарисованный из «снега и музыки», вплетается мотив метели: «Когда бывала метель и казалось, что нет ничего — ни домов, ни земли, а только белый дым, и ветер, и шорох воздуха; и когда я шел сквозь это движущееся пространство, я думал иногда, что если бы легенда о сотворении мира родилась на севере, то первыми словами священной книги были бы слова: «Вначале была метель»» (I, 90–91). Именно в метельном обрамлении возникает в воображении Николая образ Клэр, соединяя в себе лед и жар, что выражено в тексте уже знакомым ассонансно-аллитерическим способом, алхимией звуковых «превращений», пресуществляющих лед в раскаленный металл: «…при мыс**ли** о Кл**э**р т**ело** мое на**ли**ва**ло**сь расп**лав**ле**н**ным мет**алло**м…» (I, 93).

Помимо сказочного топоса, соотносящегося со «Снежной королевой» Андерсена, мотивы снега, метели символизируют в романе образ России, что было

характерно не только для поэтики Газданова, но и всего русского зарубежья, в сознании представителей которого оставленная родина ассоциировалась в первую очередь с бескрайними снежными просторами. Их манящее притяжение особенно ощущалось в малоснежной Европе. В литературном плане эта ностальгическая нота притягивала к себе всю зимнюю тему русской поэзии, и в первую очередь пушкинские «зимние» фрагменты «Евгения Онегина», а также «Метель» и «Капитанскую дочку», не говоря уже о «Снежной маске» Блока — одном из ближайших по времени поэтических интертекстов романа Газданова.

Блоковские аллюзии[129] обнаруживают себя в «Ве-

[129] Как следует из комментариев трехтомного собрания сочинений Газданова, Блок был его любимым поэтом (*Газданов Г.* Указ. соч. Т. 3. С. 814). След этой творческой привязанности отпечатался в цитатах из Блока на страницах многих произведений писателя. Так, строки из поэмы «Соловьиный сад» («Я проснулся на мглистом рассвете // Неизвестно которого дня») взяты им в качестве эпиграфа к рассказу «Общество восьмерки пик»; строки из поэтического цикла «Флоренция» («Что мне спеть в этот вечер, синьора, // Что мне спеть, чтоб вам сладко спалось?») предваряют рассказ «Исчезновение Рикарди», а эпиграфом к рассказу «Воспоминание» послужили блоковские стихи из цикла «Венеция» («Очнусь ли я в другой отчизне, // Не в этой сумрачной стране?»). Другим способом творческого диалога с поэтом было для Газданова введение его имени или поэтических строчек в собственные тексты. В рассказе «Княжна Мэри», например, обыгрываются мотивы стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека»: «Был вечер зимнего холодного дня. На дворе шел мелкий снег, сквозь легкий туман мутно светили уличные фонари. Не знаю почему, все в этот вечер доходило до меня сквозь эту мутную призрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц … и все преследовавшие меня в тот вечер чьи-то чужие и далекие воспоминания о Петербурге, и эти магические слова — “Ночь, улица, фонарь, аптека” — весь тот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении» (III, 554). Прием прямого цитирования Блока как способ косвенной характеристики персонажа использован Газдановым в рассказе «Из блокнота»:

«Он закрывает глаза и цитирует:
И пламенный взор твоих глаз.
Который в моих отражался.
Потом опять читает:
Все это было, было, было,
Свершился дней круговорот,
Какая ложь, какая сила

чере у Клэр» на нескольких уровнях: метафизическом, образном, звуковом. Ключевая тема цикла «Снежная маска», как и всего второго тома «трилогии вочеловеченья» поэта, — звучание снежной стихии, синтезирующей в себе и воду (лед), и воздух (вьюга, метель), и небо (снежинка, ассоциирующаяся со звездой), и землю (снег — зимний покров земли). В «Вечере у Клэр» образы ветра, снега, льда, заснеженного леса, «ледяных полей земли» отражают этот синтез в тонком акустическом обрамлении, сопровождающемся колористикой белого цвета. Образ героини-француженки, вписанный в этот российский пейзаж, становится знаком фантастичности воображения героя-рассказчика[130]. Вспомним тот эпизод, когда, возвращаясь домой ночью из цирка, он слышит за собой шаги и, обернувшись, различает в снежном тумане, «сквозь медленно падающий снег» (I, 93), фигуру Клэр, «окруженную лисьим воротником своей шубки, как желтым облаком» (I, 93). Образ героини словно выписан из сходных деталей по-

Тебя, прошедшее, вернет?

– Но это уже не мое.

Мне почему-то неловко сказать, что я знаю эти стихи. Думаю о том, как все это нелепо: ночь, Париж, старый оборванец у стойки кафе цитирует Блока. Спрашиваю, не нужно ли ему денег?» (III, 604).

А в рассказе «Водопад» имя Блока возникает в апофатическом перечислении ведущих поэтов Серебряного века. Незнакомство с их творчеством героя, который «больше всего на свете … любит стихи», становится способом его травестийной характеристики: «… больше всего на свете Макс любит стихи. Он не читал Блока, он не знает ни Анненского, ни Мандельштама, ни Пастернака, ни Гумилева. В те времена, когда он «следил за современной литературой, — в Олонецкую губернию не доходили эти стихи.

Но он знает "Чтец-дикламатор". И когда он выпьет немного красного вина, он откидывается назад, закрывает глаза и начинает читать — почти со слезами в голосе:

К позорной казни присужденный,

Лежит в цепях венгерский граф… » (III, 339).

[130] Французская национальность Клэр — плод творческой фантазии писателя. Татьяна Пашкова, послужившая прототипом героини, была русской, а ее родственники, прочитавшие роман уже после смерти писателя и Татьяны, были даже оскорблены этой авторской выдумкой. См.: *Фремель Т.В.* Вечера у Клэр (из воспоминаний о Газданове) // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. С. 229.

этики Блока, характерными чертами которой является интерьеризация облика героинь. Так, в «Снежной маске» она возникает «в снежной пене» (Ср.: «В снежной пене — предзакатная — // Ты встаешь за мной вдали» («В снежной пене — предзакатная…»)[131]), ее овевают «снежные вьюги», вокруг ее фигуры, окутанной «собольим мехом», «гуляет ветер голубой» («Снежное вино»). То же богатство поэтических деталей характерно и для изображения Клэр: как и у Блока, образ героини словно лепится из снега, возникает из вечернего зимнего тумана. При этом цирковой контекст последней российской встречи героев становится способом смешения *высокого* и *низкого*, превращая ее в сниженный вариант рождественского чуда, и вся дальнейшая беседа Николая с Клэр ведется словно на грани драмы и клоунады (кстати сказать, подобная ситуация чрезвычайно характерна не только для драматического, но и для лирического сюжета Блока (ср. два «Балаганчика»): «… мне было трудно говорить, и голос Клэр доходил до меня словно издалека. — Здравствуйте, Клэр, — сказал я. — Я вас очень давно не видел. — Я была занята, — ответила Клэр, смеясь. — Я выходила замуж. — Клэр теперь замужем, — подумал я, не понимая … Вам придется примириться с тем, что я перестала быть девушкой и стала женщиной … Запишите по-французски, — услышал я голос Клэр … — Claire n'était plus vierge [Клэр не была более девушкой]. — Хорошо, — сказал я: — Claire n'était plus vierge…» (I, 94). Однако отказ героя пойти вместе с ней в ее дом, так как ее муж в отъезде и никого из родных тоже нет дома, обернулся обидой и дальнейшей разлукой сроком на десять лет: «Она вдруг подошла ко мне и взяла меня двумя руками за воротник шинели. — Идемте ко мне, — сказала она резко. В тумане передо мной, на довольно большом расстоянии, я видел ее неподвижное лицо. Я не двинулся с места. Лицо ее приблизилось и стало гневным … Она не попрощалась со мной, под-

[131] Произведения Блока цитируются нами по изданию: *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8-ми тт. М.: Художественная литература, 1960–1963.

нялась по лестнице, и я слышал, как она открыла дверь и постояла минуту на пороге. Я хотел пойти за ней и не мог … Через некоторое время я опять встретил Клэр на улице и поклонился ей, но она не ответила на поклон … В течение десяти лет, разделивших две мои встречи с Клэр, нигде и никогда я не мог этого забыть» (I, 94–95). Этот фрагмент вновь демонстрирует чувственность героини, которой не готов соответствовать герой, что утягивает ее образ из снежной сферы недосягаемости, «девственности» в иной блоковский контекст, символизированный образом Кармен. Ср.:

Превратила все в шутку сначала,
Поняла — принялась укорять,
Головою красивой качала,
Стала слезы платком вытирать.

И, зубами дразня, хохотала,
Неожиданно все позабыв.
Вдруг припомнила все — зарыдала,
Десять шпилек на стол уронив.

Подурнела. Пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклиная, спиной повернулась
И, должно быть, навеки ушла …
(«Превратила все в шутку сначала»)

Соседство *льда* и *жара* («При мысли о Клэр тело мое наливалось расплавленным металлом») также обнаруживает след блоковской поэтики: основной контраст цикла «Снежная маска» — несочетаемое сочетание *льда* и *пламени*, отраженное не только внутри текста («Заносит вьюга на порог // Пожар метели белокрылой» («И я опять затих у ног…»); «Но ветром буйным, ветром встречным // Твое лицо опалено» («Своими горькими слезами») и др.), но и в названии его последнего стихотворения: «На снежном костре». Нетрудно обнаружить в этом приеме отзвуки романтической поэтики контраста, наиболее запечатленные в памяти пушкинским стихом из «Евгения Онегина»: «Они сошлись: волна

и камень, // Стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой». Намек на то, что родная стихия Клэр — огонь, содержится уже в начале романа, где она с пафосом декламирует рекламную афишу: «Heureus acquereurs de la vraie Salamandre // Jamais abandonnés par le constru cteur!» (I, 41) [«Счастливые обладатели настоящей «Саламандры», // Никогда не оставляемые фабрикой!» *(фр.) — Перев. автора. — Е.П.*]. Фраза из рекламы становится эмблематической самохарактеристикой героини. Ее метафорической поддержкой выступают неоднократные огненные картины в видениях героя, центром которых оказывается Клэр: «Мне все чудилось, что я погружаюсь в огненную и сладкую жидкость и вижу рядом с собой тело Клэр и ее светлые глаза с длинными ресницами» (I, 86). Вторая природа героини, поэтизированная мотивами *снега*, *льда*, вписывающимися в литературный архетип Снежной Королевы, — это состояние души, закованной в холод, вариативный образ Спящей Красавицы, также архетипический для европейской культуры и символизирующий душу, очарованную «аполлоническим сном» и жаждущую пробуждения. На контрасте душевного сна и телесной чувственности построена вся поэтика образа Клэр, находящейся, по замечанию героя, «в том возрасте, когда все способности девушки, все усилия ее кокетливости, каждое ее движение и всякая мысль суть бессознательные проявления необходимости физического любовного чувства … » (I, 86). Кроме того, снег и лед являются частью водной стихии, которая не менее характерна для образа Клэр, о чем неоднократно писалось в исследовательских работах[132], что сказывается, на наш взгляд, в первую очередь на ее русальной природе, манящей и губящей одновременно. Появляющийся в финале образ русалки, вписанный в пространство сна Аркадия Савина, одного из самых

[132] *Литвинова Е.Б.* Символика воды в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура. С. 18–25; *Семенова Т.О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 33–52 и др.

близких герою военных персонажей («…ему приснилась русалка: она смеялась, и била хвостом, и плыла рядом с ним, прижимаясь к нему своим холодным телом, и чешуя ее ослепительно блестела» (I, 139), субституирует образ Клэр.

В то же время в облике героини коннотации роковой женщины не выдвигаются на передний план. На ее образ довольно отчетливо накладывается отпечаток имени, означающего «ясная», «светлая», что вызывает новые литературные ассоциации — на этот раз с бунинским «Легким дыханием». В него вписывается цитированная выше беседа Клэр с Николаем, которая звучит аллюзивным эхом беседы Оли Мещерской с начальницей. Ср. в рассказе Бунина: «– Вы уже не девочка, — многозначительно сказала начальница, втайне начиная раздражаться.

– Да, madame, — просто, почти весело ответила Мещерская.

– Но и не женщина, — еще многозначительнее сказала начальница, и ее матовое лицо слегка заалело. — Прежде всего, — что это за прическа? Это женская прическа!

<…>

– Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина … Это случилось прошлым летом в деревне»[133]. На сходство двух текстов указывает не только близость тем беседы, но и та легкость интонации, с которой в обоих случаях обыгрывается героинями «скользкий» предмет. Бунинский контекст обогащает образ газдановской Клэр, но звучит при этом все же дальним эхом романа. О разности поэтик двух авторов свидетельствует описание в «Легком дыхании» зимнего пейзажа, на фоне которого впервые предстает Оля Мещерская: «Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны скользящую на катке толпу, в которой

[133] *Бунин И.С.* Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 4. М., 1966. С. 357.

Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой»[134]. Вмещенное в одно большое предложение, бунинское описание зимы представляет собой развернутый вариант пушкинской формулы «мороз и солнце» и оставляет то же ощущение легкости, летучести, тогда как приведенный выше фрагмент с изображением зимнего леса в «Вечере у Клэр» вызывает впечатление завороженности сказочным пейзажем, сонного в него погружения, оцепенения. Влияние Бунина на роман Газданова отметил Г. Адамович в 1930 г. («Иллюстрированная Россия», 8 марта, 1930), а позднее, в 1934-м, объявил его «единственным верным последователем» Бунина[135]. Газданов, однако, этой преемственности не признавал. В своем интервью 1971-го г., данном за месяц до смерти, он говорил, что мир Бунина был ему чужд, так как и формой, и содержанием являл продолжение традиции XIX в.[136] Свое же творчество писатель видел глубоко укорененным в веке двадцатом — прежде всего как художественное отражение опыта духовных потрясений[137]. И тем не менее лирическая стихия газдановской прозы, а также отмеченные моменты ее разноуровневого сходства с прозой Бунина дают основание говорить о некоей генетической преемственности, возможно, не отрефлектированной сознанием автора в силу отдаленности контекстуальных связей.

Несмотря на то, что, по словам героя, в число увлечений Клэр, помимо анекдотов, входили театр и музыка, ее музыкальные пристрастия обозначены только повторением одной из фраз шансонетки, которую напевала ее горничная. Это вновь разводит миры героя и героини. Если для нее музыка — это увлечение, при-

---

134 *Бунин И.С.* Указ. соч. С. 355.

135 *Адамович Г.* Современные записки, кн. 54. Часть литературная // Последние новости, 15 февр. 1934.

136 Как феномен прошедшего века проза Бунина воспринималась большей частью писателей-эмигрантов. См.: *И.А. Бунин*: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб, 2001. С. 85–249 (глава «Воспоминания современников»); 353–435 (глава «Эмигрантская критика»).

137 *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 107.

чем, так и остается неясным, какого рода музыку она предпочитает, то для героя — способ бытия: по его собственному признанию, «снег и музыка» — две самые любимые им вещи. *Снег* — это в первую очередь память о России, тогда как *музыка* — состояние души. Музыкальное бытие героя сродни тому, которое А.Ф. Лосев определил как «всеобщую внутреннюю текучую слитность всех предметов», «подвижную сплошность и текучую неразличимость»[138]. Приведенный выше пример зимних фантазий ярко демонстрирует это свойство его натуры. Не столько визионерские сны, сколько музыка является для него способом приближения к тайне мира, знание которой он всегда интуитивно чувствовал в себе. Но, по его признанию, «с последними замиравшими звуками оркестра эти ощущения исчезали», и он вновь возвращался к присущему ему состоянию «неизвестности и неуверенности» (I, 47), заставляющему по-иному звучать его душу.

Такое представление о музыке как запечатленной в звуке истине вписывается в художественную концепцию символизма, воспринявшего от Платона через посредство поэтов-романтиков пифагорейскую мысль о звучащем космосе, «музыке сфер». Газдановские метафоры «звукового океана», «музыкальных волн незримого оркестра» отражают сквозную мысль автора о вселенной как звучащем универсуме. Эти-то звуки вселенского оркестра и пытается различить его герой сквозь шумы окружающего мира. В рамках *сюжета воспоминания* подобное развитие музыкальной линии вписывается в платоновскую концепцию «припоминания». Музыка — как первооснова бытия — помогает лирическому герою преодолеть ту лакуну, которая существует между подобием реальности, даваемом в иллюзорном эмпирическом опыте, и ее метафизической сутью, постижимой только путем внутреннего перехода за грань этого опыта. В газдановском *сюжете воспоминания*

[138] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. М., 1927. С. 23, 184.

отсутствует изображение преджизненного опыта героя, который характерен, например, для бунинской «Жизни Арсеньева». В черновых вариантах романа автор по-разному прорабатывает мысль о том, что «разве могли бы мы любить мир так, как любим его, если бы он уж совсем был нов для нас»[139]. Для газдановского протагониста речь может идти не столько о любви к миру, сколько о попытке его приятия, чему в большой мере способствует наличие в нем музыки, которая становится для него способом оправдания жизни. Идея Высшего Замысла о мире также входит в сознание героя через музыкальные рефлексии.

В структурном отношении это свойство сознания героя повышает лирическую «ноту» романа, в то же время ослабляя его архитектоническое начало. Создание словесно-музыкального потока как репрезентанта потока душевной жизни героя, смысловых трансформаций путем модификации лейтмотивов делает зыбкой, текучей мотивную ткань произведения. Вместе с тем это способствует повышению суггестивных возможностей текста, создает в нем ауру неопределенности. Все описываемые в романе события, пропущенные через лирическое восприятие героя, рассчитаны на столь же непрямое, ассоциативное восприятие, что делает произведение Газданова «отрытой» системой, неисчерпаемой в своих интерпретационных возможностях. Именно это свойство газдановской нарративной поэтики дает основание увидеть образ героини в богатом символическом ореоле, «оправдать» ее ординарность практически неисчерпаемым семантическим контекстом, введенным в текст посредством разного рода поэтических намеков. Но в еще большей степени это относится к фигуре героя-повествователя,

---

[139] *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 6. С. 152. Вот один из таких вариантов, оставшийся в черновой части рукописи: «Ведь еще в младенчестве входило в мою жизнь как нечто, пережитое мною самим, то жертвоприношение Авраама, то бегство в Египет, так что уж и в ту пору не было у меня веры, что я начался в Каменке». См.: *Аверин Б.* Указ. соч. С. 193.

сознание которого является средоточием рождаемых смыслов. Только в многомерном пространстве культурных взаимосвязей и возможно преодоление несоответствия между мирами героя и героини. В большей мере этой задаче соответствуют поэтика сна и *сюжет воспоминания*.

В восприятии автора и героя романное повествование представало «сбивающимся сном о Клэр». Этими словами заканчивалась его рукопись, что сохраняло сюжет в сфере воображаемой реальности. Однако по невнимательности наборщика буква *и* превратилась в печатном варианте в *ы*, в результате чего произошла смысловая перекодировка всего произведения: из-за одной опечатки сюжет романа был переведен в сферу определенности — сбИвающееся превратилось в сбЫвающееся[140]. Приведем часть последней фразы, восстановив авторский вариант: «… только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и *сбивающимся*, с прекрасным сном о Клэр» (I, 154). Построение наррации как сбивчивого воспоминания контаминирует в себе черты онирического и мнемонического дискурсов, что в наибольшей степени дает реализоваться задаче создания идеального женского образа. Пожалуй, такого случая мы не найдем больше в творчестве Газданова, хотя во всех последующих романах автор сохраняет манеру «сбивчивого» повествования, отражающего слож-

[140] На недоразумение с финальной опечаткой Газданов сетует в письме к Н. Николаевичу, сербскому переводчику, работавшему над переводом нескольких его произведений, в том числе романа «Вечер у Клэр»: «" В Веч<ере> у Клэр " есть неск <олько > опечаток: самая важная из них — в последней фразе: во-первых, после нее должна стоять точка, а не многоточие, во-вторых, у меня в рукописи было "сбивающимся сном о Клэр", а наборщик напечатал "сбывающимся ", что я совсем не имел в виду». См.: Переписка Г. Газданова и Н. Николаевича // Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 229. В искаженном варианте эта фраза попала и во все российские издания романа, в том числе и в трехтомное собрание сочинений Газданова.

ные конфигурации «направления» героя «к женщине» и одновременно к самому себе. Идеальность образа героини сохраняется только в тех случаях, когда речь идет об умершей возлюбленной, как в «Ночных дорогах» и «Возвращении Будды». Однако они лишены того поэтического объема, каким наделен образ Клэр.

§ 2. «История одного путешествия»: роман автора и роман героя

Во втором романе Газданов словно переписывает биографию своего автобиографического героя. Меняя тип наррации с первого лица на третье, он как будто пытается объективировать авторскую позицию. Однако уже начальные строки произведения убеждают в том, что повествование в нем ведется из зоны сознания главного героя, то есть переход от Ich- к Er-Erzählung'у не приводит к переориентации заявленной в «Вечере у Клэр» стратегии от внешнего к внутреннему: «Володя уезжал из Константинополя один, никем не провожаемый, без слез, без объятий, даже без рукопожатия. Дул ветер с дождем, было довольно холодно, и он с удовольствием спустился в каюту. Он приехал на пароход почти в последнюю минуту … — Надо все же посмотреть в последний раз на Константинополь. — Он поднялся на палубу. Было почти темно, скользко и мокро; сквозь дождь уходили неверные очертания зданий, ветер бросал брызги воды в лицо; шум порта с криками турок и гудками катеров, влажно раздававшимися сквозь густеющую темноту, стал стихать и удаляться. Володя постоял некоторое время и опять спустился в каюту … Он лег и закрыл глаза … из далекой каюты послышалась музыка. Володя силился разобрать мотив и не мог, и, как всегда в таких случаях, ему казалось, что это нечто знакомое. Потом музыка замолкла, и он задумался…» (I, 157).

Отъезд из Константинополя во Францию словно открывает новую фазу сюжета путешествия автобиогра-

фического героя Газданова, оставленного в «Вечере у Клэр» на борту корабля, отплывающего из Феодосии в Константинополь: «Долго еще потом берега России преследовали пароход: сыпался фосфорический песок на море, прыгали в воде дельфины, глухо вращались винты и скрипели борта корабля … Все дальше и слабее виднелся пожар Феодосии, все чище и звучнее становился шум машин; и потом, впервые очнувшись, я заметил, что нет уже России и что мы плывем в море, окруженные синей ночной водой, под которой мелькают спины дельфинов, и небом, которое так близко к нам, как никогда» (I, 152).

В реальной биографии писателя между этими двумя путешествиями был еще трудный галлиполийский период: полуголодная жизнь в военном лагере генерала А.П. Кутепова с ноября 1920-го по декабрь 1921-го гг., намек на который в «Истории одного путешествия» отразился лишь в нескольких строчках энигматического содержания: «Он приехал тогда в Константинополь из Греции, — он ехал в бурную февральскую ночь на каботажном катере через Мраморное море; катер подбрасывали медленные волны, корма его высоко поднималась, и тогда освобожденный от воды винт вращался в воздухе с глухим и тревожным шумом. Точно на сказочном корабле, на нем не было видно ни души, ничей голос не отдавал команды. Только тьма и вода, как во сне. И холодное ночное море; он приехал в Константинополь утром, было ясно и прохладно …» (I, 166). Предстающий в романе романтическим вояжем, в действительности путь Газданова в Константинополь был побегом из лагеря Кутепова на переполненном катере: «за дерзость и неподчинение вышестоящему начальству его чуть не отдали под суд, но товарищ его отца предупредил Гайто о тех неприятностях, которые ему грозят, и помог ему тайком, за взятку в размере дневного пайка, удрать на катере в Константинополь. “Там столько беженцев, среди них затеряешься…”. Потом перекрестил его и долго стоял на берегу»[141]. Романное повествование словно бежит этих детальных подроб-

[141] Орлова О. Газданов. С. 52.

ностей[142]. Автор выстраивает биографию своего юного героя, уберегая его от того негативного опыта жизни, который претерпел сам, и вместе с тем одаривая его теми обстоятельствами, которых был также лишен сам. Творческий принцип, которым руководствуется писатель в этом произведении, он формулирует в самом тексте, адресуясь своему герою: «С давнего времени у него образовалась привычка исправлять воспоминания и пытаться воссоздать не то, что происходило, а то, что должно было произойти — для того, чтобы всякое событие как-то соответствовало всей остальной системе представлений» (I, 169).

«Система представлений» Володи определяется в первую очередь его молодостью, тем возрастом, который связан с жаждой жизни, повышенным ожиданием радости, любви. И словно желая оправдать эти ожидания героя, автор дарит ему соответствующую биографию. Не разрушает эту атмосферу жизненного благополучия даже тот эпизод, когда, сбитый на одной из парижских улиц пьяным водителем, Володя оказывается между жизнью и смертью. Выздоровление после тяжелого ранения вновь выпрямляет траекторию его жизненного путешествия, сделавшего неожиданный драматический зигзаг. Этот сюжетный поворот, кажущийся неуместным в «Истории одного путешествия», приобретает оправданность в рамках всего метороман-

[142] На самом деле путь Газданова от Феодосии до Парижа был гораздо извилистей. Сначала он лежал в Константинополь, далее — в Галлиполи, оттуда — вновь в Константинополь, затем — в болгарский городок Шумен и уже потом — в Париж. Причем, в «Вечере у Клэр» описание эвакуации остатков белой армии в Константинополь также лишено тех реальных подробностей, которыми сопровождался этот путь в иноземье. По свидетельству американского очевидца, эвакуация происходила на ста одиннадцати кораблях «военно-морского и торгового флотов России, большинство которых требовало ремонта, ни один не имел достаточного запаса угля, а многие были без питьевой воды … На этих кораблях, плотно загруженных, словно они везли скот, находилось 130 тысяч русских … раздача пищи и воды оказалась практически невозможной на перегруженных судах; свирепствовали тиф и пневмония…» (*Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 54). На одном из этих кораблей покидал Россию Газданов.

ного цикла Газданова: в большинстве романов эпизод с «болезнью к смерти» является своеобразной сюжетной меткой главного героя. Так, в «Вечере у Клэр» после похорон отца заболевает тяжелой формой дифтерита Николай Соседов, в «Полете» чудом спасается от смерти после попытки самоубийства Сережа, в «Призраке Александра Вольфа» в роли воскресшего из мертвых оказывается двойник героя Александр Вольф, в «Возвращении Будды» герой также постоянно балансирует на границе жизни и смерти, в «Пробуждении» в такой же позиции оказывается героиня романа Анна Дюмон и т.д. Вместе с тем «болезнь к смерти» газдановских героев, случающаяся в детстве («Вечер у Клэр») или ювенильном возрасте («История одного путешествия», «Полет»), в парадигматическом отношении соотносится с третьей, лиминальной фазой археосюжетной модели, становясь, таким образом, знаком их раннего взросления, что, в свою очередь, служит намеком на катастрофичность исторического времени, в которое им довелось жить.

В «Истории одного путешествия» окружающая Володю аура благополучия и семейной заботы не допускает случиться несчастью. В Париже у него живет состоятельный старший брат, с детства бывший ему опорой; на его деньги он учился в константинопольской гимназии и в его доме поселился по приезде из Турции. Этот акцент на семейственности антитетически драматизирует биографическую ситуацию самого писателя, заставляя вспомнить, что к моменту ухода в Белую армию он уже остался вдвоем с матерью: отец умер, когда ему было семь лет, потом умерли две сестры, «и нужна была вся жестокость моих шестнадцати лет, — напишет он в своем первом романе, — чтобы оставить мать одну и идти воевать — без убеждения, без энтузиазма…» (I, 119–120). Именно эту, военную, страницу собственной биографии, почти с документальной точностью воспроизведенную в «Вечере у Клэр», он удаляет из «книги жизни» героя своего второго романа. «Когда волна гражданской войны докатилась до их города» (I, 172), Володя вместе с Николаем уезжает в Константи-

нополь, где тот поступает на службу в штаб британской миссии. Здесь герой заканчивает французский лицей, после чего «побывал в Праге, Берлине, Вене, затем снова вернулся в Турцию, где прожил полгода, и, наконец, собрался в Париж» (I, 174), куда уже перебрался Николай вместе со своей женой, англичанкой Вирджинией. С момента приезда в дом брата начинается основное действие романа.

Рисуя утопически-благополучную картину жизни своего юного героя, автор, однако, сохраняет в его внутреннем облике те элементы, которые делают его автобиографически узнаваемым. Отчасти они обозначены уже на первой странице романа. За размеренным движением повествования проступают знаки духовного одиночества, потерь, ожидания, формирующие лирическое пространство героя. Тяга к «перемене мест» совмещается в его характере с обостренностью воспоминаний, что становится основой его литературных опытов: «И особенно хотелось остановить и записать, покуда это не исчезло, множество незначительных вещей, воспоминаний, запахов, впечатлений, вызванных из глубокого небытия этим мерным движением парохода и глуховатым звуком волн, бежавших вдоль его крутого борта» (I, 158). Мир героя лепится автором из этих «незначительных», немасштабных «вещей», где прошлое переплетается с настоящим: запечатленных сознанием фрагментов детства, воспоминаний о случайных встречах, многочисленных бесед, бытовых сцен в доме брата — как его особое, личное достояние. Масштабность этим немасштабным «вещам» придает то, что они становятся для Володи Рогачева поводом вглядеться в мир, в людей, формируя его духовную активность, перемещаясь тем самым из сферы обыкновенных жизненных наблюдений в область познания и прежде всего — самопознания и личностного самообогащения: «Бывали минуты в его жизни, когда он, в остальное время равнодушный ко всему, вдруг испытывал острое сочувствие к людям и вещам, иногда почти вовсе ему неизвестным, иногда чрезвычайно далеким от него, — сквозь годы, чужой язык и чужую национальность; и

судьба какого-нибудь голландца, француза или англичанина, жившего много лет тому назад, становилась ему необычайно близка, как жизнь когда-то давным-давно потерянного им брата» (I, 158).

Модальность повествования, его фрагментарная фактура определяются в первую очередь юным возрастом героя и соответствующим этому возрасту взглядом на мир. Отпечаток возраста ложится и на способ изображения персонажей: их характеры и чувства раскрываются не через подробные аналитические, психологические описания, а путем самопрезентации, осуществляемой в форме разного рода диалогов, от кратких реплик до интеллектуальных бесед. «Показ» в этих фрагментах явно преобладает над «рассказом». Строение текста романа дает основание увидеть в нем не первичную, а вторичную рефлексию, где референтным полем является не собственно реальность, а ее образ, отраженный в сознании героя-протагониста, о котором на протяжении сюжета неоднократно говорится, что он пишет роман. Отталкиваясь от правил сентиментального жанра[143], Газданов предельно усложняет внутреннее пространство своего героя, что отражается на повествовательной структуре всего произведения, в событийный план которого попадает и сам процесс его творческой рефлексии, перемо-

[143] В сфере предпочтений героя, где внешне неприглядное оказывается важнее большого, а также в переориентации взгляда с внешнего на внутреннее несомненно наличествует след «Сентиментального путешествия» Л. Стерна (намек на эту связь содержит само название романа), впервые открывшего ценность «маленьких вещей», показавшего их крупным планом. «Потому что, — пишет по данному поводу В. Вульф, — не существует, как бы намекает он, универсальной шкалы ценностей. Девушка может быть интереснее, чем собор; дохлый осел поучительнее, чем живой философ. Все это лишь вопрос точки зрения … если хочешь схватить сущность вещей, как и полагается сентиментальному путешественнику, нужно искать ее не на больших проспектах средь бела дня, а в неприметном уголке в темном проходе ... Именно таким образом Стерн и переключает наш интерес с внешнего на внутреннее» (*Вульф В.* «Сентиментальное путешествие» // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. Сб. статей. М., 1981. С. 290–291). Однако любой литературный канон рождает у Газданова импульс не столько следования ему, сколько отталкивания от него, желание пуститься в свободный творческий «полет».

делирующий сюжет путешествия и превращающий его в *сюжет о создании романа-путешествия*. В тексте есть несколько эпизодов, посвященных процессу творчества героя, в жанровых рамках *романа о романе* выступающих элементами самоописания дискурса: «Тот роман Володи, о котором говорил Николай в начале своей речи по поводу пикника, давно уже лежал в ящике письменного стола, и Володя к нему не притрагивался … теперь ему не нужно было писать — он не чувствовал себя ни слишком счастливым, ни несчастным — и не было толчка, — до тех пор, покуда однажды … из открытого окна, из обычно печального рояля Артура не послышалась стремительная и гремящая музыка … и потом, уже отойдя далеко, он все повторял про себя этот шумный, как мир, музыкальный рассказ» (I, 262); «Свой роман Володя писал уже несколько лет, обрывая и начиная снова и заменяя одни главы другими. В роман входило почти все, о чем думал Володя: исправленные и представленные не так, как они были, а как ему хотелось бы, чтобы они произошли, многие события его жизни; рассказы обо всем, что он любил … Но несмотря на такое обилие материала и на широту темы, которая не ограничивала Володю ничем, роман получался значительно хуже, чем должен был бы получиться…» (I, 263).

Акцент на воспоминании, переведении в план рефлексии самых ближайших по времени событий жизни героя сохраняет заявленную в «Вечере у Клэр» доминантную позицию прошедшего времени. Ценность настоящего повышается его обращением в прошлое, то есть пополнением сферы памяти героя. Сама же сюжетная ситуация переписывания им собственных воспоминаний задает всему романному тексту ракурс «открытости», выражающийся в раздвоении повествовательной инстанции. Тип моносубъектного повествования от лица всезнающего нарратора, «объективный показ», перемоделируется в «субъективный рассказ» героя с ограниченной компетенцией. Намек на то, что текст «Истории одного путешествия» является плодом творческих усилий Володи, содержится в совпадении

сфер компетенции героя и повествователя: в романе нет ни одного события, участником которого не был бы Володя или сведения о котором ему были бы принципиально недоступны. То есть романное повествование нигде не выходит из зоны сознания героя. Истории других персонажей также изображаются через внутригеройный план. Даже история убийства Артуром доктора Штука попадает в сюжет не от всеведущего автора, а из исповедального рассказа Артура Володе, что специально оговаривается в тексте. Никто из других персонажей не знает об этой криминальной стороне его биографии, поскольку убийство осталось нераскрытым. Кроме того, психологические описания в романе также касаются только сферы сознания героя и в некоторой степени персонажей, являющихся его своеобразными двойниками (Александра Александровича, отчасти Артура). При этом они строятся не с позиции всезнания, а как выводы героя, сделанные на основании личных с ними бесед. В то же время процесс переписывания Володей собственных воспоминаний предполагает иную протосюжетную основу его романной биографии, таящую множество драматических зигзагов, как в его собственной судьбе, так и в судьбах других персонажей. Неоднократный намек на подобное прочтение так и остается в романе на уровне подтекста. Но сам его след, оставленный в тексте, содержит «ветвление сюжетных возможностей, не реализованных, но намеченных и подчас далеко расходящихся с осуществленным сюжетным ходом»[144], что в повествовательном отношении является свойством «открытого» текста.

Таким образом, делегируя свои права герою-протагонисту, имплицитный автор как бы исключает себя из процесса повествования и вытесняется на уровень метапозиции в тексте, функционируя в нем как модератор, направитель-фокусировщик. Подобная авторская позиция усиливает значимость субъективного

[144] *Виролайнен М.Н.* Пушкинский возможный сюжет и виртуальная реальность // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сб. статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 37.

фактора в интерпретации произведения, результат которой во многом зависит от способности воспринимающего сознания видеть художественный текст как динамическое образование, ключами к которому служат расставленные автором семантические ориентиры. В свою очередь возможность подобных нарративных манипуляций может реализоваться только в случае совпадения идиолектов героя и автора, единства их взглядов на мир, тождественности личностных парадигматических свойств.

Следует, однако, отметить одно принципиальное отличие имплицитного автора от его героя-писателя, косвенно обозначенное в произведении и заключающееся в том, что для Володи создаваемый на протяжении нескольких лет роман является первым литературным опытом, тогда как к моменту создания «Истории одного путешествия» самим Газдановым уже был написан «Вечер у Клэр». Факт писательского ученичества создает фиктивную причину для непростроенности в романе четкой сюжетной линии. В этом плане обвинения, выдвинутые Газданову современной ему критикой по поводу того, что он не умеет строить сюжет или у него отсутствуют «большие темы», вызывающие подозрение в том, что ему «нечего сказать»[145], могут быть переадресованы герою — начинающему писателю. Ближе всего к пониманию фрагментарно-эпизодической структуры второго романа Газданова подошел, на наш взгляд, Л. Диенеш, заметив, что «Эпизодичность повествования отражает мозаичность видения мира; цепочки различных эпизодов не могут быть вплетены в единую сюжетную ткань, где бы фабула вела из пункта А в пункт Б»[146]. Однако мотивация данного обстоятельства нам представляется иной, в сравнении с предложенной американским славистом. Л. Диенеш видит в ней отсутствие у Газданова веры «в возможность существования единой, всеобъемлющей картины»[147]. На наш взгляд,

[145] Критическая полемика вокруг «Истории одного путешествия» подробно описана Л. Диенешем в его монографии.

[146] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 150.

[147] Там же.

представление о единстве мира не сформировано в первую очередь в сознании героя, наблюдающего происходящее и фиксирующего его в собственных записях, имеющих вид разрозненных впечатлений, которые он пытается организовать в сюжетные линии. Несомненно, в характере художественного дискурса героя отражены и авторские мировоззренческие интенции, но в данном случае между объемами миров автора и героя-протагониста нельзя ставить знак абсолютного равенства. О том, что эстетический и духовный опыт Газданова богаче опыта героя его второго романа, свидетельствует не только текст «Вечера у Клэр», который был оценен современниками как художественный шедевр, но и сам факт осуществленности, завершенности первого романного замысла, т.е. пройденности некоего этапа творчества, который у Газданова всегда связан с личностным взрослением. В этом отношении литературные записи Володи Рогачева, собираемые и оформляемые в романные рамки, соотносятся с начальным периодом осознанного накопления духовного опыта. С другой стороны, сама заявка на романный формат свидетельствует о масштабности его отношения к жизни. Позиция творческого начала проявляется в том, что на этом этапе ему важно не столько отрефлектировать, сколько зафиксировать свои впечатления, беседы, воспоминания. У каждого встречаемого им человека оказывается своя картина мира, обусловленная его собственным опытом, жизненным выбором, осмысление которой герою еще предстоит. Не случайно в общем пространстве диалогов у Володи меньше всего реплик, но больше всего раздумий над сказанным другими. Полнота представлений о мире, хотя и относительная, складывается в его сознании из попытки объединения этих субъективных миров. То есть фрагментарность сюжета связана не столько с вопросом веры автора в единство мира, сколько с недостатком жизненного багажа у его героя. Недаром наиболее оформленной в потоке его впечатлений оказывается сфера воспоминаний. Вглядывание в судьбы реальных людей, на какое-то время оказавшихся случайными со-

путниками его путешествия, становится одним из способов его самоориентации, оформляя понимание того, как не пройти мимо собственной жизни.

Чужие судьбы, являясь частью его воспоминаний, словно превращаются в часть судьбы героя: «Он думал иногда о судьбе нескольких женщин, и с самого давнего времени, чуть ли не с того, когда он впервые прочел об этом, некоторые женские образы неизменно сопровождали его; они меняли свою внешность, представая перед ним во всем своем немыслимом богатстве превращений; и в них оставалось нечто то же самое, что было раньше и всегда, может быть, воспоминание о первом толчке, о начале того движения, которое влачило все время за собой его отстающую, не поспевающую за этим великолепием, слишком бедную и слишком скучную, как казалось Володе, жизнь» (I, 158). Особую ценность в этом отношении приобретают те встречи, по большей части эпизодические и случайные, которые укладываются в несколько страниц воспоминаний героя, помещенных в экспозицию романа. Вместе с тем в этих начальных страницах наиболее отчетливо проявляет себя моделирующая функция автора, обозначающего здесь главный композиционный принцип всего романного текста как принцип отражения целого в его части — по образцу «клеточки, сохраняющей все свойства целого» (Л.С. Выготский). Именно начало романа задает фрагментарность его построения, что в плане содержания отражается на организации сюжета как цепочки событий, мало обусловленной видимой связью, но держащейся на внутрисмысловых взаимоотношениях, ускользающих от поверхностного взора. Таким образом, композиционное строение экспозиции ставит под сомнение первоначальное впечатление сюжетной непростроенности романа, переводя ее в план художественного приема, т.е. на уровень авторских задач.

Первым в экспозиционном ряду представлен эпизод, героиней которого является гимназическая учительница, преподававшая Володе немецкий язык. С виду нервная и истеричная, ведущая рядовое и ничем

не привлекательное существование, она в частной жизни оказывается совсем другим человеком. К ее внутреннему миру Володя прикоснулся лишь однажды, когда она пригласила его к себе домой, видимо, из желания как-то выправить гимназическую ситуацию, в которой она неизменно ставила ему плохие отметки, злобно реагируя на его несерьезное отношение к предмету. Войдя в ее комнату, Володя попадает совсем в другой мир, «с креслами, диваном, гравюрами; и одну из стен занимал большой кусок черного прекрасного бархата, на котором тонкими линиями тускло сверкающих тонов был нарисован, как показалось сначала Володе, величественный замок над рекой; и только вглядевшись как следует, он увидел, что это был не рисунок, а вышивка, сделанная с необычайным, почти японским искусством» (I, 159). В этом фрагменте мы сталкиваемся с любимым приемом Газданова: характеристики персонажа через его вещный мир. Но в данном случае этот способ распространяется и на субъект восприятия. В приведенном описании можно усмотреть три фокуса: один направлен на его объект, т.е. на саму обстановку комнаты, второй — на ее владелицу, третий — на героя-наблюдателя. Можно говорить о симметрично расставленных автором акцентах: представший глазам героя интерьер свидетельствует в равной мере как о его обладательнице, так и о наблюдателе, тонко подмечающем те самые нюансы обстановки, которые были так важны для нее: «*прекрасный* бархат», «*тонкие* линии *тускло сверкающих* тонов» вышивки, изображающей «*величественный* замок над рекой». Произведенное на Володю впечатление в полной мере соответствовало уровню внутреннего, ничем прямо не проявленного, ожидания учительницы: на пейзаж с замком он смотрит ее глазами. На нем он прозревает то самое творчески остановленное мгновение, к чему так тяготел в своих воспоминаниях. Эта тождественность чувств неожиданно свидетельствует о внутренней близости героев (чего так и не осознал Володя, удивляясь, почему она позвала в гости именно его, «самого ленивого из своих учеников», но что интуитивно почувствовала она),

равно наделенных тонкостью восприятия. Усиливает ощущение тонкой чувствительности героини эпизода то обстоятельство, что эту работу, «сделанную с необычайным, почти японским искусством», она, как оказалось, вышивала «из головы, просто так», но однажды во время прогулки по Рейну почувствовала сильное сердцебиение при взгляде на один из замков: «я сказала моим спутникам, что знаю точно расположение комнат и все входы и боковые двери. Я никогда до того не бывала в этой части Германии … я шла с завязанными глазами и говорила, что где находится … Это все казалось невероятным моим спутникам; и тогда я им показала эти вышивки, которые я сделала, не зная даже о существовании такого замка» (I, 160). Далее в разговоре Володю «особенно поразило то, что она сказала, что помнит, как была маркитанткой в войсках крестоносцев, в походе Фридриха Барбароссы, и что несколько лет тому назад, в Константинополе, она встретила одного англичанина, которого помнила именно по крестовому походу, — но что он ее не узнал» (I, 160).

Такое развитие беседы могло бы стать зачином мистического романа либо шизофренического повествования — в плане пародии на мистический жанр. Однако этот микросюжет занимает лишь две страницы газдановского текста и важен исключительно для того, чтобы охарактеризовать чувства героя при воспоминаниях о давней встрече: «Володя был уверен, что всюду ее мучили и преследовали эти неправильные, чужие воспоминания о разных эпохах, в которых она видела себя, точно в далеком и темном зеркале … это фантастическое волнение, этот постоянный мираж заполняли всю ее жизнь и делали все окружающее бессмысленным, несвоевременным и скучным. После этого единственного разговора с ней Володя невольно изменил к ней равнодушно-насмешливое отношение … И теперь, вспоминая это нелепое и призрачное существование, Володя думал, что оно в тысячу раз лучше других, таких счастливых жизней, которые ему приходилось наблюдать» (I, 160–161). В рамках мистического жанра эта особая чувствительность героини стала бы свиде-

тельством открывшейся ей прапамяти, послужившей, вероятнее всего, началом виртуального ретросюжета, у Газданова же она становится маркером особого самоощущения героев, свидетельством некоей общности их внутреннего самочувствования как субъектов истории, словно несущих в себе память тысячелетий. Именно такое переживание собственной экзистенции, которое расширяет границы личной судьбы, и автор, и его герой соотносят с представлением об истинном бытии. В интуициях памяти Володи Рогачева, когда он испытывает близость и сочувствие к неизвестным людям, воспринимая частью своей собственной судьбу какого-нибудь далекого предка, по существу выражено то же самоощущение, которое открылось в исповедальной беседе его учительницы.

Далее, в соответствии с принципом контрапункта, в романный текст вводятся несколько эпизодических встреч Володи со «счастливыми людьми», жизнь которых больше напоминает скольжение по поверхности, трагическое в своей сути. В одном случае это французская журналистка, жившая в Константинополе и какое-то время встречавшаяся с Володей, но при этом влюбленная в своего мужа, «маленького, лысеющего человека, чрезвычайно обидчивого и болезненно нетерпимого», и погруженная в свое «несложное и нетребовательное счастье» (I, 163). В другом — константинопольский старик, бывший коммерсант, а теперь нищий, поздно спохватившийся о своей «незаметно и глупо» прошедшей жизни. В третьем — дешевая константинопольская проститутка, своим низким «ночным» голосом напомнившая ему кисловодскую «королеву бриллиантов» Дину; вполне возможно, что это и была Дина, потерявшая в эмиграции свой южно-российский лоск и ставшая одной из тех женщин, историю которых он знал наизусть, поскольку «тогда все биографии женщин были почти одинаковы: они начинались с гимназии или института, проходили сквозь гражданскую войну … и потом гостиница или квартира с чужой постелью и этим невыносимым холодом простынь, который особенно силен, когда ночуешь не дома, и, может

быть, от которого голос делается несколько хриплым, как от простуды, или болезни, или внезапно и необычайно сильного воспоминания» (I, 168). Эти краткие зарисовки имеют двухуровневое значение: в рамках романа служащие герою примерами недолжного бытия, в границах целого они выполняют функцию набросков, к которым Газданов не раз обратится в других произведениях, расширяя их до масштаба сюжетных линий. Так, момент позднего прозрения константинопольского старика откликнется в истории Федорченко, одного из героев второго плана «Ночных дорог»; история Дины не раз повторится в судьбах женских персонажей — бывших дам полусвета, в старости заканчивающих жизнь дешевыми уличными проститутками (Зина в «Возвращении Будды», Ральди в «Ночных дорогах»). Также сквозной характер для всего цикла романов имеет персонажная модель *богач-бедняк*, персонифицированная в «Истории одного путешествия» образом константинопольского старика.

Ведущую интонацию «Истории одного путешествия» определяет Володина жажда праздника и готовность увидеть его в любом мгновении повседневности. Помещенные во внутригеройный план, даже самые ординарные жизненные ситуации (автомобильная прогулка, семейный завтрак, подготовка к пикнику — вплоть до малейших подробностей меню, купание в реке) растворяют свою обыденность в стихии его лирического мира, а самые мелкие детали складываются в картину молодой, счастливой жизни: «Володя принял ванну, побрился, надел новый костюм, причесался и вышел в столовую, когда Николай и его жена уже сидели за столом. — Какой франт! — сказал Николай. Насмешливые глаза Вирджинии осмотрели Володю с ног до головы. — Очень хорошо, — сказала она, — а галстук вы тоже покупали в Стамбуле? … в нем есть что-то восточное, — и Вирджиния и Николай, не сговариваясь, расхохотались … Николай просто захлебывался от смеха, Вирджиния смеялась несколько тише, но так же весело и искренне; и по этому смеху было видно, что оба очень здоровы, молоды и счастливы» (I, 174).

В сюжетном отношении радость бытия проявляет себя двумя основными способами: путем прямой манифестации, как в приведенном выше примере, и через прием не оправдавшегося несчастного случая. Вот, например, Володя и Вирджиния едут по Парижу, Вирджиния ведет машину на огромной скорости, что «по правилам жанра» предполагает автокатастрофу, однако этот фрагмент важен только как дополнительная характеристика героини и как штрих, добавляющий красок в гармоническую палитру ее союза с Николаем: «Я теперь понимаю, Вирджиния, почему вы вышли замуж за моего брата … Вы такая же сумасшедшая» (I, 176). Неоправданной оказывается и опасность драматической развязки в сцене плавания, когда Вирджиния вдруг неожиданно начинает тонуть, но ей вовремя приходят на помощь Володя и Артур. Наивысшим моментом фабульного напряжения является эпизод неожиданного попадания героя под машину, но и он завершается благополучным выздоровлением.

Однако к ощущению радости бытия у Володи всегда примешивается иногда мало ощутимый, местами же усиливающийся привкус печали, в чем, кроме особенностей характера героя, можно усмотреть скрытый драматизм его биографии, осложненной фактом изгнанничества. То есть он не столько всецело погружен в этот безоблачный мир, сколько желает вписаться в него. Сфера подобных сложных чувств и настроений откликается в структуре повествования обилием мелких деталей, важное место среди которых отводится свету, цвету, но прежде всего звуку: «Они сидели после кинематографа в угловом кафе … было почти пусто, они заняли столик в самом далеком углу; и, смешиваясь с трамвайным звоном, до них доходила музыка — скрипка и рояль …

– Вас любили женщины, Володя?

Володя вздрогнул от неожиданности. Обрывок мелодии пролетел и скрылся, оставив за собой звуковую смутную тень воспоминания.

– Нет, Андрэ: ни одна женщина никогда не любила меня …

Она молчала некоторое время; за нее печально говорила музыка — она лилась, как последний стихающий дождь, она уходила, как река, и не оставляла никакой надежды … они вышли из кафе, звуковой туман стелился за ними, смешиваясь с серым воздухом влажной ночи … » (I, 224–225).

Подобные описания, носящие характер автономных эпизодов, не получающих сюжетного продолжения, имеют значение для автобиографической характеристики героя, выражения его единства с имплицитным автором — и во внутренней близости, и в близости судьбы. Ощущение радости бытия приобретает, таким образом, особую ценностную значимость редкого случая в катастрофичной атмосфере времени, своего рода «пира во время чумы». Вместе с тем затушеванность исторического контекста, его поставление на маргинальную позицию в тексте (тема гражданской войны возникает только в связи с образом Александра Александровича Рябинина, российского знакомого семьи Рогачевых и частого собеседника Володи, и вскользь — с образом Артура, о чем будет сказано ниже) служит способом отграничения парижского топоса от остального мира. Такого радостно-безоблачного Парижа нет больше ни в одном романе Газданова. Вписанная в него сюжетная ситуация временной остановки героя в доме брата превращает эту фазу его жизненного путешествия в «островной» сюжет, соотносимый с «ездой в остров любви», путешествием в Эдем, земной рай, или точнее — вертоград. Окружающая действительность по отношению к этому радостно-умиротворенному пространству ассоциируется с «тьмой внешней» (Мф. 22:13), напомнившей о себе в момент отъезда Володи из Парижа: «Но вот уже эхо, отражавшееся, как бегущий свет на стенах зданий, заборах, ангарах и пакгаузах, стало стихать, покатились темные пространства полей … было нечто похожее на провал в самую далекую глубину памяти в этом быстром и безмолвном поглощении тьмой громадных городов, тонущих в уходящей ночи. Казалось невероятным, что в эту минуту … в Париже

неподвижно стоят деревья, бульвары, улицы, дома» (I, 271).

Акцент на чувственной сфере активизирует сентиментальный аспект мотива путешествия, которым объединены все основные персонажи романа. Для каждого из них описываемые события являются высшей точкой их жизненного движения. Так, Парижем завершается матримониальный вояж Николая и Вирджинии. Несколько лет назад, чтобы добиться «руки и сердца» своей будущей жены, Николай отправился вслед за ней из Константинополя в Лондон — в ее родительский дом с викторианскими традициями, откуда они переехали вдвоем во Францию через три года. Еще более сложным и запутанным было путешествие Артура в поисках Виктории. Прожив с ней несколько счастливых месяцев в Вене и обнаружив в один из дней ее внезапное исчезновение, Артур последующие два года не мог забыть возлюбленную, живя надеждой на встречу. Его ожидания оправдывает случай, часто играющий у Газданова роль провидения: в доме Одетт Артур слышит рассказ одного из гостей, доктора Штука, о том, как однажды он провел ночь с «женщиной легкого поведения», «замечательной венкой», в описании которой Артур узнает Викторию. Этот случай объясняет ему внезапное исчезновение его возлюбленной, но лишь обостряет его чувство любви. Облик же доктора Штука, «человека с усиками», «специалиста по женским болезням», вызывает у него омерзение такой силы, что он отправляется вслед за ним из дома Одетт и хладнокровно душит на одной из безлюдных парижских улиц. Через некоторое время Артур уезжает за Викторией, адрес которой обнаружил в кармане пиджака доктора, и возвращается вместе с ней в Париж, где она становится его женой. В отличие от любовного постоянства Николая и Артура, жизнь Одетт предстает бесконечной вереницей эротических приключений. Ее излюбленным местом для них является Фонтенбло. Последним из таких приключений оказывается ее прогулка с Сережей во время пикника, на который собрались все персонажи романа. «Одетт была совершенно довольна: еще раз дорога, еще раз

route de Fontainebleau не обманула ее ожиданий» (I, 270).

Впрочем, пикник не обманул не только ожиданий Одетт. Это само по себе обыденное событие становится в романе апофеозом праздника жизни, к которому стремится фабульное движение: «Они шли сначала красным сосновым лесом, сухим и звонким; солнце освещало громадные камни, покрытые налетом светлого песка … Потом начался лиственный лес, темнеющий, более густой; в глубине оврага кричала неизвестная птица, они шли уже минут сорок, и вдруг сквозь деревья сверкнула река» (I, 266); «Это был бесконечный сверкающий день неустанного солнечного блеска, множества легких запахов летней благодатной земли, сменявшихся деревьев, крепких зеленых листьев, лепетавших под ветром; и Володе казалось, что это слишком прекрасно и не может продолжаться; но солнце все так же скользило в далекой синеве, все так же летел ветер и шумели деревья, и все это бесконечно длилось и двигалось вокруг него. Они … поднимались и спускались по течению реки; были на острове, точно занесенном сюда из детских немецких сказок — с омутом и стрекозами, и громадными желтыми цветами; было так тихо на этом острове, что Володе казалось — слышно, как звенит раскаленный солнечный воздух от быстрого дрожания синевато-прозрачных крыльев стрекоз» (I, 270–271).

Ощущение райски ликующего бытия создается в приведенных описаниях за счет обилия звуков и красок, выписанных в импрессионистической поэтике световых бликов, обилия круговых форм, складывающихся в топику парадиза. Текстовые фрагменты содержат все основные атрибуты рая как сада[148]. Не случайно для главных персонажей романа эпизод в Fontainebleau становится мгновением, фиксирующим завершенность их круга жизни, «обретенность времени»: парижский

[148] «Секуляризация темы рая как сада в западноевропейском искусстве … идет по линии чувствительной идиллии среди зелени, с натуралистическим изображением цветов, источника … позднее сад все больше превращается в лес…» (*Аверинцев С.* София-Логос. Словарь. ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 377.)

этап их путешествия в парадигматическом отношении представляет собой заключительную фазу сюжетной археомодели, соответствующую возвращению в новом качестве, в каковом им теперь предстоит пребывать (исключение составляет, пожалуй, только Одетт), — символичен тот факт, что конец романа не намечает дальнейшую стратегию их жизненного движения, словно оставляя в состоянии вечного блаженства. И у Николая с Вирджинией, и у Артура с Викторией этот этап соотносится со сказочным свадебным финалом, символизирующим инициальную зрелость героев.

В отличие от них, Володя находится лишь в начале своего пути, то есть его история вписывается в этот райский топос частично, знаменуя кратковременную передышку. Все события его парижской жизни лишены качества постоянства: характер мимолетного любовного приключения, движимого не столько сердцем, сколько телом, носят его отношения с Аглаей Николаевной: «Он взял ее пальцы, почувствовав их тепло сквозь перчатку, взглянул на раздвинувшиеся в медленной улыбке губы — и почувствовал, что ему жарко в застегнутом пальто» (I, 188); еще меньше признаков чувств в отношениях Володи с Жермен, няней в доме брата: «Легкие шаги по коридору вдруг привлекли его внимание. Он поднялся, открыл дверь и увидел няню, молодую девушку, только что вышедшую из ванной … когда няня поравнялась с комнатой Володи, он заметил, что на ней был только легкий капот … Он поднял ее на руки, капот опустился и повис, открыв все ее тело…» (I, 239–240). Начало влюбленности в Аглаю Николаевну, не успевшее перерасти в глубокое чувство по той причине, что в Берлине у нее был роман с другим человеком, перерождается в легкий флирт со служанкой, носящий еще более временный, ни к чему не обязывающий характер. Таким образом, линия любви героя организуется в сюжет не оправдавшихся ожиданий, интуитивно предчувствуемый Володей в самом начале его приезда: «Сколько он ни вспоминал, ни в чем и никогда не находил оправдавшихся ожиданий, он не знал ни одной “незнакомой женщины ”, все всегда было так по-

хоже … Найдешь — потеряешь все, потом ищешь хотя бы обманчивого воспоминания; и не находишь много времени, как я, и все ждешь … и вот в тишине идешь один домой» (I, 179–180). Не случайно именно во время пикника Володя начинает осознавать, что пора продолжать свое путешествие, и решается на отъезд: ему «казалось, что это слишком прекрасно и не может продолжаться» (I, 270).

В «Истории одного путешествия» архетип детского рая, активно разрабатывавшийся в творчестве писателей-эмигрантов как старшего, так и молодого поколения (чему Газданов отдает дань в «Вечере у Клэр»), меняется на модель «обретенного рая». При этом, в отличие от классического развития этой сюжетной схемы, где доминантным является мотив тернистого пути в «потерянный рай», в романе полностью отсутствует аспект моральной «заслуженности» райской радости бытия. Жизнь оправдывает ожидания не только нравственно безупречных Николая и Вирджинии, но и гурмана Сережи Свистунова, существование которого сравнивается Николаем с «длинным меню», и «чувственно-односторонней» Одетт, а также Виктории и Артура — героев с еще менее бесспорным прошлым. Это игнорирование сомнительных или затемненных сторон жизни персонажей прочитывается как теургический дар, жест щедрости со стороны юного героя-писателя, мало ориентирующегося в своем творчестве на причинно-следственную детерминированность событий. В жанровом отношении оно вписывается в рамки *романа о романе*, являющегося в данном случае разновидностью *романа о воспоминании*. В качестве основы своих переписанных воспоминаний он берет не библейский архетип «потерянного рая», соответствовавший, по всей видимости, его действительному существованию, на что указывает его стремление к «исправлению» событий, освобождению «от груды печальных мыслей», а идиллически-утопическую модель. То есть основой отношений героя с собственной памятью является не точное следование за потоком воспоминаний, а жизнетворчество, выстраиваемое

по правилам избранного им принципа гедонизма. В чем-то этот процесс сродни искусству владения Lapis Philosophorum, поворачивая который, можно, подобно алхимику, «изменить мир, вернуть ему утраченную гармонию, чтобы жизнь обрела некий главный, сокровенный и трагически безвозвратно потерянный смысл»[149]. «История одного путешествия», таким образом, как и «Вечер у Клэр», является документом сознания, в котором виден процесс пресуществления реального в идеальное[150]. Перефразируя высказывание С. Аверинцева, можно сказать, что итог творческих усилий героя оплачен жизненным трагизмом его личной судьбы, а потому «служит гарантией нешуточности обращенного к людям слова»[151]. Особую пронзительность позитивные жизнетворческие интенции памяти приобретают в контексте апокалиптических ожиданий Володи, инициированных обстоятельствами исторической действительности: «и все повторялось привычное видение того, как однажды в смертельном и чудовищном сне вдруг сдвинется и поплывет с последним грохотом вся громадная каменная масса, увлекая за собой миллионы человеческих существований» (I, 271).

Субъективный взгляд на мир, желание преобразить реальность в соответствии со своими представлениями, реализовать в творческом акте собственную жажду счастья диктуют создателю произведения принцип строения сюжета, соответствующий модели happy end'a. Попытка ее тотального осуществления в рамках короткого, стадвадцатистраничного романа оказывает-

[149] *Кабалоти С.* Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. С. 19. Приведенная цитата исследователя характеризует героя раннего рассказа Газданова «Повесть о трех неудачах» Ильи Аристархова, всю жизнь думавшего, что «ему суждено написать голубиную книгу» (III, 23), с помощью которой можно разрушить «тяжелые стены реальности» (III. 13). В «Истории одного путешествия» мечты Володи звучат как продолжение этой творческой алхимии.

[150] «Вначале мы примиряемся, затем мы подвергаемся разложению, мы разрушаем то, что сгнило, мы очищаем разделенное, мы вновь соединяем очищенное и делаем его крепким» (*Руб А.* Алхимия и мистицизм. М., 2008. С. 37).

[151] *Аверинцев С.* Указ соч. С. 25.

ся чреватой соскальзыванием в мелодраму. Изображение «идеальных героев в идеальных обстоятельствах» (Николай и Виктория»), акцент на нравственной чистоте проститутки (Виктория), обаянии, уме и тонкой музыкальности героя-убийцы (Артур) создают в произведении некоторый «привкус Ремарка», что отмечали современники Газданова и о чем с осторожностью говорят современные литературоведы[152]. Однако нельзя обойти и того обстоятельства, что сам жанр мелодрамы ориентирован на те модели сознания, которые носят универсальный характер и где отражена «сфера бессознательной мифологии» (К. Юнг), изначально устремленная к идеальному бытию[153]. Охранительную функцию в плане выведения художественного произведения, изобилующего мелодраматическими элементами, из разряда масскультуры выполняет поэтика. Именно поэтическая безупречность, филигранность стиля, сочетающего в себе блистательную легкость описаний и глубину рефлексии, не дает газдановскому роману пополнить список ординарной беллетристики. Даже самые «опасные» фрагменты сюжета удерживаются на уровне высокой литературной планки поэтическим мастерством повествователя. Приведем для примера один из таких фрагментов, связанный с убийством Артуром доктора Штука: «Да, с первой минуты, когда доктор сказал — ее звали Виктория Тиле, — Артур знал, что он убьет его. Он вспомнил, как сразу отяжелели его руки, как пересохло в горле и как с самого начала все было известно. Точно в бреду поплыли тогда навстречу улицы, дома, тротуары, такие незнакомые и чужие — хотя он хорошо знал, знал до последнего камня эту часть Парижа … Ни одной секунды Артур не жалел доктора — доктор не заслуживал лучшей участи,

[152] «То, что образованные люди зовут хронотопом: автомобиль с открытым верхом, поездка на юг Франции, перечисление пищи, съеденной в маленьких ресторанчиках, исстрадавшиеся женщины, — слишком прочно связано с сентиментальным немцем». *Березин В.С.* Газданов и массовая литература // Газданов и мировая культура. С. 12–17.

[153] *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22, 1996.

это было бесспорно и несомненно. Но все же откуда появилось это непреодолимое чувство убийства, откуда возникло это ощущение тяжелеющих рук и сжимающегося горла — и когда он знал уже нечто похожее?» (I, 231–232).

Детективный микросюжет построен таким образом, что основной акцент падает в нем не на само убийство, а на контекстуальное обрамление, направленное на то, чтобы закрепить за Артуром, персонажем-убийцей, его статус нравственной безупречности, а всю вину за преступление переложить на саму жертву, вызывающую и у героя, и у читателя чувство брезгливости. Иронический комментарий нарратора звучит как повторное, теперь уже риторическое убийство доктора (ср. «убийственная ирония»): «Так закончилась жизнь доктора Штука, и … никому … не пришло бы в голову искать в очередном трупе парижского морга … доктора, милого Макса, который так хорошо шутил, так легко относился ко всему и у которого было такое великодушное и любвеобильное сердце. Доктор Штук, Макс Штук, австрийский подданный, врач по женским болезням, принимавший ежедневно от двух до шести, уехал однажды утром с Westbahnhof, поезд, увезший его, много раз возвращался … но никогда больше из стекла синего вагона … не показалась улыбающаяся физиономия Макса с маленькими усиками и выбритыми висками» (I, 230).

Хотя в плане «психологии поступка» ситуация в этом эпизоде оказывается сложнее. И усложняет его последний вопрос, заданный Артуром самому себе. В первую очередь он напоминает о боксерском опыте персонажа, однако «чувство убийства» и «ощущение сжимающегося горла» отсылают к какому-то другому, более раннему периоду его жизни. Несколькими страницами ниже в один из самых счастливых моментов своей жизни Артур вдруг вспоминает, «может быть, по противоположности ощущения тепла с тогдашним ощущением холода — Россию, позднюю осень, ледяной ветер над пустынной мостовой, пулеметную стрельбу, катившуюся вдоль стен, лохматых, нечищеных лошадей

красной кавалерии, нетопленую комнату, заплаканное лицо квартирной хозяйки … и высокие волны Черного моря, и дядю, такого же широкого и громадного, как он сам, отчаянного, веселого и насмешливого. И путешествие сквозь этот незабываемый российский ледяной вихрь» (I, 237–238). Но тут же после нескольких реплик дяди мысль Артура перемещается на воспоминания о матери и ее воображаемую реакцию на его сегодняшнюю жизнь: «А что сказала бы мать? Артур представил себе ее медленные движения, рассчитанные повороты головы, изученные интонации: — Артур, но эта комната ужасна. Кто мог выбрать такие обои? … У вас может быть ребенок? Но это невозможно. Значит, я буду бабушкой? Но разве ты не понимаешь, что это абсурд, Артур?» (I, 238). Этот неожиданный переход как бы утапливает воспоминание Артура о важном периоде его жизни во второстепенных и малозначительных деталях. Так больше и не вернувшись к нему, повествование оставляет ощущение недопроявленности фигуры персонажа. Вместе с тем единственный раз возникающая в связи с образом Артура тема России, гражданской войны и эмиграции бросает отраженный свет на эпизод убийства доктора Штука. Как замечает В.С. Березин в статье «Газданов и массовая литература», опыт войны трансформируется в сознании газдановских героев (и не только их, автор типологически сравнивает персонажей «русских» романов Газданова с героями Гайдара, однако этот список может быть далеко продолжен) в участие в разрешенном убийстве, превращая его в некий абстрактный акт[154]. То хладнокровие, с которым Артур принимает мгновенное и однозначное решение убить доктора за его мимолетную связь со своей бывшей возлюбленной, в рамках его российской биографии становится отзвуком пройденного опыта войны. Но и звучащая в ироническом комментарии повествователя, также являющегося субъектом исторической драмы, подтекстная мысль *поделом*, тоже обусловлена этим «большим счетом» эпохи. На его фоне мелочность существования похотливого док-

[154] *Березин В.С.* Указ. соч. С. 17.

тора превращает его в персону нон грата, что служит основанием оставить преступление Артура без наказания. Таким образом, в тексте гасится мерцающая аллюзия на Достоевского. Выстраивающийся контекст убийства делает его событием совсем другого исторического времени.

Этот фрагмент представляет собой характерный пример повествования в «Истории одного путешествия», которое держится сколько на изображаемых событиях, столько и на окружающем их обилии намеков, часто так и остающихся намеками, что увеличивает формат произведения, придает объем его смысловому подтексту. Как уже отмечалось выше, одним из аспектов лирической палитры романа является легкий привкус печали, так хорошо известный по «Вечеру у Клэр». Относясь в первую очередь к плану героя («Володя неоднократно замечал, что дни, наиболее запоминающиеся и наиболее важные в его жизни, чаще всего не содержали никаких событий. Это были обычно прозрачные, холодноватые дни весны или осени; … и вот, в одну незабываемую минуту в городе, на улице происходил точно незримый уход всего, что было дорого, и нужно, и близко; точно улетали птицы и за ними тянулся медленный клубящийся вихрь уходящих чувств, воспоминаний и слов — как след воды за кормой парохода. Вот ушло одно, теперь уходит другое, и кто знает, в какой стране, под каким чужим небом опять остановится это движение, и все снова полетит вниз, как листья?» (I, 252)), он распространяется и на близких ему по духу персонажей — Артура, Александра Александровича. Вместе с тем эта фоновая интонация усиливает мысль о ценностном значении привычной повседневности, отношении к ней как к норме жизни. Особенно отчетливо она начинает звучать в эпизодах, посвященных Александру Александровичу Рябинину. Недаром его образ, воспоминание о встречах и беседах с ним возникают в сознании героя в моменты его лирических самопогружений. Этому персонажу адресовано в романе проведение ностальгической темы утраты родины. Все связанные с ним фрагменты вводят в повествование

соответствующий комплекс мотивов: тоски, печали, «душевного удушья» в чужой стране. То, что для Володи и его российского окружения приобретает форму «нормальной человеческой жизни», Александру Александровичу видится мелочным существованием. Трудности адаптации в иноземье оказываются для него губительными и с неизбежностью приводят к смерти. Но вместе с тем, только с Александром Александровичем Володя может всерьез обсуждать проблемы жизни и смерти, смысла истории и человеческого существования, говорить «о литературе и Библии» (I, 222), утоляя свою потребность в размышлении над «проклятыми вопросами», не оставляющими его в безоблачной атмосфере Парижа. Беседы Володи с Александром Александровичем напоминают беседы Николая Соседова с дядей Виталием, но в них больше акцентирован культурный, библейский план: «Володя приходил к нему — чаще всего глубокой ночью … И начинался разговор, состоящий из полуслов, намеков, цитат.

– Я вспомнил, Александр Александрович, не знаю почему, случайно… Помните этот вечный монотонный мотив: "положи меня, как печать, на сердце твоем…"

– Да, да, я вижу: зной, и песок, и каменный храм, и легкое тело Суламифи под деревьями, горячая ночь, южный воздух и последняя, самая последняя надежда: "положи меня, как печать, на сердце твоем", потому что уже известно, что все остальное суета: власть, мудрость, богатство…» (I, 220) и пр.

Несомненно, в фигуре Александра Александровича, его образе мыслей можно увидеть следы двойничества по отношению к герою — не случайно его внутренний образ создается из тех же элементов, что и образ Володи: глубокий ум, художественное дарование, музыкальность, наличие лирического мира. Но при всей привлекательности этого персонажа доминантным свойством его личности оказывается скептицизм, что в рамках всего цикла романов Газданова всегда означает остановку духовного движения: «Мир звучал для него двумя десятками первоначальных мелодий, он пропускал их бесчисленные изменения, он видел так много и быстро,

что ему не оставалось времени слушать» (I, 248). Он как будто персонифицирует иную, потаенную сторону «я» героя, отмеченную знаком смерти: если один, говоря словами Пушкина, «спешит» «жить и чувствовать», познавать мир в многообразии его нюансов, то другому тот же мир предстает, словно отраженный в кривом зеркале: «Он рисовал скачущих лошадей с короткими ногами и длинным, вытянутым телом, деревья неизвестной породы, выросшие в стране бреда или неведомой людям земли, слепых с тревожно-мертвенным выражением лица» (I, 248). Александр Александрович словно берет на себя ношу «проклятых вопросов», уменьшая ее для героя. В контексте двойничества его смерть в финале прочитывается как смерть инфернального двойника героя, что сравнимо с духовным освобождением, открывающим Володе возможность беспрепятственного продолжения жизненного путешествия.

Принцип двойничества, организующий отношения героя с его близким окружением во всех романах Газданова, относится, таким образом, к сфере авторского плана. В «Истории одного путешествия» знаком авторского присутствия в тексте становится также метафора «чувственного очарования мира», которой, на наш взгляд, отводится ключевая роль в плане организации сюжетного единства произведения. Возникающая в конце романа и проявляющая себя через трехкратное эхо: из уст Володи она передается гастроному Сереже, который вспоминает ее в финальном путешествии на пикник, а от него к Одетт, — она становится своеобразным пуантом романа, придающим фрагментарному повествованию телеологическую стратегию: «Они отставали все больше и больше. Лес рос вокруг них и казался бесконечным, тихий вечер плескался в деревьях. Желтый хвост белки мелькнул и скрылся вверху. Сережа вспомнил единственный литературный разговор, который у него был с Володей, когда Володя говорил ему:

– Да, я понимаю: для вас существует только чувственная прелесть мира.

– Чувственная прелесть мира… — думал теперь Сережа. Он держал под руку Одетт; на ней было легкое платье, под ним купальный костюм. Деревья были бесчисленны, воздух почти безмолвен. Чувственная прелесть мира … — Le charme sensuel du monde [чувственное очарование мира *(фр.)*], — пробормотал он по-французски.

– Vous en savez quelque chose? [Вам об этом кое-что известно? *(фр.)*] — спросила Одетт голосом, который вдруг стал далеким.

Сережа … приблизил ее изменившееся лицо с полураскрытыми губами. Одетт была совершенно довольна: еще раз route de Fontainebleau не обманула ее ожиданий» (I, 270).

Функция метафоры «чувственного очарования мира» близка, как нам кажется, той, что выполняет метафора «легкого дыхания» в одноименном рассказе Бунина и на которую впервые обратил внимание Л.С. Выготский[155]. Подобно тому как «легкое дыхание» придает иное измерение всему бунинскому сюжету, онтологизируя его «житейскую муть», «чувственная прелесть/очарование мира» у Газданова задает метафизическое измерение разрозненным житейским эпизодам романа, превращая их в единое событие бытия. Вместе с тем данное поэтическое определение вписывается в райский топос романа — в плане соотношения модели земного рая, Эдема «с идеей освящения вещественного, телесного начала», давая «представление о том, какой должна была быть земля, не постигнутая проклятием за грех Адама и Евы»[156]. То есть использование метафоры «чувственного очарования мира» дает возможность автору вывести из плана «низкой» реальности сферу телесности, придать «частичному существованию» таких персонажей, как Одетт или Сережа Свистунов, модальность бытийной полноты.

Итак, повествование в «Истории одного путешествия» строится таким образом, что таит в себе воз-

[155] См.: *Выготский Л.С.* Легкое дыхание // Иван Бунин: pro et contra. С. 435–455.

[156] *Аверинцев С.* Указ. соч. С. 376.

можность двойного прочтения. В одном случае роман предстает образцом текста, построенного по традиционной модели моносубъектной наррации с открытым финалом. В другом — сложной конструкцией, построенной по принципу вторичной рефлексии — как роман героя. Такое прочтение придает свойство «открытости» не только финальной части романа, заканчивающегося отъездом Володи, но всему повествованию, так как отвергает все попытки рационализации и переориентируется на постоянное расширение смысла за счет динамического непостоянства структурных элементов, создающего «неопределенность эффекта» (У. Эко). Подобная организация текста побуждает к постоянной смене точки зрения, стремлению увидеть предмет изображения во все новых ракурсах, то есть активизирует креативные интенции сознания читателя.

§ 3. Игра с литературой в романе «Полет»

Воскресительная сила памяти культуры придавала ей особую актуальность в творчестве писателей-эмигрантов. Однако если старшее поколение видело свою миссию в сохранении общекультурных канонов, в частности классической литературной традиции, ценя это как способ преодоления внутренней драмы и вместе с тем удержания духовных связей с потерянной родиной, то для младшего культурное пространство представляло собой прежде всего почву для разносторонней творческой игры. Для Газданова духовный опыт, закодированный в памяти культуры, явился той основой, на которой он создавал модель собственных эстетических представлений о мире и человеке. Этот процесс включал в себя и игровые отношения с литературной традицией. Неумолкаемое литературное эхо всякий раз по-разному звучит в его произведениях. При этом, ориентируясь в первую очередь на «высокие» образцы, автор не исключает из своего рецептивного поля и беллетристический ряд. Творчески играя с данным слоем литературы, писатель, однако, преследу-

ет задачи, выходящие за рамки развлекательности. Возможности беллетристики важны ему их ориентированностью на память культурных архетипов. Переделывая сюжеты невысокого уровня, он пытается реализовать заложенную в них креативную энергию. Из всех «русских» романов «Полет» отличается, пожалуй, наибольшей рецептивной плотностью, в связи с чем его можно охарактеризовать как «роман» с литературой.

В своем третьем романе Газданов уже практически до неузнаваемости меняет автобиографический план, оставляя его след только в эмигрантской позиции героя-протагониста и в сохранении знаковых характеристик его сознания. Необычно здесь то, что образ автобиографического героя как будто расщеплен на две самостоятельные фигуры: юного Сережу и его отца Сергея Сергеевича, выступающих двойниками друг друга и делящих между собой личностные черты имплицитного автора. К этому приему позднее Газданов еще раз обратится в «Призраке Александра Вольфа», но там повествование ведется от первого лица, и главный герой и его двойник-антипод объединены схожестью судьбы, близким жизненным опытом. В «Полете» двойничество героев закодировано в двойном тождестве их имен: оба Сергеи Сергеевичи. Отец и сын словно персонифицируют разные возрастные ипостаси единого «эго». Сережа — самый молодой из газдановских героев-протагонистов, ему шестнадцать лет, то есть он пребывает в том возрасте, который в биографии самого Газданова отмечен как инициальный рубеж: в шестнадцать лет он, как известно, ушел служить в белую армию. В «Полете» этому возрасту героя соответствуют чистота и интенсивность лирического мира, романтическое состояние первой влюбленности, что повторяет автобиографические характеристики Николая Соседова в «Вечере у Клэр». Но в отличие от героя первого романа у Сережи отсутствуют негативные стороны ювенильного опыта: смерть отца, сестер. В межтекстовом плане его жизненное благополучие больше соотносится с судьбой Володи Рогачева: хотя оно и осложнено позицией эмигранта, но память героя не зафиксировала

оставление родины как лично пережитую драму. Не акцентирована она и в биографии Сергея Сергеевича, для которого путь в эмиграцию оказался, скорее, приключенческой авантюрой, чем драматическим событием, в отличие от восприятия этого факта самим писателем. Из собственного жизненного опыта Газданов включает в биографию второго героя только службу в Белой армии и отъезд в эмиграцию, все же остальное, по всей вероятности, — художественная контаминация фрагментов из разных реальных судеб. Каждый эпизод из этого периода жизни героя: и смертный приговор, вынесенный «в Крыму революционным трибуналом, в котором не было ни одного трезвого человека» (I, 285), и побег из плохо запертого сарая, и плавание в холодном море под покровом ночи, позволившей Сергею Сергеевичу благополучно достичь борта английского миноносца, — словно взят из приключенческого романа. Однако судьбы одного русского эмигранта могло хватить на несколько подобного рода сюжетов. Авантюрная история Сергея Сергеевича принадлежит к разряду редких исключений, поскольку оказалась стартовой для «всей его стремительно-счастливой жизни» (I, 286). В эмиграции в Лондоне он слывет состоятельным человеком, успешно и легко ведущим свои дела. Однако, в соответствии с уже определившейся в первых двух романах сюжетной моделью двойничества, наделенность одного из героев романтически-возвышенным восприятием мира диктует другому скептическую разочарованность. Именно таким «разочарованным странником» и предстает Сергей Сергеевич, самой этой позицией обреченный на жизненное поражение.

Прорисовка образов двух центральных героев «Полета» выполнена Газдановым в русле литературного автодиалога. Однако бóльшая часть романного текста включает многочисленные аллюзии на «чужое» слово. Причем в этом произведении автор впервые выходит за пределы сознания своего героя, возвышаясь до уровня всеведения, что расширяет интертекстуальные возможности наррации. Хотя начинается повествование традиционно: из зоны сознания героя. С первых

же фраз в нем недвусмысленно угадывается вариация на тему «Анны Карениной», на что впервые обратил внимание Л. Диенеш[157]. Сцена встречи матери и сына предстает отчетливой парафразой эпизода встречи Анны с Сережей из романа Толстого: «События в жизни Сережи начались в тот памятный вечер, когда он, впервые за много месяцев, увидел у себя в комнате, над кроватью, в которой спал, свою мать — в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата. Лицо у нее было встревоженное и тоже не похожее на то, которое он знал всегда. Ее неожиданное появление в этот поздний час он никак не мог себе объяснить, потому что она уехала почти год тому назад и он успел привыкнуть к ее постоянному отсутствию. И вот теперь она остановилась у его кровати, потом быстро села и сказала шепотом, чтобы он не шумел, что он должен одеться и сейчас же ехать вместе с ней домой.

– А папа мне ничего не говорил, — только и сказал Сережа. Но она ничего не объяснила ему, повторила несколько раз: — Скорее, Сереженька, скорее, — потом вынесла его на улицу… » (I, 275).

В этой сцене автор делает намеренно узнаваемой параллель между семейной обстановкой своих героев и положением в доме толстовских Карениных. Ощутимо сходство с героями Толстого и в характерах главных персонажей романа: мать Сережи, Ольга Александровна, как и Анна Каренина, смысл своего существования видит в любви: «Любовь, действительно, была самым важным в жизни Ольги Александровны и единственным, что ее по-настоящему интересовало и занимало. Все остальное имело, так сказать, предварительную ценность и находилось как бы в функциональной зависимости от самого главного. Надо было ехать, было необходимо ехать куда-нибудь — потому что там ждала ее встреча; надо было прочесть такую-то книгу — чтобы потом говорить о ней с тем, кто был единственным, чьи разговоры казались ей интересны; ... *нужно было, вообще, — и иначе было невозможно — любить и переживать* (I, 287); отец, как и Алексей Александро-

[157] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 161.

вич, руководствуется в своих поступках прежде всего рациональными соображениями, за что, подобно герою Толстого, получает из уст жены и ее сестры Лизы прозвище «человек-машина»: «Он никогда не задумывался над важными решениями; они с самого же начала казались ему ясными и исключающими возможность ошибки» (I, 286). Такая противоположность характеров порождает главный семейный конфликт в доме газдановских героев, что практически полностью повторяет ситуацию в доме Карениных. Повествование из зоны сознания героя, начинающее роман и местами сменяющее надтекстовую позицию нарратора, также напоминает манеру Толстого: вспомним сцену бала в «Анне Карениной», изображенную глазами Кити, или совещание в Филях в «Войне и мире», описанное через восприятие крестьянской девочки. Отличительным свойством газдановского повествования является то, что оно движется как поток воспоминаний, то есть продолжает способ, заявленный в предыдущих двух романах писателя: «Эту ночь потом Сережа вспоминал много раз…» (I, 275); «Смутно, едва-едва, у Сережи проступало, однако, воспоминание о том, что, когда он был совсем маленький…» (I, 278) и пр.

Однако в целом диалог Газданова с Толстым строится, скорее, по модели контрапункта: в отличие от автора «Анны Карениной», проповедующего «мысль семейную», автор «Полета» защищает мысль любовную — в стилистике свободной импровизации на заданную тему. Так, в состоянии вечной неудовлетворенности и нескончаемого поиска возможности реализовать свой невостребованный и неистраченный в границах супружества душевный потенциал пребывает газдановская «раба любви» Ольга Александровна; страстно влюбляется в собственного племянника Сережу ее сестра Лиза, при этом она оказывается бывшей любовницей Сергея Сергеевича; сам Сережа также искренне и глубоко влюблен в свою молодую тетку, которая вдвое старше него; в постоянном состоянии влюбленности пребывает друг Сергея Сергеевича Федор Слетов; нечто подобное любовному чувству испытывает к англичанину Макфалену

прагматичная Людмила, жена любовника Ольги Александровны Аркадия Александровича; неожиданно открывает в себе чувство привязанности к наскучившему при жизни, но теперь уже покойному супругу старая актриса Лола Энэ и т.д.

Одной из импровизационно обрабатываемых тем является в романе тема запретной любви. Любопытно, что, примеряя в начале образ Анны Карениной на Ольгу Александровну, автор далее рисует в тонах этой героини Толстого не ее, а Лизу: «Так же, как Сережа помнил с первых дней своего сознания мать и отца … он помнил и тетю Лизу, ее *черные волосы, красные губы*» (I, 278); «Сережа читал у себя в комнате … через несколько минут раздался знакомый стук в дверь и вошла Лиза, в очень *открытом черном платье*, с голой спиной, *обнаженными — прохладными*, подумал Сережа, — *руками и низким вырезом на груди*. Глаза ее казались больше, чем обычно … и *возбужденная улыбка* была не похожа на всегдашнюю» (I, 281). Ср. с портретом Анны Карениной: «Анна была … *в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки* с тонкою крошечною кистью … На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок <…> Всякий раз, когда он [Вронский] говорил с Анной, в глазах ее вспыхивал радостный блеск и *улыбка счастья* изгибала ее *румяные губы. Она как будто делала усилие над собой, чтобы не выказывать этих признаков радости, но они сами собой выступали на ее лице*»[158].

В облике же и характере Ольги Александровны, скорее, угадывается сходство с Наташей Ростовой, причем разных периодов жизни: «Она влюбилась в Сергея Сергеевича, как только его увидела; это было на балу, в Москве, и тогда же она сказала своей матери, что за этого человека она выйдет замуж … Она никогда не была хороша собой, но обладала такой могучей силой при-

[158] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12-ти тт. Т. VII. М., 1984. С. 89, 92.

влекательности, что сопротивляться ей было трудно и ненужно. Ее любили все — и родители, прощавшие ей все, и прислуга, и сестры, и братья … После рождения сына она в течение целого года не обращала никакого внимания на свою внешность, проводила все время с ребенком, с жадностью следила, как он начал ходить, и вообще была занята только им» (I, 287–288).

В контексте судеб двух толстовских героинь семантическое раздвоение и аллюзивная переориентировка образа Ольги Александровны с Анны на Наташу оказывается сродни некой генетической перекодировке личности героини, чем автор отводит от нее участь Анны Карениной, но при этом, наоборот, подставляет под удар Лизу. Эта мысль оправдывает себя в финале романа, где на гибнущий самолет неожиданно опаздывает Ольга Александровна, но среди прочих персонажей на нем улетает Лиза.

Акцентировка черного и красного «каренинских» цветов в портрете Лизы вписывается в цветовую гамму поэтики женских персонажей Газданова. Более того, черный цвет оказывается наиболее активным в колористике романа, что с самого начала овеивает траурной аурой его любовный сюжет. В черном обрамлении впервые появляется в романе и Ольга Александровна: на ее склоненной над кроватью голове Сережа различает «незнакомую шляпу черного бархата», а на улице, куда они вышли вместе, «ее ждала незнакомая женщина в черном» (I, 275). Волосы у Ольги Александровны, как и у Лизы, тоже черного цвета. Знаковые детали образа дают основание предположить, что в начале работы над романом автор предполагал трагический конец и для этой своей героини (но не для Сережи: несмотря на то, что на улице мать и сын оказываются вместе, «незнакомая женщина в черном» ждет там только «ее», а не «их»), но в дальнейшем отказался от своего замысла. Символическая роль «черного человека» по отношению к Сергею Сергеевичу отведена в тексте одному из бывших любовников его жены, явившемуся к нему «в черном пальто, черном котелке, черных туфлях и черном галстуке» (I, 289). На фоне «черного зеркала»

рояля возникает в последнем воспоминании Аркадия Александровича образ Людмилы, в траурном одеянии предстает в последней сцене Лола Энэ. Все они окажутся в числе пассажиров потерпевшего в финале крушение самолета.

Фраза, обрисовывающая атмосферу существования газдановских героев: «Вообще в доме многое было неблагополучно» (I, 290), — косвенно отсылает к сакраментальному зачину толстовского романа: «Все смешалось в доме Облонских»[159], чем вновь размывается четкость каренинской параллели к семейной истории Ольги Александровны и Сергея Сергеевича, сближаясь при этом с ситуацией в доме Облонских. Причем Газданов перераспределяет в «Полете» роли толстовских персонажей — Стивы и Долли: хранителем внешнего благополучия, твердости семейных устоев в доме его героев является Сергей Сергеевич, тогда как его жене присущи ветреность и непостоянство (впрочем, в процессе развития сюжета откроется иллюзорность этого положения). В то же время в душевных метаниях героини Газданова словно сливаются чувства Анны и Стивы, по-разному переживающих свою супружескую неверность: «Несмотря на то, что вся жизнь Ольги Александровны состояла именно из отъездов и измен и, казалось, можно было бы уже к этому привыкнуть, она всякий раз переживала все это с такой же силой, как и в ранней молодости, и так же мучилась, как всегда, потому что совершала нечто нехорошее и запретное и дурно поступала по отношению к мужу и Сереже» (I, 290). Кажется, своим романом автор одновременно и утверждает, и разрушает толстовскую максиму: «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»[160]. Однако в «Полете» нет той общей интонации, которая характерна для изображения домашних ситуаций в романе Толстого как семейного несчастья. Наиболее сложным кажется состояние Ольги Александровны. Точнее всего оно может быть выражено метафорой М. Кундеры «невыносимая легкость бытия»: «…

[159] *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 5.
[160] Там же.

направившись к Сергею Сергеевичу, она вдруг вспомнила, что сегодня был четверг, его приемный день … Он вошел к ней, она была уже в шляпе и перчатках, в дорожном костюме, с несессером в руках. В глазах ее Сергей Сергеевич увидел опять то же тревожное выражение, которое хорошо знал. Но оттого, что он его увидел, его лицо совершенно не изменилось, как не изменились улыбка и голос. — Ну что, едем, Леля? — сказал он. — Да, — ответила Ольга Александровна, причем это "да" вышло помимо ее желания упавшим и невольно актерски-значительным. — Далеко? — В Италию. — Прекрасная страна, — мечтательно сказал Сергей Сергеевич, — впрочем ты это знаешь не хуже меня, ты ведь не впервые едешь в Италию. Очень хорошо, ты что-то нервничала в последнее время, это тебя развлечет. Я рад за тебя. Ну, желаю тебе всего хорошего, пиши.

Он поцеловал ей руку и ушел. Она постояла несколько секунд, потом вздохнула и стала спускаться вниз, к подъезду, где ее уже ждал автомобиль … Сергей Сергеевич вернулся к себе, где его уже ждала очередная посетительница… » (I, 290–291).

Вполне вероятно, что если бы Сергей Сергеевич сохранил свою любовь к Ольге Александровне («… он охотно ей все прощал, никогда на нее не сердился и удовлетворял все ее желания, но никак не мог бы сказать, что без нее жизнь потеряла бы смысл» (I, 288)), ее женская природа могла бы реализоваться во всей полноте в рамках семейных отношений — и как любовь жены, и как любовь матери. Не случайно акцент в обрисовке ее характера делается автором не на поиске увлечений, а на вынужденности этого поиска. Но и образ Сергея Сергеевича также лишен семантической однозначности. В отличие от Каренина он не укладывается в характеристику «человек-машина». На реплику своего друга Слетова «у тебя вместо души железо» (I, 322) герой реагирует неожиданной фразой, разрушающей тот стереотип отношения к себе, которому никогда ранее не противился: «А тебе, Федя, никогда не приходило в голову, что это неверно?» (I, 323). Рационализм — лишь одна из сторон его лич-

ности, компенсирующаяся терпимостью, неконфликтностью, готовностью прощать, щедростью, жалостью, исходящими из понимания человеческой натуры, — и в итоге непонятостью окружающими, то есть личным одиночеством. Практически все эти свойства входят в ряд личностных черт самого Газданова. И все же самую точную характеристику дает Сергею Сергеевичу Лиза, по-женски знающая его лучше других: «Все всегда очень мило, всегда шутки, всегда этот всепрощающий ум — и полное отсутствие страсти, крови, желания» (I, 300). По мнению Г. Адамовича, такая «уклончивая сложность» характера героя сближает его с внутренне неустойчивыми чеховскими персонажами и разделяет с героями Толстого, созданными в соответствии со «стройным психологическим планом»[161]. Действительно, в процессе повествования образ Сергея Сергеевича все больше сдвигается в чеховскую персонажную парадигму: при множестве достойных качеств, он оказывается не в состоянии принести счастье тем, кто его когда-то любил: ни Лизе, ни Ольге Александровне, обрекая сначала одну, а потом другую на любовные странствия. Однако у этого любовного треугольника есть и противоположный смысловой обертон: ни та, ни другая героиня не смогли адекватно оценить героя своего романа, спрямив его личность до формульного выражения «человек-машина», в чем уже заключена их собственная вина.

Для Лизы возможностью реализовать нерастраченные чувства к Сергею Сергеевичу становится любовь к Сереже. Тождество имен отца и сына выполняет в этой ситуации субституирующую функцию. История любви Лизы и Сергея Сергеевича вводится в текст несколькими фрагментами-намеками. Впервые — через услышанный Сережей их спор по поводу прочитанного романа: «В романе этом рассказывалась история человека, посвятившего жизнь женщине, его не любившей, и оставившего ради нее другую, для которой он был дороже всего на свете. Отец защищал этого

[161] *Адамович Г.* Литература в Русских записках // Последние новости, 1939. 29 июня.

человека. — Ты понимаешь, Лиза, ведь главное — это что его тянуло именно к vilaine [мерзкой], а другая была почти что безразлична. Ну, она его любила … но ведь ему другой хотелось, ты понимаешь?

– Я не говорю, что не понимаю причины этого, — сказала Лиза. — Причина ясна. Вопрос в другом: в глупой неверности этого предпочтения, в его ничтожности. Она заслуживала счастья больше, чем та, другая. — Счастья вообще не заслуживают, Лиза, — кротко сказал отец, — оно дается или не дается. — Нет, заслуживают, — твердо сказала Лиза» (I, 279–280).

Судя по кратко пересказанной фабуле, предметом беседы является один из бульварных романов. То, что этот спор носит не только литературный характер, но имеет отношение к истории самих героев, высвечивается позднее в воспоминаниях Сергея Сергеевича и получает окончательное оформление в конце романа в его раздумьях, предваряющих его финальную беседу с Лизой: «Надо ей сказать, что вот, она осталась одна у него, что никого, в сущности, кроме нее, он никогда не любил, если не считать кратковременного, в конце концов, увлечения ее старшей сестрой. Надо ей сказать, что он сделает над собой усилие, чтобы стать похожим на того героя ее романа, о котором она мечтала…» (I, 444). Таким образом, и Сергей Сергеевич, и Лиза ориентируются в своих ожиданиях на литературный любовный канон: ее не устраивает отклонение реальных отношений от идеальной схемы, он после долгого сопротивления готов, наконец, поступиться своими супружескими и отцовскими обязательствами, не позволявшими до критического момента сделать решительный шаг — оставить жену и жениться на Лизе, то есть стать в полной мере «героем ее романа». Однако автор разрушает модель наметившегося «бульварного» happy end'а: когда после развода, инициируемого Ольгой Александровной, Сергей Сергеевич все-таки внутренне созревает для рокировки в своем матримониальном сюжете, он оказывается в позиции опоздавшего. Этот внешне последовательный, ироничный человек, выступающий по отношению к другим в роли

вершителя их судеб, на деле предстает самым нерешительным из всего своего окружения. Если Ольга Александровна, Лиза, Сережа, Слетов, каждый по-своему пытаются устроить собственную жизнь в соответствии со своим о ней замыслом, то жизнь Сергея Сергеевича оказывается в итоге лишенной перспектив. «Я не знаю … я не вижу ничего … утешительного», — такой репликой завершается поток его воспоминаний, после чего «он долго смотрел на револьвер, на вороной отлив его прекрасной стали, покачал головой и лег, наконец, в кровать. Через минуту он спал» (I, 334). В этой сцене, изображающей героя наедине с собой, наиболее ощутимо влияние чеховской расплывчато-уклончивой поэтики персонажа.

Поддаваясь в «Полете» искушению свободы творческой импровизации, автор словно вступает в игровые отношения с каноническими моральными представлениями о «можно» и «нельзя». Все его главные персонажи по существу живут двойной жизнью, однако открыто эту позицию проявляет только Ольга Александровна, не подозревая о давней связи своего мужа с Лизой, и уж тем более — об отношениях Лизы с Сережей. До последнего момента не знает о них и Сергей Сергеевич. Главный критерий, служащий оправданием такого «автономного» нравственного канона, — это искренность чувств героев. Искренностью в романе искупаются не только многочисленные любовные «путешествия» Ольги Александровны (причем эта сюжетная линия строится автором на приеме реализации метафоры: новое увлечение героини всегда связано с отъездом, после которого также неизменно следует возвращение), но даже такой греховный вид связи, как инцест, во всяком случае, в линии Сережи.

В то же время сложность отношений между автором и героями в такой импровизационной ситуации заключается в том, что искренность чувства доказывается способностью самих героев к восприятию любви как творческому самоосуществлению. То есть импровизационное начало не ограничено в романе только авторским планом, оно инициировано самими персонажами,

становясь главным критерием в оценке подлинности их существования. Творческий способ жизнестроения предполагает отступление от общепринятых норм, в том числе литературных. В следовании этой максиме Газданов оказывается преемником Пушкина, верного правде героев (вспомним «Повести Белкина», а также «удравшую» из-под авторской воли Татьяну Ларину).

Наиболее сложно выписан в романе образ Лизы. В начале она показана через восприятие юного героя, видящего в ней женский идеал: «… существование Лизы было лишено каких бы то ни было неправильностей. Она … была как бы живым укором для родителей Сережи — у нее все в жизни было так ясно, безупречно и кристально … все словно извинялись перед тетей Лизой за собственное несовершенство, особенно неприглядное по сравнению с ее бесспорным нравственным великолепием» (I, 278). Вместе с тем в приведенном выше вечернем появлении Лизы в комнате Сережи уже ощутим привкус соблазна, чего не осознает герой в силу своей юной непорочности, но что находит у него физиологический отклик: «В эту минуту Сережа почувствовал необъяснимое волнение, такое, что, когда он заговорил с ней, у него срывался голос. — Перечитался ты, Сережа, — сказала она, садясь рядом с ним и положив руку на его плечо. — Я пришла пожелать тебе спокойной ночи, — и она тотчас же ушла, не обратив никакого внимания на необычное состояние Сережи, *как ему показалось*» (I, 281–282). Физиологичность — сквозное свойство всех женских персонажей Газданова. Причем в этом качестве автор видит не столько проявление порока, сколько стихийную инстинктивность, чреватую трагическими последствиями. Несвобода от запросов тела, как говорилось нами ранее, — крест всех его героинь, неизгладимо впечатанный в саму их женскую природу. След подобной несвободы ощутим и в образе Лизы, что обрекает ее одновременно на роль жертвы и невольной губительницы. В то же время двойная жизнь Лизы не становится признаком ее нравственной ущербности (хотя ее отождествление с «нравственно безупречной» Лизой Калитиной Тургенева является

все же ощутимым перебором: на совести газдановской тети Лизы двойной инцест и тройной обман — кроме двух любовников, она обманывает еще и свою сестру Ольгу Александровну)[162]. Оставленный в тексте намек на череду ее чувственных мимолетностей и изображение болезненной любви-ненависти к Сергею Сергеевичу подводят к мысли о вынужденности, обреченности Лизы на любовный поиск, в чем видно сходство судеб двух сестер, оказавшихся в роли соперниц. Но в то же время в Лизе больше акцентировано физиологическое начало, тяга к чувственной стороне любви, тогда как для Ольги Александровны любовь к мужчине есть продолжение материнского чувства. Именно поэтому идеальным мужчиной становится для нее Аркадий Александрович с его житейской неприспособленностью. Для Лизы обретение идеального возлюбленного в образе собственного племянника также является возможностью реализации материнского инстинкта. Однако этот подарок судьбы оказывается с привкусом невольного преступления, что отчетливо осознает героиня, но о последствиях чего пока старается не думать, впервые испытывая полноту «чувственного очарования» жизни.

Изображению любви Лизы и Сережи посвящены лучшие страницы романа, где эротические впечатления изображаются как расцвет души, апофеоз лирического мира героев. Эта линия сюжета продолжает ту, что была заявлена в «Истории одного путешествия», но осталась в ней нереализованной. Родство двух влюбленных душ выражено в «Полете» в картинах внутренних переживаний героя и героини приемом мотивного тождества: «Тень Лизы не оставляла его; даже когда ее не было, все было полно ее присутствием и ожиданием ее возвращения, как *воздух* был полон отзвуками ее голоса, как *музыка* была полна ее интонациями, как *вода* была полна ее дрожащим отражением, как в прикосно-

[162] См.: *Семенова Т.О.* «…Мир, который населен другими»; Кибальник С.А. Роман Газданова «Полет» как гипертекст // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. Сборник научных статей. Барнаул, 2008. С. 42–54.

вении морского *ветра* Сережа явственно ощущал приближение к своему лицу ее теперь всегда полуоткрытых губ…» (I, 373); «Целый огромный мир, в котором до сих пор проходила ее жизнь, сместился и исчез … Ей ничего не хотелось тогда … Теперь она все видела поиному, так, точно у нее были другие глаза, сохранившие прежние размеры, прежний цвет, прежнюю точность перспективы, — в тех же пейзажах, на которые она смотрела теперь, все расцвело и изменилось: над головой развернулось гигантское и далекое *небо*, заблестела *вода* … И над всем этим … все время звучала далекая *музыка* … ни на секунду не прекращающаяся и невыразимо прекрасная» (I, 393–394).

В то же время аккомпанирующий образу Лизы мотив тени становится метафорой дьявольского соблазна, маркируя иллюзорность феерического буйства чувств, за которым уже предчувствуется «тень смерти»[163]. И Лиза, и Сережа понимают, что неразрешимость нравственного конфликта готовит им драматическую развязку, и обоих посещают по этому поводу сходные мысли о готовности к самопожертвованию. Так, Сережа осознает, что это «жадное счастье заключало в себе необходимость какой-то непременной жертвы, нужно было поступиться чем-то очень важным и дорогим, чтобы заслужить его» (I, 373). На вопрос: «как все это будет?» — ответ Лизы звучит эхом его собственных мыслей: «Не знаю, Сереженька. Знаю только, и не хочу от тебя скрывать, что самое страшное впереди … А когда придет время за все ответить, я отвечу за все. Не думай об этом» (I, 382).

Готовность ответить «за все» реализуется в сюжете через вмешательство высшей воли, облеченной в игру случая. Здесь автор словно высвобождается из-под обаяния своих героев, предъявляя в итоге к их любовной истории критерии «большого счета». Но если расплатой Сережи становятся разочарование (случайно он

[163] О семантической параллели «тень — дьявол» см.: *Махов А.Е.* Демонология святых отцов как метафорическая структура // Одиссей. Человек в истории. История как игра метафор: метафоры истории, общества и политики. М., 2007. С. 38–81.

узнает о давней связи Лизы с Сергеем Сергеевичем) и не повлекшая смерти попытка самоубийства, то цена любви Лизы к Сереже оказалась равной жизни. Так что за историей их любви действительно стояла «тень смерти». Однако автор все же остается неизменен в признании личностной состоятельности обоих. Это становится наиболее ощутимым при сравнении плана героев со сферой персонажей антигеройного типа, выстраивающих свою судьбу на основе некоей схемы, в которой распознается канон псевдоискусства. В своем жизненном сюжете они исполняют роль либо плохих актеров (старая актриса Лола Энэ, «юная актерка» или «известный драматург, актер и режиссер … автор бесчисленного количества пьес» (I, 297)), либо героев второсортных романов, имевших для них «несомненную вдохновительную ценность» (I, 285), по канве которых они и создают свой автобиографический миф (Людмила, Аркадий Александрович), либо того и другого (Лола Энэ).

Импровизационное начало в изображении героев второго плана проявляет себя в смягчении жесткого схематизма в выстраивании их характеров, что создает в тексте семантические лакуны, инициирующие неожиданные повороты сюжета. Один из таких случаев — «страсть к музыке» у математически-рациональной Людмилы Кузнецовой: «В ее жизни была только одна слепая и безжалостная страсть, ради которой она была готова забыть обо всем остальном, — эта страсть была музыка. Она сама была отличной пианисткой, и вечерами, одна в своей квартире, она играла, охваченная холодным и самозабвенным сладострастьем, Баха, Бетховена, Шумана. И только в эти часы, далекая от всего остального, одна в этом призрачном и нарастающем полифоническом мире, она чувствовала себя по-настоящему счастливой. Потом она прекращала игру … умолкнувшие мелодии продолжали беззвучно греметь, вызывая целый ряд сожалений, предчувствий и напоминаний о том, чего никогда не было. Она походила тогда на человека, содрогающегося от понимания того, что ее жизнь загублена, или на женщину, над ко-

торой разразилась страшнейшая катастрофа. Потом она ложилась в холодную постель … с тем чтобы на следующее утро вновь приниматься за прежнее» (I, 305–306). Любовь-страсть, не нашедшая воплощения в жизни Людмилы, реализуется в схожем по темпераменту характере ее музицирования. Понятие «отличная пианистка» отражает, скорее, высокий технический уровень исполнения Людмилой произведений Баха, Бетховена, Шумана, но вряд ли имеет под собой смысл глубокого и тонкого проникновения в музыкальный текст, на что намекает глагол «греметь», служащий единой характеристикой для исполнения столь разных авторов. Через эту деталь в текст вновь проникает чеховский блик, отсылающий к тому эпизоду рассказа «Ионыч», где описывается техника игры Екатерины Ивановны: «Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять: плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась *громом; гремело* все: и пол, и потолок, и мебель…»[164]. В то же время использование Газдановым чеховского поэтического инструментария демонстрирует разницу как в манере игры, так и в темпераменте его героини, по сравнению с Екатериной Туркиной. Если ее музыкальное исполнение раскрывает в ней плохую пианистку, то «холодное сладострастье» в музицировании Людмилы в сочетании с «громокипящим» звучанием характеризует ее как хищницу, в природе которой скрыты возможности сильного чувства. Есть в этих гремящих звуках и что-то от «грома небесного», недаром они вызывают у Людмилы ощущение разразившейся катастрофы, которое она старается в себе тщательно заглушить. То есть этот романный фрагмент, с одной стороны, демонстрирует наличие у Людмилы собственного «лирического мира», но, с

[164] *Чехов А.П.* Избранное: В 2-х тт. Т. 2. Рассказы и повести. Пьесы. М., 1997. С. 195.

другой — говорит о том, насколько этот мир далек от истинной музыкальной одаренности, способности проникновения в мистические глубины «духа музыки». Однако этот иррациональный зигзаг в рационалистичном душеустройстве героини становится единственной сюжетной зацепкой для нюансировки ее судьбы, в итоге выстраивающейся в соответствии с заданной ею самой программой. После встречи с Макфаленом она начинает, наконец, жить той обеспеченной жизнью, о которой так долго мечтала и ради которой вела «сомнительное» существование. Но неожиданно в отношении Людмилы к Макфалену открывается, помимо меркантильного интереса, никогда не испытываемый ранее проблеск чувства, что вновь показано в романе через посредство музыки: «Людмила долго играла ему самые лирические вещи. Макфален, который был настоящим знатоком музыки, не мог не оценить ее искусства ... » (I, 353). Здесь, по сравнению с предыдущей сценой, исполнение отражает уже не столько страсть, сколько тонкость чувств, что передано через перемену музыкального ряда (мощь Баха и Бетховена сменяется на «самые лирические вещи»), а также смену субъекта восприятия: теперь оценка дается не с объективированной позиции повествователя, а изнутри сознания персонажа-слушателя.

Уступает по убедительности этому эпизоду, но вызывает интерес как сюжетная находка история внутреннего преображения Лолы Энэ, основанного на неожиданной любви к прежде ненавистному, но теперь уже покойному мужу. Известный мировой сюжет «любовь к мертвецу» получает в «Полете» оригинальную разработку через прием автомифологизации: поддавшись мысли о своих сценических мемуарах, Лола создает миф о самой себе, в котором ее муж, о смерти которого она мечтала и который, наконец, погиб от шальной пули в чужой перестрелке, предстает в образе идеального возлюбленного, а она — идеальной супруги. В итоге Лола сама уверовала в этот миф до такой степени, что к концу соз-

дания мемуаров из молодящейся бывшей актрисы, мечтающей открыть собственный мюзик-холл, превратилась в «старую женщину», охладевшую к своей идее и искренне скорбящую об утрате любимого мужа. То есть в финале этой истории происходит вживление не только жизни в созданный Лолой миф о самой себе, но и мифа в реальную жизнь героини, завершившееся ее душевной трансформацией. Здесь мы встречаемся с авторской версией мифа о Пигмалионе и Галатее, где Лола выступает в роли ожившей статуи, функция же Пигмалиона отведена ее мертвому мифологически идеализированному супругу.

В числе героев, мифологизирующих свою жизнь, оказывается и Сергей Сергеевич, все время создававший из себя всемогущего, снисходительного супермена и, по собственному признанию, потративший ее на притворство — «точно на сцене» (I, 443). Насколько он оказался неудачливым автором собственной жизненной пьесы, обнаруживается в тот момент, когда он узнает о связи Лизы с Сережей. Хотя обрушившаяся на Сергея Сергеевича «правда факта» впервые за многие годы дает ему возможность по-настоящему ощутить собственную живую душу, скрываемую обычно за внешней невозмутимостью: «У него болело сердце, ему было холодно и нехорошо…» (I, 445). В случаях же, касающихся героев второго плана, можно говорить о реверсивной функции биографического вымысла, созданного ими по беллетристической модели: в желании выстроить судьбу в соответствии с собственным мифом все они в итоге становятся как будто бы больше самих себя. Так, Аркадий Александрович после расставания с Людмилой и встречи с Ольгой Александровной «окончательно внушил себе мысль, что его жизнь … в самом деле беспримерная любовная симфония; и действительно такой сладости бытия он до сих пор никогда не ощущал, разве что в те далекие времена, когда был женат первым браком на героине своей легенды» (I, 364). Внушенная самому себе мысль превращается в реальность силою любви героини,

которая также уверовала в мифологизированный образ своего возлюбленного, «в реальное существование Аркадия Александровича Кузнецова — такого, каким он был всегда в своей мирной мечте и каким ему никогда не удавалось быть в действительности» (I, 365). Близкого результата достигает и Людмила, словно возрожденная к жизни искренностью чувств Макфалена. Реализация собственного мифа высвобождает резерв преображения у каждого из героев второго плана, что отражено в словах одного из бывших возлюбленных Лолы: «…вы лучше, чем вы думаете» (I, 418). Эта общая возрождающая стратегия обнажает притчевую подоплеку беллетристически ориентированных сюжетных линий персонажей данной группы.

Из всех действующих лиц романа есть только двое: Ольга Александровна и Сережа, — кто не изменил самим себе ни в мыслях, ни в поступках, что и делает их главными героями, а также принципиально влияет на итог их судеб в финале «Полета». Через объединение своей судьбы с судьбой Ольги Александровны получает возможность счастливого продолжения любовного «путешествия» и Аркадий Александрович: из всех пассажиров лишь она одна по счастливой случайности опаздывает на разбившийся самолет. Во всех остальных случаях происходит гибель одного из двух героев: в паре Людмила — Макфален гибнет Людмила, в паре Сергей Сергеевич — Ольга Александровна гибнет Сергей Сергеевич, в паре Сережа — Лиза гибнет Лиза. Если же восстановить разрушенную любовью Сережи комбинацию Сергей Сергеевич — Лиза, то в ней гибнут оба партнера. Той же участи подверглась и Лола Энэ, оказавшаяся в числе пассажиров злосчастного лайнера.

Как явствует из черновиков, по которым восстановлена заключительная часть романа, главной для автора была мысль о всевластии случая как «слепой внешней силы, уравнивающей в несколько секунд жизни этих людей, независимо от того, насколько

они заслужили такую судьбу»[165]. Но в разделенности персонажей на две противоположные группы: обреченных на смерть и оставляемых в живых — мерцает семантика «заслуженности» в одном случае жизни (Ольга Александровна, Сережа), в другом — смерти (Сергей Сергеевич, Лола, Людмила, Лиза). Мотив воли случая актуализируется в финальной сцене через появление случайного пассажира, в последнюю минуту взбегающего по трапу со словами «Мне повезло!». На наш взгляд, в «Полете» мысль о всевластии любви, облеченная в форму художественной импровизации на заданную тему, все же подчинена автором — возможно, еще не вполне сознательно — принципу этико-эстетического единства, маскируемого под власть случая. В творческом кодексе Газданова он именуется «правильным моральным отношением»[166], в чем по-новому проявляется влияние Л. Толстого.

На самом деле на игре случая построен не только эпизод в аэропорту, но вся последняя часть романа, отмеченная повышенным динамизмом, ускорением действия. Не выдержав одиночества в Лондоне, никого не предупредив, в Париж, в квартиру Лизы неожиданно приезжает Сережа. Туда же случайно приходит Сергей Сергеевич для выяснения отношений с Лизой. В момент произнесения им фразы: «Лиза, ты была моей любовницей много лет…» (I, 445), — в квартиру заходит Сережа, отлучившийся на несколько минут. Перед приходом к Лизе Сергей Сергеевич случайно встречает в кафе Лолу, которая говорит ему о том, что собирается ехать в Лондон за оставленными ей там деньгами одним из ее бывших любовников, на что Сергей Сергеевич дает ей совет лететь аэропланом. Узнав о связи отца с Лизой, Сережа спешно возвращается в Лондон, где пытается покончить с собой, но пуля случайно проходит мимо сердца. Известие о попытке самоубийства Сережи подвигает Лизу, Сергея Сергеевича и Ольгу Александровну спешно лететь к нему, но Ольга Алексан-

[165] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 163.
[166] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе. С. 275.

дровна опаздывает к борту буквально на несколько минут. Так же случайно англичанин Макфален, с которым решает связать свою судьбу Людмила, оказывается жителем Лондона, и она случайно летит к нему на том же самолете, что и Лиза, Сергей Сергеевич и Лола. Можно заметить скоординированность этой цепочки случайностей в сюжетной алеаторике[167] романа, что наделяет случай эстетической осмысленностью, отгораживая его от обыкновенного «стечения обстоятельств». А разрешение ряда случайностей в общем событийном моменте — авиакатастрофе — становится проявлением высшей закономерности, метанормы.

В дальнейшем этот принцип будет все яснее определять границы семантического поля романов Газданова. При кажущейся непредсказуемости случай в них практически всегда равен Промыслу. Отдавая на его волю своих персонажей, автор вместе с тем, подобно ангелу-хранителю, заботливо отводит его всевластие от своих любимых героев. Так, попытка самоубийства Сережи в контексте инцестной любви прочитывается как кровная жертва за «нравственное преступление», в итоге чего герой не умирает, а очищается от своего полудетского прегрешения. «Мой мальчик … мой *беленький*» (I, 460), — эти не раз обращенные к нему слова матери имеют, несомненно, символический смысл. Та же охранительная функция автора видна и в эпизоде опоздания на самолет Ольги Александровны. В этих семантических рамках «Полет» предстает сюжетно законченным произведением: несмотря на ощущение резкой оборванности, все персонажные линии в нем получают логическое разрешение. Поэтому конец текста обозначает здесь событийное и смысловое завершение рассказанной истории, то есть совпадает с финалом сюжета[168], в чем мож-

[167] От лат. alea — игральная кость, жребий, случай.

[168] Оборванность текста «Полета» воспринимается многими исследователями как его незавершенность. См.: *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 159–165; Комментарии // *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 695. Автор монографии «Поэтика прозы Гайто Газданова 20 — 30-х годов» С. Кабалоти видит в этой оборванности «демонстративную незавершенность» как характерную черту искусства XX века (*Кабалоти С.* Указ. соч. С. 310. Курсив мой. — Е.П.).

но увидеть движение повествовательной стратегии от «открытого» текста к «закрытому». Завершенность сюжетных линий в рамках «закрытого» произведения соответствует семантике «ясного итога». Однако возможность разночтений финала свидетельствует о недоконченности этого процесса, что говорит о промежуточном положении романа в границах паремиологической метароманной цепи.

§ 4. Очерковый и лирический слои в структуре «Ночных дорог»

«Ночные дороги» писались Газдановым в тот же период, что и роман «Полет», однако бросается в глаза контрастность художественных миров двух этих произведений. Утонченность в изображении любовных переживаний героев «Полета» сменяется трезвым почерком в «Ночных дорогах». В романе нет четко очерченного сюжета. Это картины сумрачного Парижа, представленные сквозь призму сознания близкого автору я-повествователя, ночного таксиста. Уже на первой странице мы сталкиваемся с двумя нарративными стратегиями: очерковой и лирической. Первая характерна для изображения маргинальных типажей столичного города, вторая словно обволакивает первую, погружает ее в пространство внутреннего мира героя. В «Ночных дорогах» автор вновь предельно сближает образ жизни героя с собственной автобиографией, словно продолжая судьбу своего alter ego Николая Соседова через десять лет после его «вечера у Клэр». Энигматичность линии жизни безымянного я-повествователя в сочетании с его одиночеством дает возможность предположить, что парижская встреча с Клэр так и осталась для него романтической мимолетностью, отпечатлевшейся в воспоминаниях как давняя незабываемая история и лишь обострившей внутреннее ощущение бездомья, которое, в свою очередь, усилило его неприятие чужого мира зарубежья.

Уже в первых строках экспозиции обозначается зрительный ракурс — через взор наблюдателя, — который задает рамки изображаемой картине, переводя ее в субъектный план: «Несколько дней тому назад во время работы, глубокой ночью, на совершенно безлюдной в эти часы площади С. Августина я *увидел*…» (I, 463). Смещение взгляда нарратора создает впечатление движения объектива кинокамеры. Сначала он фокусируется на инвалидной тележке, которая описывается с детальной тщательностью, и только в завершении переводится на сидящую в ней старушку: «… я увидел маленькую тележку, типа тех, в которых обычно ездят инвалиды. Это была трехколесная тележка, устроенная как передвижное кресло; впереди торчало нечто вроде руля, который нужно было раскручивать, чтобы привести в движение цепь, соединенную с задними колесами … Я приблизился, *чтобы лучше ее рассмотреть*; в ней сидела закутанная необыкновенно маленькая старушка; видно было только ссохшееся, темное лицо, уже почти нечеловеческое, и худенькая рука такого же цвета, с трудом двигавшая руль…» (I, 463). В следующем абзаце происходит смещение центра изображения извне вовнутрь сознания героя: «Я смотрел ей вслед, почти задыхаясь от сожаления, сознания совершенной непоправимости и острого любопытства, похожего на физическое ощущение жажды … *вид этого удаляющегося инвалидного кресла* и медленный его скрип, отчетливо слышный в неподвижном и холодном воздухе этой ночи, *вдруг пробудил во мне то ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чуждые мне жизни, которое в последние годы почти не оставляло меня*» (I, 463).

Осмысление я-повествователем собственного эмпирического опыта рождает определенный тип наррации, где очерковая «регистрация» наблюдений тут же попадает в зону лирической рефлексии. Часто новая бытовая зарисовка начинается в романе повторяющимися формулами типа: «я помню, как…», «я думал об этом и о многих других вещах», «я вспоминал его слова», «я замечал», «я наблюдал», «как мне казалось» и пр.

Мы встречаемся здесь с таким художественным явлением, когда герой как будто ««стягивает» пространство извне на себя»[169]. Эта тенденция уже отчетливо обозначена в предыдущих романах Газданова, однако в «Ночных дорогах» она приобретает особое звучание за счет болезненности столкновения внешней действительности с миром души героя. Часто наблюдаемая им сцена рождает поток неожиданных ассоциаций; нанизанные одна на другую, они создают в тексте эффект наброшенной на события сети всеобщих взаимосвязей, в которую герой попадается словно бы не по своей воле и из которой тщетно пытается высвободиться.

Так, размышления о трагичной судьбе русского генерала неожиданно возрождают в его памяти образ нищей старушки, которую он неоднократно встречал в Севастополе всякий раз напевающей одни и те же куплеты Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама» («Мой миленький дружок, // Любезный пастушок»). «Никакая прочитанная книга, никакой результат длительного изучения не могли бы обладать такой ужасной убедительностью, как этот жалобный, умирающий в солнечном и юном великолепии отклик давно умолкнувшей и исчезнувшей эпохи» (I, 493). В этом эпизоде зафиксирован тот момент, когда время уже, казалось бы, должно стереть яркость и отчетливость воспоминания, однако сохраненный памятью блик прошлого оказывается сильнее и убедительнее картин наличествующей реальности. Описание дальнейших переживаний героя проецируется на те чувства, которые испытывает оперный Герман, слушающий пение старой графини. Однако это вклинивание в романное повествование оперных ассоциаций не создает эффекта вторичности, трафаретности, травестийности. В данном фрагменте они активизируют волнами проходящую через весь текст элегическую тему: «И мое воображение рисовало мне картины, относящиеся к молодости этой женщины, создало вокруг нее целый мир, неверный, расплывчатый, но бесконечно очарова-

[169] *Капинос Е., Куликова Е.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. С. 296.

тельный и от которого теперь не осталось ничего, кроме этой наивной мелодии, похожей на тихую музыку из могилы… » (I, 493).

Это севастопольское воспоминание отсылает, с одной стороны, к образу старушки из экспозиции романа, а с другой — протягивает ассоциативную нить к одной из его центральных фигур — Ральди, объединяя три эти женские персонажа элегическим мотивом быстротечности жизни, невозвратимости молодости, надвигающейся смерти и пр. В процессе развертывания рефлексивного повествования ветвление этого мотива как будто втягивает героя в сюжеты чужих жизней, делает его не только свидетелем, но и невольным их участником. «Мгновением лирической концентрации»[170] элегической темы становится в романе изображение болезни и смерти Ральди. Визуальной метафорой «остановленного мгновения» стремительно промчавшейся жизни предстает движущийся фотографический ряд в ее жилище, уловленный взглядом героя: «Я увидел теперь отчетливо блеклые фотографии Ральди, снятые в эпоху ее расцвета, снимок с гербом города Ниццы в жемчугах … и рядом с неувядшим — несмотря на свою долгую жизнь — атласом была большая фотография: экипаж, убранный белыми цветами, декоративные белые лошади и в экипаже, во весь рост, улыбающаяся красавица с венком на голове: Ральди — такая, какой она была тогда, в начале двадцатого века» (I, 583). А через несколько страниц, в сцене смерти Ральди, читаем: «… она умерла одна, ранним летним утром или, может быть, в легкую и прозрачную ночь, в часы, предшествующие рассвету. И вместе с ней исчез целый мир, который она создала, — покушения на самоубийства, дуэли без смертельного исхода, несколько плохих стихотворений, голубая, прозрачная ее рубашка, в которой она лежала, когда князь Нербатов плакал, стоя на коленях перед ее кроватью, неувядающий атлас ниццкого карнавала, как шагреневая кожа, не тронутая ни одним желанием, и еще, пожалуй, единственное, что ей удалось достигнуть в своей жизни, —

[170] *Капинос Е., Куликова Е.* Указ. соч. С. 299.

то далекое и медленно слабеющее, как уходящая музыка, сожаление, которое испытывали все, кто знал ее печальную и незабываемую близость» (I, 587–588).

Царственность женского облика и доминирование белого цвета в первом фрагменте (жемчуга на гербе Ниццы соседствуют с белым экипажем, белыми цветами, белыми лошадьми) создают тем не менее антиномичное впечатление: непорочные цвета «улыбающейся красавицы с венком на голове» особенно подчеркивают уже состоявшуюся потерю ею девственной чистоты, непорочности души. Этому сопутствует эффект «постановочности» фотографического сюжета, словно намекающего своей праздничной пышностью на мимолетность, «опереточную» декоративность остановленного мгновения. Элегические интонации становятся отчетливыми во втором фрагменте, где смерть Ральди изображается в невесомо-прозрачных, музыкальных, «легких» бунинских тонах, контрастирующих с тем старческим образом, который приобрела эта бывшая властительница парижского полусвета в последний период своей жизни. Цельность впечатления от ее образа разрушается также упоминанием «плохих стихотворений» и интимной подробности — «голубой рубашки», вызывающей в памяти нарратора откровенные рассказы Ральди о ее бурной молодости.

Смерть куртизанки изображена в романе вслед за эпизодом смерти энигматической двадцатипятилетней возлюбленной рассказчика. (Вероятнее всего, Газданов запечатлевает здесь безвременную кончину своей двоюродной сестры, балерины Авроры Газдановой, которой он был многим обязан: она спасла его в Константинополе от нищеты и бездомья. Этому событию писатель посвятил свой рассказ «Гавайские гитары», где можно увидеть множество сюжетных повторов с описываемым эпизодом «Ночных дорог»: юный возраст умирающей героини, ее тяжелое дыхание и несвоевременный сон героя. Однако непроясненность этого женского образа в романе позволяет прочесть его как образ возлюбленной. К этой мысли мы еще вернемся ниже.) В череде двух смертей юное создание и стару-

ха не столько сюжетно противопоставлены, сколько элегически уравниваются друг с другом, что выражено повтором одной детали: обе они задыхаются от невозможности глотать. Здесь возникают новые ассоциации: с бунинской антиномией воздушной «легкости» жизни и «материальной» тяжестью смерти. При этом вписание в бунинский контекст своеобразного музыкального комментария смерти Ральди — «Утра» Грига — с отчетливым акцентом на мотивах прозрачности, легкости, света — размывает трагическую однозначность события, словно обещая прощение и радость райского бытия за гробом: «Я сел в кресло, закурил папиросу, — и тогда вдруг та мелодия, которая звучала в комнате умершей Ральди и струилась в сыром воздухе, рядом с ее трупом, возникла передо мной. Я услышал в ней шум воды и крики птиц, увидел отступающую тень, двигавшуюся вслед за солнцем, блестящую росу на зеленой траве и легкий пар над деревьями, весь тот утренний мир, дожить до которого у нее не хватило последнего запаса воздуха в легких. Это было “Утро” Грига» (I, 586–587).

Образу Ральди посвящены в «Ночных дорогах» самые поэтичные страницы, что дает основание увидеть в ней центральную героиню романа. Затухание ее жизни изображается в тексте через прием поэтического параллелизма: «Уже были сумерки, очертания предметов теряли свою резкую определенность, уже стали не видны мелкие волны ниццкого атласа; на снимке Ральди, в цветочном экипаже, тускнели и темнели эти бесконечные соединения белого цвета, и было трудно отличить закругление гигантского венка от поворота картинной лошадиной шеи. Сквозь высокое и узкое окно, напоминавшее по своей форме одну из составных частей церковного витража, были еще видны глухая стена с разноцветными кирпичными заплатами и кусок неба, ограниченный неправильными линиями домов различной высоты, в котором неподвижно стояла все сильнее и сильнее темнеющая синева» (I, 585). Угасанию сил жизни и памяти соответствует в этом эпизоде сумеречное угасание солнечного света, делаю-

щее неразличимыми, как бы погружающее в вечность когда-то яркие картины прошлого. Вместе с тем замкнутость пространства комнаты Ральди вызывает ассоциации с театральной сценой, на которой постепенно, один за другим, гаснет свет прожекторов, символически оставляя освещенным лишь пятно на заднике, в центре которого — окно, напоминающее церковный витраж, кирпичная стена с «разноцветными заплатами» — своеобразный экран, отпечатлевающий изображения на ленте ее жизни, и кусок неба; соединенные вместе, они словно задают направление последнему устремлению человеческой души, вновь давая надежду на прощение и покой в горнем пространстве синевы, темнеющей лишь в мире дольнем. Перед нами блистательный образец элегии в прозе, не уступающий по своей поэтической тонкости и красоте лучшим образцам жанра.

Элегические взаимоотражения старости и молодости претерпевают в тексте смысловое расширение, не только бросая ретроспективный отсвет на образы севастопольской певуньи и старушки с площади Св. Августина, но и проспективно окрашивая судьбу юных товарок Ральди — Сусанны и красавицы Алисы. История Сусанны, впрочем, обрывается на относительно благополучной ноте: вместе с самоубийством Федорченко заканчивается катастрофически-«неправдоподобная» часть ее жизни; в финале романа ее отвозят в роддом, где она рожает ребенка. «Она очень изменилась за одну ночь, на ее лице было необычное для нее — и новое для меня — выражение почти торжественного спокойствия. Она была неузнаваема, как будто она поняла какие-то необыкновенно значительные вещи, которых, конечно, не узнала бы никогда, если бы им не предшествовала эта непонятная трагедия … Волосы ее были аккуратно причесаны» (I, 655). Поэтическая палитра этого фрагмента буквально пересыщена знаками инициальной смерти-воскресения: неузнаваемость облика, выражение торжественного спокойствия на лице, аккуратно причесанные волосы. Единственная деталь, напоминающая о прежней Сусанне, — это ее золотой зуб, неизменно блестящий «из-под приподнятой верхней губы».

Что касается Алисы, которой Ральди пророчила блестящую «карьеру», пытаясь создать из нее собственную преемницу, то в тексте есть намеки на ее скорую смерть от чахотки: «Я плохо себя чувствую, — говорит она при одной из встреч герою — … Я провела три месяца в санатории … из-за легких. Я быстро устаю. У меня нет сил … Я не знаю, как это кончится». — «Но это же ясно», — жестко отвечает я-повествователь, на что следует такой же определенный ответ: «Ах, нет, я не хочу, не хочу, ты понимаешь? Я еще не начинала жить» (I, 626). Предчувствием смерти Алисы наполнена последняя часть романа. Одним из ее поэтических дуновений становится такой штрих, как обилие цветов в квартире. Соединенный с мотивом чахотки и самой «профессией» Алисы, он недвусмысленно отсылает в первую очередь к истории «дамы с камелиями». Другой подобный штрих — играющее «невнятную музыку» радио — деталь, объединяющая атмосферу дома Алисы с атмосферой последнего дня Ральди, когда герой-повествователь, уходя, оставляет ее со включенным радиоприемником. Однако «невнятность» звучащей здесь мелодии в сравнении с отчетливостью григовской темы в комнате Ральди становится семантическим маркером как самого образа, так и жизненного пути Алисы, невыгодно отличая ее от Ральди. Эта смерть могла бы стать событием, логически завершающим романное повествование, чего, однако, не происходит, видимо, потому, что автор не захотел разрушать фрагментарный принцип построения сюжета «Ночных дорог».

Возвращаясь к эпизоду смерти Ральди, нельзя не отметить заключенной в нем аллюзии на Бальзака: в описании ее последнего жилища есть сравнение висящего на стене у кровати «неувядающего» ницкого атласа с «шагреневой кожей», что овеивает жизнь героини мистическим ореолом и вместе с тем провоцирует на сопоставление ее судьбы с судьбой бальзаковского Рафаэля. Оба они — люди, попавшие в круговорот жизни высшего света с ее бурными страстями и желаниями, Ральди — в силу своей красоты и ума, Рафаэль — благодаря чудесным свойствам шагреневой кожи, отнимавшей от

него частичку жизни в обмен на исполнение любых желаний. Именно подверженность страстям предопределяет итог существования обоих. Так, свое неожиданное превращение из любовницы герцога Орлеанского и короля Греции в нищую проститутку Ральди объясняла тем, что «страсть сильнее всего». При этом она давно предчувствовала свой невеселый финал («Она всегда знала, что она погибла, — она видела неизбежное приближение того состояния, в котором мы с вами покинули ее час тому назад, она знала это всегда» (I, 510), — скажет о Ральди Платон), как и Рафаэль, который тоже с первого дня владения шагреневой кожей знал, что продолжительность и качество его жизни впрямую зависят от содержания его желаний. И тем не менее губит бальзаковского героя внезапная безумная страсть, над которой его разум абсолютно не властен: «Рафаэль не мог совладать с собою: воспоминания о ласках, о буйных радостях страсти воспрянули в его дремотной душе и разгорелись, как разгорается огонь … страшный крик вырвался из груди молодой женщины … в глазах Рафаэля она читала яростное желание ... и по мере того, как оно возрастало, лоскуток шагреневой кожи … все сжимался и сжимался»[171]. Однако «атлас ниццкого карнавала», служащий метафорой жизни Ральди, как «шагреневая кожа» — жизни Рафаэля, в итоговом эпизоде ее жизни предстает в первозданной нетронутости «низкими» желаниями. С одной стороны, это способ выражения авторской симпатии к Ральди, признание незаурядности ее личности. Но вместе с тем здесь мерцает мысль о неисчерпанности внутренних ресурсов героини при внешнем окончании ее жизненного пути, что делает образ Ральди масштабнее образа бальзаковского героя[172].

Элегическая атмосфера, окружающая смерть Раль-

[171] *Бальзак Оноре де.* Указ. соч. Т. 18. М., 1960. С. 588.

[172] Частые апелляции Газданова к роману «Шагреневая кожа» имеют под собой притчевую подоплеку, что отчетливо видно из речи одного из героев его незавершенного романа «Переворот»: «Запомните одно, молодой человек: самый замечательный роман Бальзака называется «Шагреневая кожа». Нет ничего опаснее, чем то, о чем все мечтают и что называется исполнением желаний» (См.: Новый журнал. Нью-Йорк, 1972. Кн. 107–109).

ди, расширяется также лермонтовским контекстом. Мотивы спертого, останавливающегося дыхания, холода земли, леденящего ее тело и подбирающегося к сердцу — «по вертикальной линии, от земли» (I, 584), одиночества («…я Ральди. Я умру одна» (I, 583)) в соединении с «юношеским … чувственным мироощущением», а также обращенными к герою вопросами о том, счастлив ли он в любви, вызывают мерцающие ассоциации с лермонтовской элегией «Выхожу один я на дорогу» — через варьирование мотивов «холодного сна могилы», нерастраченности жизненных сил, любовных песен. Этот контекст внутренне соединяет образ Ральди с образом героя-нарратора, смотрящего на свою судьбу сквозь переживания лермонтовского лирического героя: «…я привык себе — давным-давно, словно в прочитанной книге, — представлять: старый дом, с одним и тем же крыльцом и той же входной дверью … деревьями, которые, как архивы моего бюро, существовали до моего рождения и будут продолжать расти после моей смерти, и лермонтовский дуб над спокойной моей могилой, снег зимой, зелень летом, дождь осенью, легкий ветер российского, незабываемого апреля месяца; много книг, прочитанных много раз … это медленное очарование семейной хроники, одно могучее и длительное дыхание, слабеющее по мере того, как будут замедляться моя жизнь, терять звучность голос, … седеть волосы, хуже видеть глаза, до тех пор, пока в один прекрасный день, оглянувшись на секунду, я не увижу себя точно похожим на моего деда, в теплую весеннюю погоду сидящим на скамейке, под деревом, … и прислушиваться к шуму листьев, чтобы запомнить его еще раз, навсегда, и чтобы не забыть его, умирая» (I, 599). Мотивы лермонтовской элегии рождают разные обертоны в эпизоде смерти Ральди и воспоминаниях героя о кавказском доме его предков, связывая при этом единой онтологической нитью бывшую властительницу полусвета, а в настоящее время нищую проститутку, не только с интеллектуалом-повествователем, но и со всем его аристократическим родом. Знаменательно, что мгновения «смертельного

спокойствия», «мертвенного душевного состояния» изображаются я-повествователем в тех же красках и символах, что и в сцене смерти Ральди: «Я думаю, так должны себя чувствовать умирающие в те предсмертные минуты, когда физические их страдания почему-то прекратились, но внешний мир со всеми его интересами, вопросами и ощущениями уже перестал существовать для них … может быть, это происходит потому, что их тускнеющие зрачки уже не отражают ничего живого, как внезапно потускневшее, ослепшее зеркало … уже теперь, мне кажется, я мог бы описать свою смерть — *этот постепенно стихающий шум жизни, это медленное исчезновение цветов, красок, запахов и представлений*, это холодное и неумолимое отчуждение всего, что я любил и чего больше не люблю и не знаю» (I, 640). Разница, однако, в том, что даже в последние часы своей жизни больная Ральди сохранила живую реакцию на окружающее, тогда как герой, не страдавший «ни малейшим физическим недомоганием» (I, 640), гораздо больше похож на живого мертвеца.

По сути дела, эта параллель стягивает к себе все главные силовые нити сюжета, построенного по принципу лирического притяжения/отталкивания. Герой испытывает чувство брезгливости к пестрому и как будто «призрачному» миру парижского «дна», но вместе с тем смотрит в него, словно в зеркало. Наиболее ярко двойственность его сознания представлена в тех фрагментах, где он, оставаясь наедине со своими мыслями, ослабляет контроль над потоком собственных рефлексий: «У меня не было предвзятого отношения к тому, что я видел, я старался избегать обобщений и выводов: но, помимо моего желания, вышло так, что два чувства овладевают мною сильнее всего, когда я думаю об этом, — презрение и жалость … я не мог бы от них отказаться; это было бы такой же душевной трусостью, как если бы я отказался от сознания того, что глубоко во мне жила несомненная и непонятная жажда убийства, полное презрение к чужой собственности и готовность к измене и разврату. И привычка опери-

ровать воображаемыми … вещами сделала для меня эти возможности более реальными, чем если бы они происходили в действительности … Нередко, возвращаясь домой после ночной работы по мертвым парижским улицам, я подробно представлял себе убийство, все, что ему предшествовало, все разговоры, оттенки интонаций, выражение глаз — и действующими лицами этих воображаемых диалогов могли оказаться мои случайные знакомые, или почему-либо запомнившиеся прохожие, или, наконец, я сам в качестве убийцы» (I, 464–465).

Такие самопризнания, в которых происходит непроизвольное соскальзывание героя в отвергаемую им «низкую» действительность, в определенные моменты как бы размывают цельность его образа, превращая его в одного из персонажей чуждого ему мира. Только этим можно объяснить парадоксальное поведение я-повествователя, когда он в одних случаях манифестирует свое положение иностранца, как при первой встрече с Ральди или в разговорах с Платоном, а в других — в основном в беседах со случайными пассажирами — выставляет себя одним из уроженцев самого «темного» района Парижа: «Я родился на улице Белвиль, у моего отца там мясная, в 42-м номере, вы ее, может быть, знаете?» (I, 567). Причем, эта выдуманная история никак не стыкуется с его реальным обликом, в котором даже неискушенный взгляд сразу узнает иностранца-интеллигента. Возможно, впрочем, что подобные игры служат я-повествователю способом сохранить неприкасаемым от случайных контактов и встреч свой лирический мир, главной частью которого является его российское прошлое. В то же время осознание наличия «темных комнат» в структуре своего «я» не позволяет ему полностью отгородиться от чужих жизней, хотя и обостряет в такие моменты понимание катастрофичности бытия, что рождает чувство собственной онтологической безысходности.

Иногда использование героем маски становится защитным жестом, проявлением инстинкта самосохранения, сквозь который вдруг прорывается телесное

ощущение нереализованных страстей. Развернутой метафорой такого телесного притяжения и одновременно душевного отталкивания служит описание знакомства я-повествователя с Алисой в доме Ральди: «… посмотрев внимательно на эту красавицу, я заметил в ее глазах ту полупрозрачную пленку, тот же налет животной глупости, который я так хорошо знал и который был характерен почти для всех женщин ее ремесла … Но я смотрел, не отрываясь, на Алису … Я ее увидел через четверть часа в комнате Ральди совершенно голой — она переодевалась при мне. Я никогда не мог представить себе такого изумительного совершенства … Когда я ушел, прошло много минут, пока я вернулся к своему обычному состоянию … я видел перед собой это тело и лицо, эту сверкающую, непостижимую красоту. И долго потом, когда я вспоминал об этом, у меня каждый раз на секунду захватывало дыхание» (I, 532).

В романе не раз создается характерная для лирического сюжета ситуация нагнетаемого ожидания. Ее разрешение предполагает сюжетные развороты завязываемых по ходу повествования историй персонажей и, в первую очередь, конечно, автобиографического героя-нарратора. Так, например, его потрясение, вызванное видом Алисы, который, по его словам, «стоит состояния» (I, 533), вполне могло бы стать началом новой истории любви между «добропорядочным» героем и падшей женщиной по типу «Дамы с камелиями» А. Дюма. Однако в полной мере новый вариант известного сюжета остается у Газданова нереализованным. Аллюзии на романную историю Маргариты Готье (в реальности Мари Дюплесси) выстраиваются вокруг сюжетной ситуации «смерть от чахотки», полностью игнорируя линию любви героев. Это лишает высоких коннотаций и саму «болезнь к смерти», что удваивает авторский минус-прием, не позволяющий образу Алисы вписаться в ряд литературных романтических падших красавиц.

Несмотря на сконцентрированность повествования на личности героя, абрис его прошлого и настоя-

щего дается в романе лишь пунктирно, с остановкой на узловых моментах, каковыми являются разрушенная гражданской войной обеспеченная жизнь в России, эмиграция, нищета, случайные заработки, работа ночным таксистом, неустроенность личной жизни, одиночество. При том, что достаточно подробно описывается социальный контекст его существования (взаимоотношения с рабочими на заводе «Рено» и на «различных фабриках» Парижа, а также с цехом ночных таксистов, быт «полугосударственного учреждения» и пр.), так и остается неразгаданной тайна женского портрета на стене в его комнате, увиденного Сюзанной. Где-то в случайных разговорах с Ральди и скупых самохарактеристиках появляется несколько намеков на неразделенную любовь, но присутствующая в жизни героя женщина до конца повествования не появляется из «закадра». Само же наличие портрета на стене — как фиксация памяти прошлого, безвозвратно потерянного — овеивает ее образ аурой смерти. В то же время в последнем разговоре с Ральди герой признается в том, что у него есть любовница, которую он очень любит и которая не любит его. Что это? Нерастраченное чувство к умершей, со смертью которой он не хочет мириться? Несчастная неразделенная любовь? Нереализованность избытка чувств? Ответов на эти вопросы в тексте так и не возникает, хотя намек на последний вариант можно прочесть в описании одного утреннего впечатления героя: «Это был дождливый и душный день, я проснулся с тем же ощущением тоски, с каким заснул, взглянул на портрет женщины, висевший на стене — и так интересовавший Сюзанну, — и долго смотрел на это лицо, которое казалось мне в то утро далеким и чужим, хотя я знал все его выражения, и все движения этих губ, и все изменения этих глаз; но в тот день даже это почти перестало существовать для меня» (I, 653). Обрывочность этой зарисовки оставляет неразрешенной главную лирическую интригу романного сюжета, хотя типовое единство героя-повествователя Газданова вызывает в памяти читателя образ Клэр, тем самым еще более энигмати-

зируя романную коллизию — теперь уже в отношении проспекции судьбы героини первого романа: смерть «одной из самых близких» герою женщин, о чем он говорит несколькими десятками страниц выше, падает тенью и на ее образ.

Травестийное дублирование эпизодов с двумя портретами (молодой Ральди и красавицы в комнате героя) возникает в сцене первого визита нарратора к Сюзанне, что становится способом разделения двух миров: близкого и чуждого герою — по принципу истинного/ложного. «В столовой на камине стояли часы, вделанные в мрамор и показывающие половину десятого, хотя было восемь, и рядом с часами лежала мраморная пантера густо-зеленого цвета; над ней, на стене, в золоченой раме — большая фотография, изображающая Федорченко и Сусанну в день свадьбы; они стояли в середине снимка, окруженные закругляющимися контурами ретуши, похожими на края фотографических облаков … На стенах было еще несколько олеографий с голыми красавицами розово-белого цвета» (I, 551). Являясь частью безвкусного интерьера — в духе пошлой подделки под роскошь, — снимки на стене становятся вещным отражением жизни этих персонажей. Выбиваются из травестийного контекста не то стоящие, не то спешащие каминные часы, символизирующие разбалансированность либо окончание личного времени хозяев дома. Реализацией второго смысла становится смерть Федорченко в финале романа.

Такого рода подробности, ретардирующие движение фабулы, сгущают смысловое пространство текста — особенно путем поэтических перекличек, образующих ряды смысловых цепочек и активизирующих тем самым сферу лирического подтекста. Так, чрезвычайно интересна смысловая функция мотива *черной шляпы*, впервые возникающего в одной из ранних бесед я-повествователя с Платоном: «Я проводил его до угла avenue de Maine, по дороге он говорил о Тулуз-Лотреке и Жераре де Нервале, и я сразу представил себе ужасную смерть Нерваля, маленькую и жуткую уличку возле Шатлэ, и висящее его тело, и эту, точно

выдуманную чьей-то чудовищной фантазией *черную шляпу на голове повешенного*» (I, 477). Образ поэта-романтика Жерара де Нерваля, возникающий в сознании Платона, упоминание о его трагическом конце недвусмысленно маркирует проспекцию судьбы этого газдановского философа-клошара: основные вехи жизни Нерваля (неприятие буржуазного существования, нужда, психическое расстройство и в итоге самоубийство) выступают параллелью жизни Платона, где психическое расстройство заменено алкоголизмом и не хватает только итогового «жеста» — самоубийства. Намеком на такой исход становится неожиданное исчезновение черной шляпы с головы Платона в одном из эпизодов романа: «Я навсегда запомнил … этот неуверенный и чем-то великодушный жест Платона, *снявшего свою черную шляпу*, и бритое, печальное его лицо над белой рубашкой и смокингом, которые я видел тогда на нем в первый и последний раз, потому что потом … через несколько дней, ни смокинга, *ни шляпы*, ни крахмальной рубашки *уже не существовало* … они были, конечно, проданы на следующий же вечер» (I, 513). А несколько ниже в тексте появляется образ нищего старика, до слез огорченного потерей своей черной шляпы и жалующегося герою-повествователю: «– Совершенно черная шляпа, прекрасная шляпа! Что мне теперь делать?» (I, 570). Существующая в подтексте мысль о неотделимости черной шляпы от головы ее владельца (ср. строчки из казачьей песни: «Ой, налетели ветры злыя да с восточной стороны / И сорвали черну шапку с моей буйной головы. / А есаул догадлив был, он сумел сон мой разгадать. / “Ой, пропадет, — он говорил, — твоя буйна голова”) предполагает неумолимость следования архетипу, т.е. задает высокую вероятность еще одной трагической развязки человеческой судьбы.

Эти драматические приключения *черной шляпы* включают в себя мотив отрезанной головы, косвенно введенный в семантическое поле романного текста через литературные предпочтения Платона: «Единственные, кого он признавал, были Стендаль, Бальзак

и Бодлер… » (I, 611). Как известно, в финале романа Стендаля «Красное и черное» Жульену Сорелю отрубают голову. Субститутом гильотины в «Ночных дорогах» становится самоповешение Федорченко, выступающее также диалогической репликой к самоповешению Нерваля: «Ремешок *глубоко врезался в его шею*, лицо его было лиловато-багровым, и мертвые открытые глаза прямо и слепо смотрели перед собой» (I, 655). Таким образом, повторяемость одной детали создает сложный внутри- и межсюжетный лабиринт, связывающий в единое целое реальное прошлое и романное настоящее, высокое и низкое, вымысел и действительность, усиливая в общей картине жизненной драмы аспект трагической безысходности. Кроме того, повторяющийся мотив удушья, объединяющий смерти Нерваля, Ральди, князя Нербатова, загадочной возлюбленной героя, Федорченко (сюда же вписывается чахотка Алисы), становится символической характеристикой исторического времени.

Эти и подобные фрагменты являются теми скрепами, которые ритмично «прокалывают» один эпизод через другой, протягиваясь через весь текст. Причем система повторов носит не только мотивный характер, она разнообразна и по темам, и по воплощению. Так, особый ритм повествованию задает тема музыки, которая волнами проходит через него, объединяя разных персонажей, бóльшая часть которых, надо сказать, отмечена отсутствием либо слуха, либо вкуса (уличные и кабаретные певцы шансона и «жестоких» романсов, «дружок» Алисы, играющий «на рояли… разные мотивы»), либо того и другого вместе, как, например, «пожилая бретонка с сиплым голосом и сизо-красным лицом», поющая «деревянные французские мотивы» (I, 617), или бывший штаб-ротмистр Сашка Семенов — по его собственному ироническому определению, «в пении и музыке партизан» (I, 610). Это обилие поющих, но музыкально глухих героев создает атмосферу снижено-«опереточного» и вместе с тем дисгармоничного, диссонансного мира, приговор которому со свойственной ему иронией подводит Платон: «Но,

мой бедный друг, у нас никогда не было музыки. Да и что бы мы с ней стали делать? *Мы ее не слышим*, она нам так же не нужна, как пещерному человеку не были нужны картины Ренессанса» (I, 638).

Совсем по-иному звучит музыкальная тема в мире героя: здесь она является способом организации разорванного времени в пространстве его лирического «я», а также своеобразным, «эстетическим», мерилом тех событий, свидетелем которых ему приходилось быть: «Оркестр в кафе — скрипка, виолончель, рояль — *играл давно знакомый*, ласковый мотив, названия которого я не знал, *но который я слышал много раз в разных странах, в разных обстоятельствах и в разном исполнении*. И всегда, когда вновь эти звуки доходили до моего слуха, *всякий раз за этот промежуток времени проходило много событий* и несчастий *и каждый раз это было точно музыкальным сопоставлением*, результаты которого были заранее известны — *и их смысл резко противоречил этой безупречной и непогрешимой в своей ласковости мелодии*» (I, 536).

В акустической палитре внутреннего пространства героя, то обильно наполненного музыкой, то вдруг впадающего в беззвучье, как в немом кино («Иногда — *это происходило чаще всего после того, как я слушал музыку*, — у меня, как прежде, в далекие российские времена, все смешивалось в моем представлении и *в беззвучном пространстве, наполнявшем мое воображение, сквозь немые мотивы* и длинную галерею человеческих лиц, похожую на двигающиеся и исчезающие лица бесконечно струящегося экрана, в котором появлялись и пропадали то высохшая и сморщенная физиономия старухи на инвалидной тележке, то наполовину мертвое лицо Ральди с нежными глазами, то спокойно-печальное выражение Платона, то пьяная уродливость субботних посетителей кафе… » (I, 521–522)), особое место принадлежит ностальгическому образу России, в эмигрантском «изводе» приобретшем сниженно-кабаретное звуковое обличье: «Я знал наизусть эти, нередко нелепые и смешные, сочетания слов, невоз-

можные ни в одном сколько-нибудь терпимом стихотворении, эти … разлуки, мечты, очарования, цепи, расставания, цветы, поля, слезы и сожаления; но сквозь эти слова струилась славянская и непобедимая в своей музыкальной убедительности печаль, без которой мир не был бы таким, каким я себе его создал» (I, 645). Здесь укол самоиронии несколько снижает остроту ностальгического чувства, хотя и не снимает его в полной мере. Однако в большинстве лирических фрагментов, посвященных теме России, ироническая интонация отсутствует. Оказывается, в сознании я-повествователя сохранился не только трафаретный образ родины, «подпитать» который можно было в любом русском ресторане Парижа. Память хранит детские воспоминания о России как об особом, «славянском» топосе, запечатленном в красках, звуках, запахах, неповторимом колорите дождливых вечеров, свежести зимнего воздуха: «Посередине громадной комнаты тихо гудела печь, дождь все так же стучал по доскам, и, слушая его однообразный шум и забытый звук капель по дереву, я с необыкновенной ясностью вспомнил дождливые вечера в России, влажные, утопающие в брызжущей тьме поля, поезда, далекий, раскачивающийся в черном воздухе фонарь сцепщика, ночной протяжный гудок паровоза…» (I, 529); «Иногда, раз в несколько лет, среди этого каменного пейзажа бывали вечера и ночи, полные того тревожного весеннего очарования, которые я почти забыл с тех пор, что уехал из России … я входил, не зная как и почему, в иной мир, легкий и стеклянный, где все было звонко и далеко и где я, наконец, дышал этим удивительным весенним воздухом, от полного отсутствия которого я бы, кажется, задохнулся. И в такие дни и вечера я с особенной силой ощущал … что мне трудно дышать, как почти всем нам. В этом европейском воздухе, где не было ни ледяной чистоты зимы, ни бесконечных запахов и звуков северной весны, ни огромных пространств моей родины» (I, 608); «… моя мысль незаметно перешла к морю, к лесу, к реке, ко всем этим бесчисленным запахам, к этим гибким раскачиваниям веток, к этому медленному полету

листьев — к тому, чего я так долго был лишен в Париже. Это были вещи, к отсутствию которых я никогда не мог привыкнуть … » (I, 636).

Эти теплые, интимно окрашенные российские этюды контрастируют в романе с «прокурорским» тоном, характерным для изображения Парижа, воспринимаемого нарратором как локус смерти: «Разница между этими русскими, попавшими сюда, и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и *приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти*» (I, 616). Но еще более жестким звучит приговор современной Франции в устах Платона: «Когда я ему сказал, что меня удивляет его мнение о французской культуре, он пожал плечами и ответил, что это выражение — анахронизм, и никакой французской культуры нет, по крайней мере, в настоящее время; до войны четырнадцатого года ее последние ростки влачили жалкое существование, но теперь? — было бы нелепо ее искать в той среде, из которой состоит привилегированный класс Франции и которая представляет собой невежественную сволочь» (I, 611–612). Форма интеллектуального диалога симметризирует развитие сложной темы в границах романного текста, не давая ей накрениться в сторону однобокого, «чисто» эмигрантского суждения, хотя сам способ Ich-Erzählung'а оставляет в качестве доминирующей позицию героя-нарратора.

Из более сотни действующих лиц романа отчетливый след оставляют не более десятка, остальные оказываются словно их тенью. Так, за фигурами Ральди, Сюзанны, Алисы теряются еще несколько подобного рода женских персонажей: «толстая Марсель», «женщина, одетая в черные лохмотья», «бывшая владелица небольшого гастрономического магазина» и др., чьи истории также могли быть развернуты в отдельные сю-

жетные линии, однако они появляются в тексте только единожды, словно выхваченные из общей панорамы ночного Парижа зорким взглядом наблюдателя — и вновь навсегда погруженные в его густую тьму. Истории романных персонажей дробятся, словно в калейдоскопе. Возможные сюжетные завязки оборачиваются множеством разрывов, причиной которых оказывается случившаяся или приближающаяся смерть (возлюбленная героя, Ральди, Федорченко, Васильев, Алиса, Платон), либо внезапное исчезновение (Леночка, хозяйка квартиры, в которой живет герой, Аристарх Аристархович, владелец «русского» ресторана, в короткое время открытого им на одном из парижских пустырей и так же внезапно с него исчезнувшего вместе со своим хозяином). Подобная повествовательная техника сближает роман Газданова с новеллой, для сюжета которой характерны коллизии многочисленных «исчезновений». Текст «Ночных дорог» хранит множество неразгаданных загадок, словно старинный манускрипт; судьбы большинства действующих лиц романа так и остаются под покровом тайны. Мы так никогда не узнаем тех «неприличных подробностей» об отношениях Ральди и князя Нербатова, которые последний сообщил юному герою в давний, российский период их знакомства, как и «секрет ее удивительного и несомненного очарования» (I, 510), о чем размышляют нарратор и Платон; не будем посвящены в истинные причины самоубийства Васильева и т.д. Все эти несостоявшиеся истории становятся лирической параллелью к главной нереализованной сюжетной интриге: любви героя и героини[173].

[173] Непревзойденным мастером сюжета «исчезновения» является, несомненно, В. Набоков. Однако при всем разнообразии сюжетных коллизий, провоцирующих «исчезновения» его героев, в качестве побудительной причины в большинстве случаев становится момент их экзистенциального выбора, в котором ощутим момент игры с собственной судьбой (герои «Защиты Лужина», «Подвига», «Дара», «Соглядатая» и др.). У Газданова же исчезновение персонажа выступает в первую очередь маркером жизненного абсурда, трагедийности бытия, реальными проявлениями которых становятся внутренняя потерянность (Федорченко), душевная болезнь (Васильев) либо иллюзорные ориентации (Леночка).

С другой стороны, уже с самого начала романа встроенный в повествование документальный план дает основания посмотреть на галерею сюжетных несвершений под жанровым углом очерка. В этом случае романная детализация многочисленных сюжетных линий оказывается избыточной. Выхватывая лица из ночной темноты, нарратор не стремится запечатлеть их как яркие индивидуальности, это, скорее, картина нравов ночного Парижа, причем с акцентированной временной определенностью: Франция в промежутке между двумя мировыми войнами. По верному замечанию А.М. Зверева, в романе делается «попытка описать определенный менталитет», отличительный для времени и среды[174], что является характерной жанровой чертой очерка (правда, в своей статье А.М. Зверев относит эту интенцию к иному жанровому образованию: «роману коллективного героя», о чем мы писали в разделе, посвященном второстепенным персонажам). В этом социально-историческом контексте оборванные либо несостоявшиеся судьбы многочисленных персонажей романа, объединенные «кривой падения», отражают общее состояние европейской картины мира названного времени.

Очерковый слой в «Ночных дорогах» проступает сквозь лирический дискурс в виде нраво- и бытописательных зарисовок. Остроту газдановского бытописательного почерка отметили еще его современники. Так, Г. Адамович в «Современных записках» 1939 года тонко уловил атмосферу романа, в котором, по его словам, вымысел уступает место не менее фантасмагорической реальности: «блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днем спящими; *мир причудливый и совсем особый*, где рядом с деловитым рабочим, пьющим у прилавка горячее молоко, может оказаться, кто знает, и Верлен!»[175]. А критик

[174] *Зверев А.М.* Парижский топос Газданова. С. 66.

[175] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 60. Часть литературная // Последние новости. 17 авг. 1939. Курсив мой. — Е.П.

А. Слизкой в своей рецензии, уже после выхода романа отдельной книгой в 1952 году, еще отчетливее акцентирует в нем очерковый аспект: «отказать автору нельзя ни в таланте, ни в наблюдательности; портреты и зарисовки проституток и алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны»[176]. Действительно, в «Ночных дорогах» автору удалось создать не только запоминающийся ряд «типизированных индивидуальностей» (Платон, Ральди, Алиса, Сюзанна, Федорченко, Васильев), но и яркую галерею «индивидуализированных типов». Последняя отмечена типовым разнообразием и состоит из фигур **ночных таксистов**, по преимуществу русских («… я бывал каждую ночь на одной из шоферских стоянок в Пасси. Впервые я попал туда потому, что меня привлек ожесточенный спор двух шоферов … мне пришлось присутствовать при длительной дискуссии; клиентов, к счастью, не было … Спор не отличался последовательностью; после судебной реформы шли декабристы, после декабристов — суждения о Тевтонском ордене, после Тевтонского ордена — славянофилы и русская историософия, затем — Атилла … и потом, наконец, современная английская литература, на которой этот диалог был прерван, так как подошли клиенты…» (I, 574-575)); **рабочих заводов и фабрик** («Париж разделен на несколько неподвижных зон; я помню, что один из старых рабочих — я был вместе с ним на бумажной фабрике возле бульвара de la Gare — сказал мне, что за сорок лет пребывания в Париже он не был на Елисейских полях, потому что … он там никогда не работал» (I, 467); **хозяев ночных ресторанов и кабаре** («Около четырех часов утра я обычно ехал выпить стакан молока в большое кафе против одного из вокзалов, где знал всех решительно, начиная с хозяйки, старой дамы, с трудом жевавшей сандвич вставными зубами…» (I, 469)); **ночных дешевых проституток** («Я знал в этом кафе всех женщин, проводивших там долгие часы. Среди них бывали самые разнообразные типы, но

[176] *Слизкой А.* Из новейшей художественной литературы // Возрождение, 1953. № 29. С. 180.

они сохраняли свою индивидуальность только в начале карьеры, затем … усвоив профессию, становились совершенно похожими на всех других…» (I, 471)); **сутенеров** («Они все были одеты по моде, с особенным шиком, убогим и хамским одновременно … Им было, впрочем, свойственно стремление к буржуазности — иметь свою обстановку, уезжать на лето — и они жили в особенном прокаженном мире, куда не проникал никто, кроме них. Некоторые из них, более удачливые, … богатели и становились почтенными людьми. Тогда они открывали, через подставных лиц, публичный дом или кабаре. Но это случалось чрезвычайно редко» (I, 573)); **алкоголиков и бродяг** («Всегда, каждую ночь, я встречал несколько сумасшедших; это были чаще всего люди, находящиеся на пороге сумасшедшего дома или больницы, алкоголики и бродяги. В Париже много тысяч таких людей … Я помню, что одно время меня особенно интересовал маленький невзрачный человек с усиками…» (I, 467–468)); так называемых **«стрелков» — мелких попрошаек** («На русских балах … неизменно присутствовали несколько русских «стрелков», которых мы знали всех; среди них выделялся рыжебородый мужчина … получив несколько франков и выпив два-три стакана вина в ближайшем кафе, он приходил в хорошее настроение, крутил головой, приплясывал на морозе и громко говорил: — Эх, Москва в Париж попала! — и устремлялся к выходящим с бала, почти крича: — Не пожалейте франка, ваше благородие! ей-Богу, бывший студент петербургского университета!» (I, 570)) и пр.

Мы встречаемся здесь с характерным очерковым приемом, повлиявшим в свое время на возникновение жанра «физиологий», у истоков которого стоял Бальзак («Физиология брака», «История и физиология парижских бульваров»)[177]. Да и вся «Человеческая комедия»

[177] Родоначальником понятия «физиология» был французский писатель Б. Саварен, автор «Физиологии вкуса» (Physiologie du goût», 1816). См.: *Якимович Т.* Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. М., 1963; *Кулешов В.И.* Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 221.

как собрание «этюдов о нравах», «описание социальных типов»[178] имеет отчетливый очерковый отпечаток[179]. Характеристика из рецензии А. Слизкого, отметившего в «Ночных дорогах» «мелькание чужих драм, кусков человеческой жизни, ночных сцен, специальных характеров, профессий и людей»[180], может быть отнесена к жанровым особенностям физиологического очерка как такового, в том числе и русских «физиологий», создававшихся по образцу французских (очерки А.П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–1842)[181], знаменитый альманах Н.А. Некрасова «Физиология Петербурга» и др.), где художественная установка на «прямое воспроизведение» социальных типов (дворники, чиновники, шарманщики и пр.) обусловила применение не отвлеченного, а конкретного способа изображения, достичь которого можно было только через «живой» писательский опыт. Так, например, автор очерка «Петербургские шарманщики» Д.В. Григорович «бродил за ватагой шарманщиков по грязным улицам и шаг за шагом старался пронаблюдать «физиологию» их жизни»[182].

Очерковое начало поддерживается в «Ночных дорогах» тем реальным обстоятельством, на которое обратил внимание Л. Диенеш: «действующие лица этой книги не только не являются вымышленными, они до-

---

[178] Предисловие к «Человеческой комедии» // *Бальзак О. де.* Указ. соч. Т. 1. С. 23.

[179] «В подобном соединении людей должны бы проявиться составные части человеческого сообщества, они и проявлялись в малом виде», — пишет Бальзак по поводу дома госпожи Воке в «Отце Горио». При этом саму «вдову Воке» автор характеризует как «похожую на всех женщин, ***видавших виды***» (*Бальзак О. де.* Указ. соч. Т. 2. С. 286, 278. *Выделенно автором. — Е.П.*).

[180] *Слизкой А.* Указ. соч.

[181] Прямым прототипом книги А.П. Башуцкого явилось восьмитомное издание книгопродавца П. Кюрмера «Французы в их собственном изображении» (1840–1842), среди авторов которого были Бальзак, Дюма-отец. По определению В.И. Кулешова, это была «очерковая “человеческая комедия”, охватывающая все слои общества столицы и провинции, различные профессии и положения» (*Кулешов В.И.* Указ. соч. С. 222).

[182] *В.И. Кулешов.* Знаменитый альманах Некрасова. С. 228.

статочно точно списаны с реальных людей. Газданов даже не хотел менять их подлинные имена, но все же сделал это по настоянию жены»[183]. Хотя для осведомленного читателя эти переименования: известного парижского клошара Сократа в Платона, «некоронованной королевы Парижа» Жанны Бальди в Жанну Ральди — достаточно прозрачны. Порой писатель даже не прибегает к кардинальной творческой переработке собственных бесед со случайными парижскими знакомыми, когда включает их в текст своего романа. Пример такого рода — первая беседа я-повествователя с Ральди:

«…она обратилась ко мне с предложением последовать за ней, мне стало ее жаль, я отрицательно покачал головой.

– У меня не было ни одного клиента сегодня, — сказала она, — я замерзла, я даже не могла выпить кофе.

На углу светилось одинокое кафе. Я предложил ей заплатить за то, что она выпьет и съест.

– И ты ничего отменяя не потребуешь?

Я поспешил сказать, что нет …

– Я начинаю верить, что ты действительно русский, — сказала она. — Но ты меня не узнаешь?

– Нет ответил я, — я никогда вас не видел.

– Меня зовут Жанна Ральди, — сказала она. Я тщетно напрягал свою память, но ничего не смог найти.

– Это имя мне ничего не говорит …

– Да, — сказала она задумчиво, — может быть, ты прав, твое поколение меня уже не знало…» (I, 499–500).

Интересно то, что в первоначальном варианте текста все диалоги повествователя с его собеседниками написаны на французском арго, языке французского «дна», что в большей степени соответствовало реальности, и только по настоянию русского издательства в Нью-Йорке были переведены писателем на русский язык[184]. Сквозь фразу «Я начинаю верить, что ты действительно

[183] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 167.

[184] См.: Комментарии // *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 703–704.

русский» как реакцию на обещание я-повествователя «ничего не потребовать» от Ральди за оплаченный им ужин также просвечивает реальность таксистских будней. По воспоминаниям Дианы Пашутинской, дочери русского таксиста, и владельцы компаний, и клиенты-парижане предпочитали выбирать именно русских шоферов — «воспитанных, честных работяг, не вымогавших чаевые»[185].

Множество эпизодических сцен романа несомненно основаны на реальном опыте Газданова-таксиста. Вот изображение лишь некоторых из его пассажиров: «**приличной дамы лет тридцати пяти**»: «она … стояла и делала мне знаки … у нее была сломана нога. Я поднял ее и уложил в автомобиль; но когда мы приехали, она отказалась мне платить и заявила вышедшему человеку в белом халате, что я своим автомобилем сбил ее и что, падая, она сломала ногу»; «**человека в прекрасном костюме**»: он «дал мне сто франков, у меня не было сдачи; он сказал, что разменяет их … ушел и больше не вернулся; это был почтенный седой человек с хорошей сигарой, напоминавший по виду директора банка, и очень возможно, что действительно директор банка»; «**дамы**» **в собольей накидке**, укравшей кем-то забытую на заднем сиденье такси гребенку с фальшивыми бриллиантами: «[она] украла ее так же, как это сделала бы горничная или проститутка» (I, 466–467).

Очерковый план романа практически полностью состоит из подобного рода «социальных» впечатлений, дополненных фигурами министров, священников, генералов, на фоне которых престарелая проститутка Ральди и ее товарки Алиса и Сюзанна, а также Платон или Федорченко оказываются в гораздо более выигрышной нравственной позиции. В итоге наблюдение над «многими чужими жизнями» обернулось для нарратора полным разочарованием: «Я имел возможность проводить иногда несколько часов в этом кафе … каждую ночь я уходил оттуда все более и более отравленным — и мне понадобилось все-таки несколько лет

[185] *Носик Б.* Сентиментальные и документальные истории русского Парижа. М., 2006. С. 267.

для того, чтобы впервые подумать обо всех этих ночных жителях как о живой человеческой падали, — раньше я был лучшего мнения о людях…» (I, 477–478). Это привело его от изначального намерения «понять» к обратному желанию: внутренне дистанцироваться от смрадного мира городского «дна». «Оставь меня в покое … Мне все это совершенно безразлично … Я тут ни при чем. Если я буду принимать близко к сердцу все несчастья, которые я вижу, это вообще никогда не кончится» (I, 563), — так чаще всего реагирует герой-нарратор на попытки вторжения лиц ночного Парижа (в данном случае это Сюзанна) в его частную жизнь.

Выделение в качестве основы сюжета «Ночных дорог» изображения оборотной стороны жизни французской столицы дало основание для характеристики романа как образца «“социальной” литературы высочайшего уровня»[186]. Однако взгляд на произведение Газданова под этим углом позволяет увидеть в нем существенное отличие от жанрового образца. Яркость детали, точность художественного мазка заменяют в нем подробные описания, характерные для классического очерка (вспомним Д.В. Григоровича, бродившего за ватагой шарманщиков по грязным улицам, чтобы шаг за шагом пронаблюдать «физиологию» их жизни) или социального романа (кроме «Человеческой комедии» Бальзака, это страницы «Собора Парижской Богоматери» или «Отверженных» В. Гюго, «Приключений Оливера Твиста» Ч. Диккенса и др., посвященные изображению городской нищеты). Газданову не интересны «типичные герои» в новых «типичных обстоятельствах». О них он пишет в нескольких обобщающих фразах, акцентируя свой взгляд на явлениях выдающихся — как позитивных, так и негативных, выделяющих персонажа из среды ему подобных: яркая биография Ральди, острый ум Платона, выдающееся бесстыдство Алисы при не менее выдающейся ее красоте, позднее и неожиданное прозрение Федорченко, паранойя Васильева, нравственное выправление Сюзанны и пр. То есть в структуре «этюда о нравах» центральное место

[186] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 168.

у Газданова занимает особенное, типичное же смещается в фоновый контекст, выдвигая тем самым в главную позицию фигуру наблюдателя. Формирование читательского отношения к изображаемому происходит в первую очередь на основе тех чувств, которые испытывает к нему я-повествователь, то есть в соответствии с его системой ценностей. Пестрота парижской повседневности, представленная в романе как «ежедневное соприкосновение», часть «безотрадного» опыта героя, переводится из области объективированного описания в экзистенциальный план его нескончаемой саморефлексии. Основное, «тоническое», значение приобретает в таком философическом потоке желание оторваться от реальности, «увидеть все иными глазами» (I, 656). Сам роман интересен главным образом этим варьированием отношения сознания нарратора к действительности, выраженным в стиле. Здесь наша позиция расходится с точкой зрения исследователей, причисляющих «Ночные дороги» к чисто социальной литературе, в частности, с мнением Л. Диенеша, считавшим, что в романе «акцент смещается с чистого психологизма на социальную критику»[187]. Однако отсутствие динамичного эмоционального измерения, представляющего «мрачную поэзию человеческого падения» частью лирического мира героя — во всей иррациональной гамме притяжения/отталкивания — привело бы к жанровой мутации романа, легко превратив его — при фрагментарном композиционном строении — в серию бытописательских этюдов, где изображение социальных типажей, создание художественного портрета общества не предполагает авторской саморефлексии.

«Ночные дороги» представляют собой смешение двух наиболее контрастных дискурсивных моделей: очерковой и лирической, в результате чего и создается особый колорит отраженной в сознании героя картины мира, запечатлевшей «любовь к дальнему» как давно прошедшему, но получающему второе рождение в романтизированных воспоминаниях героя, и неприя-

[187] Там же. С. 160.

тие «близкого», выступающего в своей повседневно-бытовой неприглядности и служащего еще не отшлифованным временем «сырьевым» материалом памяти.

§ 5. «Призрак Александра Вольфа» как святочный текст

Среди «русских» романов Газданова «Призрак Александра Вольфа» отличается наибольшей фабульной организованностью, что становится особенно отчетливым на фоне близкого романного окружения: хронологически он расположен между бесфабульными «Ночными дорогами» и «Возвращением Будды», где фабула также достаточно размыта. Активизация фабульного начала сопровождается у Газданова уменьшением числа персонажей. Не случайно в «Ночных дорогах», в сравнении с остальными романами, наибольшее число действующих лиц, а в «Призраке Александра Вольфа» их даже меньше, чем в «Пробуждении», признанном исследователями самым камерным из газдановских романов. Данная особенность обусловлена, на наш взгляд, тем, что экзистенциальный план сюжета «Призрака Александра Вольфа» выстраивается вокруг святочного субстрата, который оказывает регулирующее влияние на фабульное развитие романа. Конечный набор святочных сюжетных ситуаций, таких как святочная свадьба, борьба с нечистой силой, «страшная» смерть, страшный сон, чудо и др.[188], способствует «камеризации» романного текста. Хотя сам факт обращения Газданова к календарной традиции выглядит достаточно неожиданным.

В критической статье 1934 г. «Литературные признания» Газданов в полемически заостренной форме выразил свои размышления о состоянии русской литературы в эмиграции. Среди его упреков в адрес писателей-

[188] См.: *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995; Святочный сюжет // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Вып. 2. Новосибирск, 2006. С. 100–183.

эмигрантов главными являются трафаретность сюжетов, отсутствие у авторов индивидуального стиля, потакание массовым вкусам, в большинстве своем пошлым и низкопробным. Особое неприятие Газданова-критика вызвали произведения, бесконечно репродуцирующие «злополучный» рождественский сюжет о замерзающем ребенке, где «вместо замерзающего мальчика есть взрослый герой и сестра милосердия и еще священник необычайной святости, говорящий особенно фальшивым, конфетно-духовным языком»[189]. Западные сюжеты «Христова елка», а также «чужая елка», известные русскому читателю по переводам баллады Ф. Рюккерта «Елка ребенка на чужбине» и сказки Г.Х. Андерсена «Девочка с серными спичками», стали действительно чрезвычайно популярны в России после выхода рассказа Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» и активно воспроизводились в отечественных массовых журнальных изданиях второй половины XIX в. В начале XX в. подобные произведения, бесконечно дублируя общие места сюжета о замерзающем ребенке, уже вошли в разряд литературных спекуляций. Актуализация этого типа сюжета происходит в прозе русского зарубежья. Кроме него, наиболее частыми здесь были истории о разлуке и безрадостной встрече на Рождество либо на Пасху, о тоске по России, обостряющейся в праздник, о самоубийстве героя[190], что объясняется единством судьбы писателей-эмигрантов, общим для них ощущением бездомья.

Газданов относится к категории тех, кто пытался избегать трафаретных ситуаций и в жизни, и в творчестве. В этом его позиция близка эстетическому кредо Набокова. Не случайно в другой своей статье он называет Набокова единственным исключением из общего ряда эмигрантской литературы[191]. Одним из притягивающих качеств творческого поведения Набокова служила

---

189 *Газданов Г.* Литературные признания. С. 268.

190 См.: Календарные сюжеты // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Вып. 2. С. 100–204.

191 *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе. С. 272.

для Газданова тенденция преодоления трагедийности бытия, причем не только в творчестве, но и в формировании собственной судьбы. Другим — умение избегать литературных шаблонов. В качестве одного лишь, но чрезвычайно характерного для Набокова примера преодоления литературного трафарета остановимся на рассказе «Рождество», где он, как позднее Газданов, одновременно и противоречит, и следует сложившейся традиции святочного текста.

«Рождество» — это рассказ о том, как в Сочельник убитый горем герой отказывается от елки. Он забыл о празднике, не верит в чудо и готовится к самоубийству. Причиной его горя явилась внезапная смерть сына, неожиданно заболевшего и умершего накануне Рождества. То есть набоковское повествование как будто бы разворачивается в соответствии с сюжетным вариантом «несостоявшееся чудо: горе в Рождество»[192]. При этом смерть ребенка наступает здесь еще до праздника, а потому такие характерные атрибуты Рождества, как «явление елки» и «чудо» перестают быть значимыми для Слепцова. Уже этим набоковская новелла принципиально выделяется из жанра рождественского рассказа: даже в сюжетном варианте «горе на Рождество» его центральными мотивами все же остаются ожидание праздника, надежда на чудо, что относится к видовым признакам рождественского жанра. Но дальше — больше: набоковский ребенок не замерзает, а, наоборот, как будто сгорает от внезапной болезни в канун Рождества: «Совсем недавно, в Петербурге, — радостно, жадно поговорив в бреду о школе, о велосипеде, о какой-то индийской бабочке, — он умер…»[193].

Из всех жанровых признаков в этом фрагменте сохранена только топография, да и то частично: основное действие совершается в деревне. Вероятнее всего, смерть ребенка в Петербурге важна автору в плане приобщения рассказа к «петербургскому тексту». Все

---

[192] См.: Календарные сюжеты. С. 158–161.

[193] *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 321. Далее цитаты из рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

же остальные детали выступают контрапунктом по отношению к рождественскому мотивному комплексу: вместо петербургской стужи — эпизод жаркого лета в деревне, поданный в воспоминаниях героя, в красках которого описана и картина болезни мальчика. Словно холод зимнего города не успел проникнуть в детское тело, и душа ребенка так же жадно и радостно, как жила, покинула его, устремившись бабочкой в положенные ей Богом пределы. И даже деревенский снег до сих пор хранит «летние неисчислимые следы его быстрых сандалий» (322). Семантика большинства произведений о смерти ребенка в Рождество соотносится с мыслью об избавлении от жестокой судьбы в Царствии Небесном. Жизнь набоковского ребенка, наоборот, уже на земле напоминает райскую: «По склизким доскам, усеянным сережками, проходил его сын, ловким взмахом сачка срывал бабочку, севшую на перила. Вот он увидел отца. Неповторимым смехом играет его лицо под загнутым краем потемневшей от солнца соломенной шляпы, рука теребит цепочку и кожаный кошелек на широком поясе, весело расставлены милые, гладкие, коричневые ноги в коротких саржевых штанах, в промокших сандалиях» (321). Эффект райского топоса, отчетливо проявленный в звуках, красках приведенного эпизода, усиливается мотивом встречи отца и сына, что становится провозвестием скорой смерти как смены земного рая — небесным, встречи земного человека с его Небесным Отцом. То есть судьба набоковского ребенка представляет собой перемену прекрасного (а не канонически «страшного») на идеальное. Даже зимний пейзаж в родовом поместье предстает в рассказе окрестностями рая: «Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица, и на беленую лавку легли райскими ромбами отражения цветных стекол … в лицо ударил блистательный мороз. Песком, будто рыжей корицей, усыпан был ледок … Перед крыльцом чуть вздувались над гладким снегом белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк…» (320). Но героем остается неоцененной эта блистательно-чудесная картина зимнего утра: без сына

она видится ему подобием жизни, мертвым царством, где «оснеженный куст похож на застывший фонтан» и «далеко внизу» горят у проруби «вырезанные льды» (321). Однако финал рассказа вносит семантику чуда и в линию отца. Вылупившаяся из ожившего в домашнем тепле кокона бабочка индийского шелкопряда, изображенная в символической гамме сына (ср.: загнутые края крыльев — заворачивающиеся кверху поля шляпы мальчика), стала для убитого горем Слепцова посланницей Бога, вестницей вечной жизни, счастья общего Воскресенья. Слюдяные оконца ее крыльев ассоциируются с окнами в потустороннюю, горнюю реальность. Таким образом, развивающийся по сюжетной схеме «горе на Рождество» набоковский рассказ в финале переключается в парадигму «сбывшегося чуда» и завершается радостной одой жизни. По-своему комбинируя, варьируя, переворачивая звенья традиционного календарного сюжета, Набоков старается избежать прямых параллелей с рождественским каноном. Огибая его общие места, писатель в результате создает исключительно оригинальное творение, семантически соответствующее при всем том жанровому образцу, ориентированному на христианское восприятие праздничного периода, отмеченного преодолением душевного разлада, гармонизацией жизни.

По тому же принципу притяжения-отталкивания от сюжетной схемы построен роман Газданова «Призрак Александра Вольфа». Календарное время — рождественский Сочельник — обозначено в нем, как и у Набокова, довольно отчетливо, но в то же время не педалированно: «В числе ресторанов, где я обедал или завтракал … был небольшой русский ресторан … Я пришел туда в Сочельник, приблизительно в десять часов вечера. Все столики были заняты, осталось одно свободное место — в самом далеком углу, где одиноко сидел празднично одетый пожилой мужчина…» (II, 16). Далее эпизод в ресторане никак не обрастает рождественским контекстом, кроме упоминания о традиционном жареном гусе. Отсутствие в нем сакрального плана первоначально наводит на мысль об избыточной

детализации календарного времени, обозначенного вплоть до часа. Однако несколько позднее я-рассказчик вновь возвращается к этому эпизоду: «…я зашел в русский ресторан, *где встречал Сочельник*, и после долгого перерыва снова встретил там Вознесенского» (II, 30–31). А чуть ранее в своих воспоминаниях о встрече в ресторане он называет Вознесенского «рождественским собеседником». Такая частотность упоминаний о беседе в ресторане в контексте рождественского времени предполагает важность календарного периода для сюжетного движения романа.

В газдановедении «Призрак Александра Вольфа» анализируется главным образом как экзистенциальный роман, что основано на соответствующей этому жанру позиции героев: их одиночестве, маргинальности, «беспочвенности», — а также на ключевой сюжетной ситуации испытания смертью[194]. Романтическая в своей основе коллизия поединка со смертью приобретает в экзистенциальной прозе особые оттенки. Центрирующийся на идее *бытия-к-смерти* экзистенциальный сюжет развивается под знаком притяжения, завороженности смертью. Но для творчества Газданова периода 1940-х гг. уже важна тенденция преодоления экзистенциальной модели как нормы бытия личности в XX веке, на что обратил внимание С.А. Кибальник[195]. В «Призраке Александра Вольфа» об этом свидетель-

[194] «…вопрос о смерти и ее переживании, вопрос о ценности и смысле земного существования становится той метафизической задачей, которую по-своему, но одинаково серьезно решает каждый из героев, причем решает в рамках именно экзистенциального сознания», — пишет в главе «Движение экзистенциальной мысли» своей монографии Ю.В. Матвеева. См.: *Матвеева Ю.В.* Превращение в любимое. С. 73. См. также: *Мартынов А.В.* Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова. С. 67–80; *Красавченко Т.Н.* Газданов-экзистенциалист. Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде // Там же С. 239–270; *Семенова С.* Экзистенциальное сознание в прозе Русского Зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май–июнь. С. 67–106 и др.

[195] *Кибальник С.А.* Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе Русского зарубежья // Русская литература. 2003. № 4. С. 52–72.

ствуют элементы святочного текста, в первую очередь введение в качестве одного из главных действующих лиц *героя-«призрака»*, обусловливающее развитие конфликта по модели *борьбы с нечистой силой*, что в жанровом отношении выполняет перекодирующую функцию, позволяя вывести сюжетное развитие романа за пределы экзистенциальной традиции. То есть возникающий в начале текста мотив Рождества становится сигнальным элементом в плане жанрово-сюжетной интерпретации произведения.

Святочный текст представляет собой симбиоз собственно святочных и рождественских элементов. К первым относится комплекс мотивов, группирующихся вокруг «страшной» сюжетной ситуации борьбы с нечистой силой, а также поиска жениха/невесты; ко вторым — мотивная группа, характеризующая рождественский период как время перехода, чудесного преображения жизни. Но поскольку переход предполагает два противоположных состояния бытия, постольку «страшные» святочные истории предстают органичной частью рождественского текста, тогда как рождественское чудо часто становится разрешением святочной конфликтной ситуации. Можно, таким образом, определить святочный сюжет как родовую категорию, по отношению к которой рождественский сюжет носит видовой характер. Обозначение времени Сочельника — рождественского кануна — в экспозиционной части «Призрака Александра Вольфа» дает основание уже с самого начала предположить его счастливый финал.

Сочельник становится в произведении тем пороговым моментом, с которого начинается ускорение романной интриги. Знакомство в русском ресторане с Вознесенским приводит героя к встрече с Александром Вольфом, которого он давно уже разыскивает. Фамилия этого персонажа, в переводе с немецкого означающая *Волк*, в сочетании со все более актуализирующимся мотивом «отсроченной смерти» расширяет рождественский зачин до более широких, святочных рамок. Данный мотив, диалогизирующий с образом Вольфа, маркирует двойную

жанровую природу романа[196]. В дальнейшем повествование все гуще обрастает сюжетными элементами, относящимися к святочному жанру. При этом календарное время выходит за границы праздничного периода. Второе важное событие в жизни героя-рассказчика: встреча любимой женщины — происходит уже в феврале месяце, однако серьезность чувств героев позволяет прогнозировать брачный итог их отношений, что вписывается в святочную парадигму, где главный акцент делается на обретении своей «второй половины», свадьба же часто лишь предполагается, оставаясь за границами текста. Знаковую функцию в сюжетной структуре романа выполняет ситуация встречи героя и героини на боксерском матче, инициирующая общую фабульную стратегию поединка, приобретающую в дальнейшем разноплановый характер. Что же касается развязки конфликта, то она выпадает на начало лета. Таким образом, цепочка событий, несмотря на темпоральную растянутость, вписывается в грани-

[196] С.А. Кибальник видит истоки этого мотива в концепции Л. Шестова, изложенной в работе «На весах Иова», о «новом», или «втором зрении», которое обрели в определенный момент их жизни некоторые писатели, в частности Достоевский: «Бывает так, — цитирует исследователь Шестова, — что ангел смерти, явившись за душой, убеждается, что он пришел слишком рано … Он не трогает его души, даже не показывается ей, но прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все …, что-то совсем новое». Достоевскому «новые глаза» явились не в момент, когда тот стоял на эшафоте, а в период «Записок из подполья»: «там, где все видели “реальность”, — продолжает цитату С.А. Кибальник, — человек видит только тени и призраки, а в том, что “для всех” не существует, — истинную, единственную действительность». Однако, по мысли исследователя, представляющейся нам чрезвычайно верной, в «Призраке Александра Вольфа» «имеет место внутренняя полемика с Шестовым: зрение, которое обретает человек сверх обычного человеческого зрения, есть зрение смерти, а не жизни. Оно дает ему не проникновение в суть вещей, а губительное, демоническое знание» (*Кибальник С.А.* Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе Русского Зарубежья. С. 53–54). Не случайно все герои Газданова, обладающие «вторым зрением», стремятся избавиться от этого «дара» и связывают факт избавления с возвращением к ним чувства гармонии.

цы святочного жанра с отчетливым рождественским пуантом[197].

Носителем идеи смерти является в произведении Александр Вольф — персонаж, по своим внутренним масштабам сопоставимый с личностью главного героя. Это единственный во всех «русских» романах Газданова случай равноформатности двух центральных действующих лиц. Но это именно равноформатность, а не равнозначность, так как герой-повествователь и Александр Вольф в знаковом отношении соотносятся как *инь* и *ян*, или человек и его тень, говоря же языком романа Газданова, герой и его призрак, двойник-антипод: волк в народной мифологии, кроме персонализации нечистой силы, наделен еще и функцией оборотничества. Причем опыт смерти ведом обоим героям: они участники единого события из трагедии жизни: когда-то, в период гражданской войны герой-повествователь оказался в роли случайного убийцы. Его жертвой, как выяснилось позднее, уже в эмиграции, был Вольф. То, что роли палача и жертвы распределились именно таким образом, явилось делом случая: после неудачного выстрела Вольфа, которым, однако, была убита лошадь героя-повествователя, ему просто удалось выстрелить раньше, чем вновь вскинул винтовку Вольф. Помедли главный герой долю мгновения, ситуация могла оказаться прямо противоположной.

В плане характеристики Вольфа важно то, что его первый выстрел не был необходимостью: со стороны я-повествователя ему не грозила никакая опасность, так как тот находился впереди своего противника и не видел его. Не видел еще и потому, что спал на ходу от изможденья. И только после падения с мертвой лошади герой-повествователь «*обернулся* и увидел, что не очень далеко *за мной* тяжелым и медленным … ка-

[197] Выступание святочной фабулы из границ календарного времени не раз встречается в литературе. Можно вспомнить «Наталью, боярскую дочь» Н.М. Карамзина, «Метель» А.С. Пушкина. Соответствие рассказанной истории типу святочного сюжета дает основание интерпретировать данные произведения как святочные тексты. См.: Календарные сюжеты. С. 121, 125.

рьером ехал всадник на огромном белом коне» (II, 8). Данный факт до сих пор остается незамеченным исследователями. При этом он принципиально влияет на характеристику второго героя. Получается, Вольф стрелял в спину, что изначально свидетельствует о его нравственной неполноценности. Лиминальный опыт лишь придал инфернальную отчетливость конфигурациям его внутреннего мира, превратил Сашу Вольфа, «авантюриста и партизана» (II, 26), в Alexander'a Wolf'a, человека с «остановившимся взглядом серых глаз» (II, 34). Будучи тяжело ранен, а не убит, как все эти годы считал герой-повествователь, «…через три недели … [Вольф] вышел из больницы с ввалившимися щеками и густой щетиной на лице, делавшей его очень не похожим на себя» (II, 23), — в этом портрете, отчетливо проступают волчьи черты второго героя. Именно непохожесть на себя становится здесь маркером оборотничества. Выстрел в спину герою-повествователю лишь открывает серию его губительных действий. Первой жертвой Вольфа стала его любовница, покончившая с собой из-за того, что он не захотел продолжать с ней отношения. Второй должна была стать Елена Николаевна еще в начале их связи, когда Вольф пытался приучить ее к морфию, но, даже удержавшись от губительного соблазна, она «чувствовала, что сдает, в конце концов, гибнет» (II, 80). Можно, таким образом, заключить, что именно Вольф *изначально* является в романе олицетворением смерти, о чем также поэтически свидетельствует образ его белого «апокалиптического» коня, несмотря на то, что функцию убийцы вынужден был исполнить герой-жертва. Показательно, что только в отношении к Вольфу в тексте употреблены характеристики, связанные с нечистой силой. Важно также, что во всех случаях они принадлежат полутравестийному персонажу Вознесенскому, фамилия которого, «рифмуясь» с его «духовным происхождением», придает ему, несмотря на личностные качества, профетическую роль в сюжете. Такие его реплики как: «отчего, дьявол, по-русски не пишешь» (II, 19) или «черт его знает» (II, 21), — выступают духовидческими маркерами инфернальной природы героя.

Во всех портретных характеристиках Вольфа неизменно акцентируется холодный взгляд его серых глаз, иногда в дополнении к нему выступает серый костюм, в финале ему «аккомпанирует» серый ковер, на котором лежит его мертвое распростертое тело. Только однажды Вольф меняет свой внешний облик, придя на встречу с я-повествователем в синем костюме. Выбор автором этого второго цвета для своего антигероя может быть объяснен его чуткостью к символистской поэтике, прежде всего поэтике Блока, где семантика *синего* связана с символикой смерти. От символистов, кстати, значение *синего* как цвета смерти перешло в поэтику Набокова. Особенно активен он — в обрамлении *желтого, черного, холодно-серебристого* — в «смертельной» цветовой гамме рассказа «Рождество» («Комната плавала во тьме, в окно, сквозь стеклянные перья мороза, густо синел ранний вечер», «В темносинем стекле загорелось желтое пламя», «Слепцов … свернул с тропы и, оставляя за собой в снегу синие ямы, пробрался … к тому месту, где парк обрывался к реке», «Он … оглядел бледные в синеватых розах стены» (320–322) и пр.). Поэтому вполне вероятно, что на колористический выбор Газданова повлиял, кроме символистов, также и Набоков. В этом контексте совсем не случайным оказывается «набоковское» имя второго героя»: Вольф[198]. Газдановский Вольф, как и Вольф Набокова, также наделен музыкальностью: он по-настоящему любит и чувствует музыку, особенно Скрябина, что становится дополнительным свидетельством демонизма его натуры.

Парадоксальным на первый взгляд кажется то, что в колористике Вольфа: *сером* и *синем* — предстает в романе один из эпизодических персонажей, грабитель и убийца «курчавый Пьеро». К этим двум цветам в его костюме добавлен еще и *желтый* — вся излюбленная блоковско-набоковская гамма смерти. Схожесть «ауры» двух этих персонажей через гибель Пьеро в заключительной части романа как бы бросает роковую тень и на судьбу Вольфа.

[198] Подробно см.: *Кибальник С.А.* Газданов и Набоков. Русская литература. 2000. № 3. С. 22–41.

Она действительно становится провозвестием скорого трагического конца героя-антипода. В то же время желтый галстук «курчавого Пьеро» не столько говорит о безвкусии персонажа, сколько служит знаком его отличия от Вольфа, выделяя последнего из среды обыкновенных преступников-убийц. То есть, будучи для одного (Пьеро) художественной маркировкой морального приговора, для другого (Вольфа) *желтый*, а точнее, его отсутствие в цветовой характеристике, является поэтическим свидетельством более сложного отношения автора ко второму герою — не только как к «палачу», но и «жертве» трагических обстоятельств Гражданской войны.

Нося в себе две основные идеи — смерти и неподвижности, Вольф не просто притягивает их в собственную жизнь, а распространяет этот смертельный вирус на окружающих. В череде разбитых им судеб наибольшее внимание уделено Елене Николаевне Армстронг. Связь с Вольфом, оборванная по ее инициативе два года назад, расколола цельность ее внутреннего мира. Косвенно это выражено в тексте сквозной метафорой «женщины, разрезанной на куски». Действительно, в характеристиках героини ведущим является мотив дисгармонии как внешнего, так и внутреннего планов: «В ней есть нечто неестественно-притягивающее, и эта дисгармония ее лица, может быть, соответствует какой-то душевной аномалии» (II, 44). При этом у Елены Николаевны тот же цвет глаз, что и у Вольфа: серый — и такой же, как у него, отсутствующий взгляд при гипертрофированной телесно-животной жадности. Даже расставшись с ним, она «была отравлена его близостью» (II, 82). Можно сказать, что в рамках темы двойничества Елена Николаевна играет роль «женского» двойника Вольфа. Лишь с появлением в ее жизни героя-повествователя она постепенно освобождается от наложенной на нее роковой печати, возвращаясь к своему истинному облику. В любви к нему словно оттаивает ее душа, в ее глазах появляется живое выражение, в телесном образе — признаки одухотворенности, а внутри всего существа зарождается чувство радости жизни: «… по мере того как проходило время, я начал

замечать в ней некоторые проявления человеческой теплоты, она как будто понемногу оттаивала» (II, 63); «Вечером, когда я был у Елены Николаевны, она сказала мне, что чувствует себя помолодевшей на несколько лет» (II, 85); «…она понемногу обретала ту душевную свободу и ту непосредственность, отсутствие которых было так очевидно раньше» (II, 106). В этих внутренних метаморфозах героини вновь проявляется такое общее свойство газдановского героя, как «пигмалионство». Но и сама Елена Николаевна вхождением в его жизнь выполняет по отношению к нему сходную функцию.

Душевный разлад героя связан с тем, что все годы эмиграции он испытывал тягостный ужас от совершённого убийства. О том, что Вольфу удалось выжить, он неожиданно для себя узнает через несколько лет, уже живя во Франции. Случай встречи героев-соперников оказывается сродни самым изощренным авантюрным историям: однажды в Париже главному герою попадает в руки сборник рассказов некоего Александра Вольфа, англичанина, один из которых — «Приключение в степи» — в точности повествует о пережитой им реальной драме убийства. Мучимый раскаянием и любопытством герой, потратив много времени на розыски автора книги, наконец, встречает его в Париже. Между ними сразу же зарождаются конфликтные отношения. Точнее, продолжаются: соперничество за право выжить началось еще в России. Кажется, повезло обоим: и тот, и другой чудом остались живы — с той, однако, разницей, что Вольф был тяжело ранен. Разница эта оказалась принципиальной: сумев выжить физически, он словно остался за гранью смерти. Ее печать отложила непоправимый след и на его облик, и на его отношение к жизни. После «приключения в степи» в картине мира Вольфа доминантную позицию заняла смерть: «Его философия отличалась отсутствием иллюзий: личная участь неважна, мы всегда носим с собой нашу смерть … каждый день рождаются десятки одних миров и умирают десятки других, и мы проходим через эти незримые космические катастрофы…» (II, 95–96).

Несмотря на физическое присутствие в посюсторонней жизни и даже на затаенную надежду на личное счастье, Вольф ничего не может предложить этому миру, кроме смерти. Получив отказ в последнем разговоре со своей бывшей возлюбленной, он не мыслит иной реакции на него, кроме выстрела. Но второй раз судьба уже не преподносит ему подарка: неожиданно появившийся в квартире Елены Николаевны герой-повествователь вовремя успевает нажать на курок. Его пуля оказывается смертельной для человека-призрака, хотя сам герой еще и не знает, в кого стрелял: «Я сделал шаг вперед, наклонился над ним, и вдруг мне показалось, что время заклубилось и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы моей жизни. С серого ковра … на меня смотрели мертвые глаза Александра Вольфа» (II, 122). В этой финальной картине серый ковер с его ворсистой структурой, на котором выделена единственная деталь — мертвые глаза героя, вызывает ассоциации с распростертой на полу волчьей шкурой.

В плане отношений автора с экзистенциальной традицией тип поведения Вольфа в финальной части романа становится способом художественного признания ее антигуманной природы, нивелирующей ценность и жизни, и человеческого выбора. Своевременный выстрел героя приобретает значение авторского приговора не только Вольфу, но и самой философии существования в целом. Ее ориентированность в смерть предстает в романном сюжете отклонением от нормы, а извивы душевных переживаний становятся свидетельством больного сознания. Этот смысл активизируется святочной символикой романа, центрирующегося на поединке со смертью, а не на «зачарованности» ею, как это было, например, в «Вечере у Клэр».

В архетипическом плане показательна смена течения времени в заключительной части «Призрака Александра Вольфа», меняющегося с петляющего на круговое, мифологическое: «Был жаркий день … Я шел, как пьяный … бессознательно вбирая в себя весь этот шум и не отдавая себе отчета в его точном значении …я только

теперь понимаю, как давно и как смертельно устал … хорошо было бы сейчас лечь и заснуть — и проснуться уже по ту сторону этих событий и этих чувств…» (II, 121). Ср. со сценой из экспозиции: «…все происходило в смутных и неверных очертаниях … Это было летом, на юге России; шли четвертые сутки непрерывного и беспорядочного движения войск … Я совершенно потерял представление о времени … Я помню только те ощущения, которые я испытывал … — чувство голода, жажды и томительной усталости; я не спал перед этим две с половиной ночи. Стоял сильный зной … Мне смертельно хотелось спать, мне казалось тогда, что самое большое счастье … это остановиться, лечь на выжженную траву и мгновенно заснуть, забыв обо всем решительно» (II, 7–8).

Лето, жара, усталость, сонное полусознательное состояние я-рассказчика — детали, характерные как для начала, так и для конца произведения. Они закольцовывают сюжетное время-пространство романа, представляя случившееся как вариант истории вечного возвращения, сопоставимого с бесконечным вращением в круге сансары — тема, которой будет посвящен следующий роман Газданова «Возвращение Будды». Вместе с тем мотив сна/наваждения, ритмически «прокалывающий» сюжет «Призрака Александра Вольфа» («Мне казалось, что я приближаюсь к ее лицу точно сквозь смертельный сон» (II, 52); «И каждую ночь, засыпая, я чувствую себя так, точно я прожил очень долгую жизнь и все, что я из нее вынес, это отвращение и груз долгих лет» (II, 57); «… я не мог избавиться от впечатления явной фантастичности этой ночной прогулки, как будто бы в привычном безмолвии моего воображения я шел по чужому и незнакомому городу, рядом с призраком моего длительного и непрерывающегося сна» (II, 95) и пр.), активизирует святочный контекст романа, позволяющий прочесть его как *историю, увиденную в страшном сне*. Подобная интерпретация возможна и по отношению к вставному «Приключению в степи» Вольфа, на что настраивает эпиграф из Э. По, предпосланный рассказу: «Beneath me lay my corpse

with the arrow in my temple» [«Подо мной лежит мой труп со стрелой в виске» *(англ.)*]. Он вычленен из того фрагмента «Сказки извилистых гор», где описывается отделение души мистера Бэдло от тела: «Мгновенно мне показалось, что я поднялся с земли. Но во мне не было ничего телесного, ничего видимого, слышимого или осязаемого. Толпа исчезла. Шум прекратился. Город был, сравнительно, спокоен. *Рядом со мной лежало мое тело, со стрелой в виске*, голова была вздута и обезображена. Но все это я чувствовал — не видел. Я не принимал участия ни в чем. Даже тело казалось мне чем-то не имеющим ко мне никакого отношения»[199]. В этом подразумеваемом контексте склоненная над умирающим Вольфом фигура героя-повествователя превращается в призрак самого Вольфа, наблюдающего, как ему кажется, процесс собственного умирания: «Я сделал нечеловеческое усилие, чтобы открыть глаза и увидеть, наконец, мою смерть. Мне столько раз снилось ее страшное, железное лицо, что я не мог бы ошибиться, я узнал бы всегда эти черты, знакомые мне до мельчайших подробностей. Но теперь я с удивлением увидел над собой юношеское и бледное, совершенно мне неизвестное лицо … Это был мальчик, наверное, четырнадцати или пятнадцати лет, с обыкновенной и некрасивой физиономией, которая не выражала ничего, кроме явной усталости…» (II, 12). В контекстуальной рамке рассказа Э. По смерть героя приобретает миражные, онирические коннотаты. Вместе с тем данный фрагмент особенно отчетливо демонстрирует двойничество обоих героев.

Нелинейное движение повествования, его обращенность в прошлое как в изложении истории военных событий героем («Из всех моих воспоминаний, из всего бесконечного количества ощущений моей жизни самым тягостным было воспоминание о единственном убийстве, которое я совершил … обстоятельства, сопровождавшие его и все, что было с ним связано, — все возникло передо мной с особенной отчетливостью через

[199] *По Э.* Собр. соч. / Пер. К.Д. Бальмонта. М., 1901. Т. 1. С. 77. *Курсив мой. — Е.П.*

много лет в Париже» (II, 7; 10)), так и в рассказе Вольфа («Потом я опять лишился чувств и пришел в себя только много дней спустя, в госпитале» (II, 12)), облекает романный сюжет в уже знакомые рамки *романа о воспоминании*, где центром является не собственно план воспоминаний, а процесс рефлексии героев над ними, что усложняет жанровую структуру романа, усиливает ее гетерогенность. Причем в процессе движения сюжета в конфликтные отношения друг с другом вступают не только сами герои, но и их воспоминания, в которых персонификацией смерти для каждого из участников оказывается *другой*. Это удваивает линию поединка — при том, что цепь основных событий в обоих случаях совпадает, как отмечает герой-повествователь в процессе чтения рассказа Вольфа: «Я нашел там точное восстановление всего, что я переживал в далекие времена гражданской войны в России, и описание этих невыносимо жарких дней, когда происходили наиболее длительные и наиболее жестокие бои. Я дошел, наконец, до последних страниц рассказа … Там я узнал мою вороную кобылу и тот поворот дороги, на котором она была убита … » (II, 12).

Выздоровление Вольфа после смертельного ранения, его встреча со своим случайным противником через несколько лет по прошествии Гражданской войны в чужой стране, любовь обоих к одной и той же женщине — все эти события вписываются в святочную парадигму чудесного. Прямым образом мотив чуда введен в роман через внутренние ощущения героя-повествователя и рассуждения Вольфа, которые при этом раскрывают принципиальную разницу в их трактовке природы чудесного. Для главного героя чудо — это неожиданная перемена жизни по модели сказки. После первой интимной встречи с Еленой Николаевной герой размышляет: «Мне все казалось одновременно и совершенно несомненным, и столь же невероятным … я ощутил нечто вроде душевного головокружения — как будто это страница из детской книжки о чудесных исчезновениях» (II, 55–56). Для Вольфа чудо — это «исключительная последовательность» предопределенных свы-

ше жизненных обстоятельств, представляющая собой «бег к смерти». Примерами ему служат две истории притчевого характера. Одна — это биография сына бакалейщика, грезившего о карьере портного и умершего в момент исполнения своей мечты, вторая — история садовника, пытавшегося убежать от своей смерти и встретившего ее в далекой стране. Собственную судьбу Вольф включает именно в такую модель «чудесного». Единожды избежав смерти, он воспринимает этот факт не как дар судьбы, а как «отсроченную смерть», дыхание которой он чувствует постоянно. Его не оставляет предчувствие «насильственной и мгновенной» кончины. В финале романа автор по существу отдает каждому герою «по вере его»: выделив для себя смерть в качестве основной ценности, Вольф и получает ее в награду, причем в полном соответствии с собственным пророчеством: как кончину в чужой стране у порога собственного счастья, оказавшегося для него недостижимым, тогда как главному герою достается Елена Николаевна. Ситуация выигранного героем поединка за женщину сближает образ Елены Николаевны с Еленой Троянской, Еленой Прекрасной, что вписывает сюжет «Призрака Александра Вольфа» в мифологическую и одновременно сказочную парадигму.

Однако принципиальное отличие газдановского героя от образцового героя-спасителя заключается в том, что он не обладает изначальной цельностью характера. Как и Вольф, он с периода своей военной биографии отравлен вирусом смерти. Об этом свидетельствуют некоторые его реплики, словно продолжающие речи Вольфа: «…это убийство было началом моей самостоятельной жизни, и я даже не уверен в том, что оно не наложило невольного отпечатка на все, что мне было суждено узнать и увидеть потом» (II, 10). Но в то же время Вольф был для него «невольным олицетворением всего мертвого и печального, что было в моей жизни» (II, 89), то есть персонифицировал те стороны и собственного сознания, и собственной биографии, от которых герой стремится избавиться. Особенно эти чувства активизируются в нем после встречи с Еленой

Николаевной. Только теперь он в полной мере смог осознать смысл той нравственной максимы, которая еще в детстве была заповедана ему одним из гимназических учителей: «Нам дана жизнь с непременным условием защищать ее до последнего дыхания» (II, 105). Таким образом, герой и героиня выполняют по отношению друг к другу сходные функции, находясь одновременно и в слабой, и в сильной позиции спасаемого и спасителя. Результатом такого возрождающего воздействия становится духовное «довоплощение» обоих, что является единственным истинным чудом в романе.

Через функциональное распределение ролей двух героев автор, несомненно, сам пытался разобраться со своим жизненным багажом. Погружаясь в собственные воспоминания в начале романа, герой-повествователь говорит о себе: «В те времена, когда это происходило [период Гражданской войны], *мне было шестнадцать лет*» (II, 10). Возраст героя, опыт гражданской войны совпадают с реальной биографией самого писателя. Внутренние переживания, которыми болен герой, вопрос о месте и смысле смерти в человеческом существовании также соответствуют его собственным настроениям и размышлениям, о чем свидетельствует активность темы смерти во всех его произведениях, включая рассказы. От наложенной ею печати Газданов и пытается освободить свое сознание посредством творческой рефлексии. В «Призраке Александра Вольфа» эта попытка нашла наиболее оригинальное решение. Расслоив свой внутренний мир на два противоположных полюса и персонифицировав их в образах двух центральных героев, автор словно пробует избавиться от своего собственного инфернального двойника. Если в начале романа герою-повествователю присуще чувство душевной раздвоенности, характерное для лирического героя Газданова в целом, то в процессе движения сюжета он все больше освобождается от него. Негативная сторона личности как будто отделяется от его существа и переходит к Вольфу, становящемуся

все более завершенным его антиподом[200]. Более того, делая Вольфа писателем, автор через прием «текста в тексте» размежевывает также и лирические голоса главного героя и героя-антипода. Если о Вольфе в романе говорится от третьего лица, то в «Приключении в степи» сам Вольф-автор ведет повествование в форме Ich-Erzählung'a.

Зеркально меняясь местами в я-повествовании романа и рассказе Вольфа, герои по существу представляют два конфликтующих голоса единого авторского «эго». Причем скользящая позиция главного героя, порой словно бы «втягивающая» в себя внутреннее пространство Вольфа, объясняется как раз этой функцией персонажей как одновременно звучащих голосов внутри авторского сознания. То, что главный герой и Вольф являются друг для друга воплощением судьбы, свидетельствует образ апокалиптического белого коня, на которого поочередно садятся оба героя. В момент рокового выстрела на нем едет Вольф, после его мнимого убийства конь служит главному герою. Но изначальная общность судьбы героев, представшая в факте чудесного избавления от смерти как того, так и другого, в дальнейшем претерпевает разъединение, ведя одного из них к жизни, другого — к смерти. Отдав Вольфа тому призрачному миру, который его так манил, автор как будто расквитался с собственным «страхом и трепетом» перед небытием.

Гетерогенная жанровая структура «Призрака Александра Вольфа», в которой можно увидеть сразу несколько моделей: *экзистенциального романа, романа о воспоминании, детектива*, не дает пробиться

[200] Наиболее отчетливо это явствует из сравнения трех имеющихся редакций романа, свидетельствующих о том, что на первых этапах работы над текстом Газданов характеризует Вольфа гораздо большим набором черт, сближающих его с автобиографическим я-повествователем. Подробно см.: *Орлова О.* Гайто Газданов: история создания образа (Обзор и публикация материалов архива Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета) // РЖ. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 1999. № 3. С. 165–193.

довольно плотной вязи святочных элементов в верхний слой сюжета. Если для характеристики набоковской художественной рецепции рождественского канона наиболее применимо понятие *деконструкция*, то для Газданова — *растворение в подтексте*. И тем не менее именно рождественский код романа сбивает его экзистенциальную стратегию, активизируя наличествующие в нем интенции преодоления *бытия-к-смерти*. Построение романа по модели рождественского сюжета, в котором акцентированно звучит голос нравоучения, вносит в него притчевую ноту, выражающуюся в семантике заслуженной судьбы/участи, а также наличии нравственного урока. Хотя окончательное преодоление искушения философией существования происходит только в поздних романах писателя, после своего кризисного «взлета» в «Возвращении Будды».

Притчевый отзвук в сюжете «Призрака Александра Вольфа» задает ритмическую пропорциональность жанровому рисунку во всем метароманном цикле Газданова, протягивая нить, с одной стороны, к «Полету» с его доминантой «правильного морального отношения», а с другой — огибая «Возвращение Будды», к «французским» романам-притчам: «Пилигримам» и «Пробуждению». Формульно это может быть выражено как: А+А+Ав+А+Ав+А+В+В+АВ. Из данной формулы видно, что в середине метароманного пространства повествование приобретает пульсирующий объем, сохраняя однородность по краям. В ранних романах она проявляется в активности импровизационного начала, в поздних — в стремлении к замкнутости, завершенности. В средней части внутрь открытого пространства «русских» романов, репрезентированного «Вечером у Клэр», «Историей одного путешествия», «Ночными дорогами», встраиваются контрастирующие композиционные структуры романов «Полет» и «Призрак Александра Вольфа», где «непроизвольные» элементы носят пока не перекодирующее, а корректирующее значение. В итоговом романе «Эвелина и ее друзья», выполняющем функ-

цию метароманной коды, обе повествовательные стратегии занимают уже равноправные позиции, о чем, однако, речь еще впереди.

§ 6. «Возвращение Будды» как образец «кризисного» нарратива

В «Возвращении Будды» автор продолжает начатую в «Призраке Александра Вольфа» игру со смертью. Пытаясь предельно драматизировать ситуацию, он подвергает смертельному эксперименту своего alter ego: «Я умер, — я долго искал слов, которыми я мог бы описать это, и, убедившись, что ни одно из понятий, которые я знал и которыми привык оперировать, не определяло этого, и то, которое казалось мне наименее неточным, было связано именно с областью смерти, — я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей» (II, 125). Обращает внимание парадоксальность этого начального высказывания: рефлексия от первого лица, казалось бы, задает виртуальное измерение описываемому событию, однако временна́я и топографическая определенность в заключительной части фразы преобразуют его в реальный факт. Двоящаяся оптика начального эпизода диктует ту же стратегию всему повествованию, движущемуся двойным потоком. Причем, внешний сюжет, изображающий ход действительных событий, и внутренний, отражающий трансцендентный опыт героя, развиваются в разных направлениях: первый стремится в жизнь, второй — в смерть, что усиливает ощущение драматизма, создавая эффект «кризисного» письма.

Изображение смерти героя в экспозиции оплетено густым литературным фоном. Построенное по принципу его «двойного присутствия» — как «свидетеля и участника» (II, 127) одновременно, — оно, с одной стороны, придает эпизоду автодиалогическое звучание, перекликаясь со вставной новеллой «Призрака Александра Вольфа» «Приключение в степи», представляющей собой, в свою очередь, аллюзию на «Сказку изви-

листых гор» Э. По. Объединяет все три текста единство повествовательной ситуации: речь нарратора в каждом из них звучит как монолог мертвеца:

«Возвращение Будды»: «… ветка треснула и сломалась, и вокруг меня завертелись с необыкновенной быстротой, как в огромном кольце, скалы, кусты и уступы, и наконец, через бесконечно долгое время, во влажном воздухе, на камнях над рекой раздался тяжелый хруст моего рухнувшего тела» (II, 127);

«Призрак Александра Вольфа»: «Я сделал нечеловеческое усилие, чтобы открыть глаза и увидеть, наконец, мою смерть. Мне столько раз снилось ее страшное, железное лицо, что я не мог бы ошибиться, я узнал бы всегда эти черты, знакомые мне до мельчайших подробностей. Но теперь я с удивлением увидел над собой юношеское и бледное, совершенно мне неизвестное лицо» (II, 12);

«Сказка извилистых гор»: «Рядом со мной лежало мое тело, со стрелой в виске, голова была вздута и обезображена. Но все это я чувствовал — не видел. Я не принимал участия ни в чем. Даже тело казалось мне чем-то не имеющим ко мне никакого отношения»[201].

Вместе с тем самосвидетельство героя задает всем трем ситуациям модальность визионерства. В «Возвращении Будды» визионерский аспект наиболее активен, в сравнении с предыдущими романами Газданова. Онирический фон здесь прошивает весь сюжет, становясь для героя второй, виртуальной, реальностью. Виртуальный сюжет в экспозиции отличает то, что он лишен спонтанности, характерной для собственно сна, и развивается по модели литературных средневековых видений, о чем свидетельствует наличие таких парадигматических компонент жанра, как «смертный» сон, убежденность героя в реальности происходящего, восхождение по трудному, извилистому пути, присутствие светлого духа[202]:

---

[201] *По Э.* Указ. соч. С. 77.

[202] О композиции средневековых «видений» см.: *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения» / Вступ. Заметка, публикация и примечания А.Б. Грибанова // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989. С. 21–53.

«Я увидел себя в горах; мне нужно было … взобраться на высокую и почти отвесную скалу. Кое-где сквозь ее буровато-серую, каменную поверхность неизвестно как прорастали небольшие колючие кусты, в некоторых местах даже были высохшие стволы и корни деревьев, ползущие вдоль изломанных вертикальных трещин. Внизу, в том месте, откуда я двинулся, шел узкий каменный карниз, огибавший скалу, а еще ниже, в темноватой пропасти, горная река текла с далеким и заглушенным грохотом. Я долго карабкался вверх, осторожно нащупывая впадины в камне и хватаясь пальцами то за куст, то за корень дерева, то за острый выступ скалы. Я медленно приближался к небольшой каменной площадке, которая была мне не видна снизу, но откуда, как я это почему-то знал, начиналась узкая тропинка; и я не мог отделаться от тягостного и непонятного — как все, что тогда происходило, — предчувствия, что мне не суждено больше ее увидеть и пройти еще раз по тесным ее поворотам, неровным винтом поднимавшимся вверх и усыпанными сосновыми иглами. Я вспомнил потом, что мне казалось, будто меня кто-то ждал наверху, чье-то нетерпеливое и жадное желание меня видеть» (II, 125). В этом фрагменте достаточно отчетливо слышны отзвуки «Божественной комедии»: развертывание визионерского путешествия газдановского я-рассказчика напоминает путь восхождения дантового героя по узким и опасным тропам чистилища:

Уж перед нами вырос горный склон,
Стеной такой обрывистой и строгой,
Что самый ловкий был бы устрашен.
<…>
Путь шел в утесе, тяжкий и нескорый;
Мы поднимались между сжатых скал,
Для ног и рук ища себе опоры.

Когда мы вышли, как на плоский вал,
На верхний край стремнины оголенной:
«Куда идти, учитель?» — я сказал.
<…>

К вершине было не взнестись очам
А склон был много круче полуоси,
Секущей четверть круга пополам.

Устав, я начал, медля на откосе:
«О мой отец, постой и оглянись,
Ведь я один останусь на утесе!»

А он: «Мой сын, дотуда дотянись!»
И указал мне на уступ над нами,
Который кругом опоясал высь.

И я, подстегнутый его словами,
Напрягся, чтобы взлесть хоть как-нибудь,
Пока на кромку не ступил ногами[203].

Диалог с Данте ощущается как в динамическом напряжении я-повествования, так и в схожести используемых деталей. Показательно, что пространство у Газданова организовано в форме «винта», что также соотносится с круговым хронотопом «Божественной комедии». Недоумение героя по поводу того, что он «почему-то знал» о предстоящем ему преодолении винтообразного пути, актуализирует дантовский подтекст на уровне литературной памяти героя. Усиливает аллюзии на «Божественную комедию» внутреннее состояние я-рассказчика в его предчувствии встречи с «кем-то наверху». Образ *ожидающего* у Данте соотносится с Беатриче («Тебя душа достойнейшая ждет»[204]), тем самым «кто-то», жаждущий встречи в «Возвращении Будды», по аналогии начинает ассоциироваться с умершей возлюбленной. И, действительно, в процессе движения сюжета эти ассоциации набирают все большую силу — не случайно возлюбленная героя Катрин ни разу не выходит из своей изначальной «закадровой» позиции (подробно к этому мы вернемся ниже).

[203] *Данте А.* Божественная комедия. М., 1992. (В пер. М. Лозинского). С. 190, 195.
[204] Там же. С. 11.

Однако в отличие от дантовской стратегии визионерского путешествия из адских глубин к райскому свету онирическое странствие газдановского героя заканчивается трагически. В момент высшего напряжения его усилий автор неожиданно ломает намеченную линию движения, перенаправляя ее вниз, в бездну: «Я поднялся, наконец, почти до самого верха, ухватился правой рукой за четкий каменный выступ площадки, и через несколько секунд я был бы уже там, но вдруг твердый гранит сломался под моими пальцами, и тогда с невероятной стремительностью я стал падать вниз, ударяясь телом о скалу … В течение еще одной секунды перед моими глазами стояло неудержимо исчезающее зрительное изображение отвесной скалы и горной реки, потом оно пропало, и не осталось ничего» (II, 126–127).

Этот слом вызывает резонансный отзвук в аллюзивном контексте романа, организуемом темой смерти, что создает в тексте атмосферу постоянного динамического напряжения, заставляя ожидать драматической развязки в судьбе героя и на уровне внешнего сюжета. Данный контекст автор формирует упоминанием исторических персон, закончивших жизнь трагически (Кромвель, вожди Французской коммуны, Наполеон, шведский король Густав-Адольф, убитый в сражении при Лютцене, германский полководец Тили, побежденный войсками Густава-Адольфа и смертельно раненный при реке Лех, жертвы Варфоломеевской ночи), произведений искусства трагического содержания («Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского, «Страшный Суд» Микеланджело, апокалиптические полотна Л. Синьорелли, «Ифигения» Расина, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, которая ассоциируется у я-повествователя с «Прощальной симфонией» Й. Гайдна, «Бедствия войны» Ф. Гойи), а также кризисных моментов духовной и культурной истории человечества. Драматическая нота достигается в последнем случае приемами контраста и остановленного мгновения. Так, в связи с видением «Страшного Суда» Микеланджело я-повествователь вспоминает последнее письмо художника, «в котором он говорит, что не может больше писать

… эта рука, которая не могла писать, высекла из мрамора Давида и Моисея» (II, 166). Образы двух ветхозаветных пророков также не случайно попадают в поток сознания героя, поскольку скульптор запечатлевает обоих в наиболее драматический момент их внутреннего борения: «Давид сосредоточен перед битвой с Голиафом, перед тем, как метнуть пращу; Моисей сдерживает гнев, побуждающий его бросить оземь скрижали Завета»[205]. А поза и сосредоточенное лицо Будды на золотой статуэтке неожиданно напоминают герою экстаз святого Иеронима с картин А. Дюрера («Святой Иероним») и Л. Синьорелли. Среди священных и богослужебных книг называются отрывки из Апокалипсиса и слова панихиды. В эту культурную «линию бездны» «Божественная комедия» вписывается двумя первыми частями. Образы дантова ада и чистилища, не названные в романе впрямую, проступают через неоднократные упоминания «Страшного Суда» Микеланджело, в композиции которого современники распознавали влияние первой части «Божественной комедии», а также картины Дж. Беллини «Души чистилища», где внимание художника останавливается на тех же элементах, что и глаз поэта: скалистые горы, обваливающиеся откосы, неподвижная вода.

На уровне культурно-эстетических интуиций включен в роман и средневековый жанр видений, о чем свидетельствует абсолютное отсутствие в повествовательной структуре экспозиционного фрагмента нравоучительно-дидактического плана, являющегося необходимым элементом жанра. Нет здесь и духовного восприятия героем пережитого опыта, что также контрастирует с жанровым каноном, где ясновидец «должен воспринимать содержание видения чисто духовно»[206]. Так, падение героя в бездну не становится метафорой катабазиса — позорного низвержения в пучину греха, а сохраняет свое прямое значение. Можно сказать, что автор обращается к традиции «видений» главным образом как к эффективному средству изображения метафизического страдания, то есть использует

[205] Комментарии // *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 763.
[206] *Ярхо Б.И.* Указ. соч. С. 21.

элементы жанра в качестве художественного приема для обозначения кризисной экзистенциальной позиции своего героя.

Исходя из общей склонности героя Газданова к творческому постижению мира, экспозицию романа можно было бы интерпретировать как изоморфизм *путешествия в потусторонность* и *творческого процесса*, что было характерно для взглядов символистов и отражено, в частности, в работах Вяч. Иванова, представлявшего сокровенное содержание внутреннего опыта последовательностью восхождений (=накопление опыта) и нисхождений (=изучение опыта). Эти размышления поэта вписываются в дантовский контекст, так как инициированы его рефлексией над «Божественной комедией», которая воспринималась им как творческое восхождение к высочайшему бытию[207]. Дантовское понимание искусства виделось Вяч. Иванову, как и его символистскому окружению, «единственным средством приближения к потустороннему, теоретически неосуществимому идеалу»[208]. Однако подобной трактовке визионерства в романе Газданова мешает то, что его я-рассказчик воспринимает свой потусторонний опыт как болезнь, потерю себя, а не как прорыв в сверхреальность. (Вспомним сходное состояние героя в «Вечере у Клэр».) Цель я-повествователя «Возвращения Будды» не творческое осмысление, а остановка потока своих видений. Он живет надеждой на возможность преодоления душевной раздвоенности, которая мешает ему воссоединиться с возлюбленной и благополучно выстроить их совместную судьбу. Таким образом, визионерство в «Возвращении Будды», как и в прежних случаях, изображается Газдановым не в традиции искусства Серебряного века, а в соответствии с экзистенциальной парадигмой — как переживание «Zeitgeist Запада двадцатого века»[209]: «…ветка все

[207] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 213.

[208] *Асоян А.А.* Данте и русская литература конца XIX — начала XX века. Свердловск. 1988. С. 32.

[209] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 233.

больше и больше оседала под моими пальцами, и ужас все глубже и глубже проникал в меня. Он меньше всего поддавался описанию; в нем преобладало осознание того, что это последние минуты моей жизни, что нет силы в мире, которая могла бы меня спасти, что я один, совершенно один, и что внизу, на страшной глубине, которую я ощущал всеми моими мускулами, меня ждет смерть и против нее я безоружен. Я никогда не думал, что эти чувства — одиночество и ужас — можно испытать не только душевно, но буквально всей поверхностью тела. И хотя я был еще жив и на моей коже не было ни одной царапины, я проходил с необыкновенной быстротой, которую ничто не могло остановить, ни даже замедлить, через душевную агонию, через ледяное томление и непобедимую тоску» (II, 126).

Одним из наиболее близких по времени «чужих» влияний в экспозиции «Возвращения Будды» нам видится роман Набокова «Подвиг», где есть похожая сцена «в горах»: «Склон становился все круче … Спереди, наверху, сверкало нагромождение скал, и между ними пролегал желоб, верная трещина, полная мелких камушков, которые пришли в движение, как только он на них ступил. Этим путем нельзя было добраться до вершины, и Мартын пошел лезть прямо по скалам. Иногда корни или моховые лапки, за которые он хватался, отрывались от скалы, и он лихорадочно искал под ногой опоры, или же, наоборот, что-то поддавалось под ногами, он повисал на руках, и приходилось мучительно подтягиваться вверх. Он уже почти достиг вершины, когда вдруг поскользнулся и начал съезжать, цепляясь за кустики жестких цветов, не удержался, почувствовал жгучую боль оттого, что коленом поскреб по скале, попытался обнять скользящую вверх крутизну, и вдруг что-то спасительное толкнуло его вверх под подошвы. Он оказался на выступе скалы, на каменном карнизе, который справа суживался и сливался со скалой, а с левой стороны тянулся саженей на пять, заворачивал за угол, и что с ним было дальше — неизвестно. … Мартын стоял, плотно прижавшись к отвесной скале, по которой грудью проехался, и не смел отлепиться.

С натугой посмотрев через плечо, он увидел чудовищный обрыв …

Он почувствовал слабость, мутность, тошный страх, — но вместе с тем странно-отчетливо видел себя как бы со стороны, в открытой фланелевой рубашке и коротких штанах, неуклюже прильнувшим к скале … Скала как будто надвигалась на него, оттесняла в бездну, нетерпеливо дышащую ему в спину. … Оставалось полсажени до заворота, когда что-то посыпалось из-под подошвы, и, вцепившись в скалу, он невольно повернул голову, и в солнечной пустоте медленно закружилось белое пятнышко гостиницы. Мартын закрыл глаза и замер, но, справившись с тошнотой, опять задвигался. У поворота он быстро сказал: «Пожалуйста. Прошу тебя, пожалуйста», — и просьба его была тотчас уважена: за поворотом полка расширялась … »[210].

Мотивное сходство двух текстов (скалистый пейзаж, крутой склон, соскальзывание в пропасть, ненадежность опоры под ногами, обрывающиеся под напряжением рук ветки, узость безопасной площадки и др.), вряд ли является случайным. Общим является и принцип двойного присутствия, в тезаурусе Набокова звучащий как «соглядатайство» героя за самим собой. Отличает же газдановский и набоковский эпизоды отсутствие онирического плана в «Подвиге», а также разность развязок: Мартыну, в отличие от я-повествователя «Возвращения Будды», удается преодолеть кризисный участок горного пути. Кроме того, если автор «Подвига» редуцирует мистический план своего произведения, «обнажая прием» только в финале «исчезновением» героя в «картинный» пейзаж, то Газданов, наоборот, расширяет, в том числе и за счет варьирования набоковского финального жеста (о чем мы скажем ниже), чем усиливается экзистенциальная нота романа.

Таким образом, основные стратегии чтения первых страниц «Возвращения Будды» убеждают в том, что достигнутое, кажется, в «Призраке Александра Вольфа» преодоление экзистенциальной традиции на

[210] *Набоков В.* Указ. соч. Т. 2. С. 212–213.

деле оказалось мнимым. Поединок со смертью словно набирает здесь еще большую силу, а одиночество героя — большую безысходность. Дальнейшее развитие сюжета показывает, что в персонажном окружении я-повествователя отсутствует тот компенсаторный принцип парности, который реализовывался ранее по модели двойничества-соперничества. (В визионерском сюжете он предполагает наличие чудесного помощника — ср. Вергилий у Данте). Однако все разыгрываемые в романе ситуации с персонажами-помощниками оборачиваются их исчезновением: появление/исчезновение Будды, помощь/убийство Щербакова, исчезновение Катрин. В итоге герою предстоит нести бремя собственной судьбы одному.

Вместе с тем только перспектива смерти открывает ему подлинное осознание ценности жизни. Потенциальная смертность, переживаемая как наличная реальность во всей полноте экзистенциального самоощущения, вызывает у него мгновение катарсиса, становящегося новым опытом в его «путешествии в неизвестность»: «И только в самую последнюю секунду или часть секунды я ощутил нечто вроде кощунственно-приятного изнеможения, странным образом неотделимого от томления и тоски. И мне казалось, что если бы я мог соединить в одно целое все чувства, которые я испытал за свою жизнь, то сила этих чувств, вместе взятых, была бы ничтожна по сравнению с тем, что я испытал в эти несколько минут» (II, 127). Сконцентрированность повествования на процессе рефлексии героя над своими видениями создает вокруг них обрамляющую лирическую ауру, преобразуя сюжет мистического путешествия, в котором потусторонние впечатления тайнозрителя включены в спектр адекватности, в *сюжет воспоминания о визионерском путешествии*, сочетающий память с воображением. И та, и другая составляющие активизируют в сознании газдановского героя чувство страха, связанного с ожиданием следующего «ухода», что делает его пребывание в мире «условным» и «призрачным». Но тем же страхом обусловливается и его обостренное восприятие простых

радостей обыденной жизни: «Я помню, как однажды ночью, проснувшись, я явственно ощутил прикосновение к моему лицу моих длинных и жирных, неприятно пахнущих волос, дряблость моих щек и непонятно привычное чувство моего языка, касавшегося дыр в тех местах рта, где не хватало зубов. Через секунду, однако, понимание того, что я вижу это со стороны, и тяжелый запах, который я почувствовал сначала, исчезли. … Иногда вдруг этот бесшумный поток прекращался без того, чтобы какой бы то ни было признак указывал мне, что это вот-вот случится; и тогда я жил беспечно и бездумно, с наслаждением вбирая в себя зимний и влажный воздух парижской улицы и ощущая с животной силой восприятия вкус мяса, которое я ел в ресторане, разрывая жадными зубами его сочные куски» (II, 134–135)[211]. Способ вещного изображения противоположных онтологических ощущений через сходство приема дает возможность наиболее остро представить разницу восприятия в одном случае — страха и отвращения, в другом — радости и наслаждения. Но последнее состояние — достаточно редкий случай в романе, чаще всего впечатления от своего двойного бытия вызывают у я-повествователя чувство потерянности, бытийной дезориентированности: «Мне казалось, что я медленно возникаю опять здесь, куда как будто бы я не должен был вернуться, — забыв все, что было до сих пор. Но это не было потерей памяти в буквальном смысле слова: *я только непоправимо забыл, что именно следует считать важным и что незначительным*» (II, 127–128). Сквозное свойство неверной памяти, которое чаще всего вызывает у газдановского героя досаду, в данном случае напоминает «высокую» позицию фило-

[211] Образ старухи как форма инобытия героя, возможно, имеет своим источником роман А. Белого «Котик Летаев», в одном из эпизодов которого взаимопроницаемость внешнего и внутреннего отпечатлевается в сознании героя-мальчика как возрастная обратимость собственного «я»: « …ты — не ты, потому что рядом с тобою с т а р у х а — в тебя полувлипла: шаровая и жировая; это она н а б у х а е т; а ты — нет: ты так себе … Но все начинало с т а р у ш и т ь с я. Я опять наливался старухой» (*Белый А.* Соч.: В 2-х тт. М., 1990. Т. 2. С. 300. *Разрядка автора. — Е.П.*).

софской растерянности перед тайной бытия, придавая его умозаключению значение двойной парафразы: с одной стороны, изречения Эврипида из его утраченной трагедии «Полиид»: «Кто знает, — может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь»[212] (оно могло быть известно Газданову из трудов Платона («Горгий»), которые он хорошо знал, а также из «Откровений смерти» Л. Шестова), с другой — афоризма Кальдерона «жизнь есть сон», ставшего названием его религиозно-философской драмы.

Часто момент перехода от реальности в потусторонность оказывается в сознании героя стертым, что находит соответствующее выражение в повествовании. Так, эпизод в Центральном Государстве введен в текст через пространственную неотграниченность двух миров, заставляя воспринять виртуальное как реальное не только героя, но и читателя. С не меньшей виртуозностью выписан и второй эпизод подобного рода: сцена в кинотеатре, где герой поддается чувственному искушению, вызванному близостью своей спутницы — парижской проститутки Лиды: «… через несколько минут после начала сеанса я случайно коснулся горячей руки Лиды и все помутилось в моих глазах. Я понимал, что происходит нечто непоправимое, но не мог остановиться. Я обнял правой рукой ее плечи … и с этого момента я совершенно перестал владеть собой. Когда мы вышли из кинематографа и свернули в первую улицу, я не мог говорить от волнения … Прямо над моей головой висела вывеска гостиницы. Мы вошли туда и поднялись наверх вслед за горничной…» (II, 177). Дальше герой подробно описывает сцену в гостиничном номере, свои ощущения от «сухого и горячего тела» Лиды, ее короткие фразы с перемежающейся русской и французской речью. И только в конце эпизода, когда «чей-то женский голос» произносит: «Месье, сеанс окончен» (II, 180), — читатель, как и герой, понимает, что все описанное ранее не что иное, как плод его (героя) воспаленного воображения. Чувственный голод, инициированный его неосуществленной мечтой о соединении

[212] Цит. по: *Шестов Л.* Указ. соч. Т. 2. С. 25.

с Катрин, рождает в сознании химерические картины близости с женщиной, к которой наяву он испытывает отвращение.

То, что события внутреннего плана не просто смешивают картину реальности, но начинают влиять на обстоятельства жизни героя, становится наиболее очевидным после сравнения эпизода в тюрьме Центрального Государства с эпизодом его ареста и полицейских расследований убийства Щербакова, построенных на основе сюжетного параллелизма. Причем виртуальная действительность, будучи по своему эмоциональному воздействию гораздо сильнее реальной, превращает жизнь героя в тень его собственной смерти[213], хотя в обеих ситуациях он оказывается не властен над развитием событий. И в том, и в другом случае я-повествователь попадает под следствие за преступления, которых не совершал (убийство наемного агента Государства в виртуальном сюжете совершено с целью самозащиты. Но оно всерьез и не ставится в вину герою. Главное обвинение — некая «государственная измена». Можно углубиться в анализ кафкианско-замятинской интриги романа, но это не входит в нашу задачу). Однако отсутствие в обоих случаях доказательств и свидетелей грозит ему смертью. Разрешение конфликта происходит чудесным образом, что также дублируется в тексте. В Центральном Государстве у героя оказывается помощник-сокамерник, «человек в лохмотьях», у которого были, однако, характерные поза и взгляд: он сидел «прислонившись к стене и поджав под себя ноги» и смотрел «прозрачным, пустым и холодным» взором (II, 142). Но под влиянием именно этого взгляда на очной ставке следователь неожиданно отказывается от предъявленных обвинений и отпускает обоих на свободу. Можно интерпретировать этот романный эпизод как первое

[213] Способность существовать «как бы в тени смерти» Газданов считал свойством истинного искусства. См.: *Газданов Г.* Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. 1929, № 5/6. С. 96–107.

явление Будды[214]. В плане реальных событий спасение героя от обвинения в убийстве и краже золотой статуэтки Будды происходит в результате забывчивости одного из эпизодических персонажей, купившего золотого Будду у настоящего убийцы — любовника Лиды Амара — и нечаянно оставившего ее в кафе, у барной стойки. Там ее и обнаружил случайно зашедший полицейский. В общей структуре двоящегося сюжета это событие можно расценить как второе вмешательство Будды в судьбу я-повествователя.

Неясным остается только то, с какого момента начинается это вмешательство, распространяется ли оно на убийство владельца золотой статуэтки и ее кражу или ограничивается благополучным разрешением для героя уголовной интриги. Как и всякое влияние «того света» на наличествующую действительность, данная линия детективной истории остается в романе энигматичной. Есть, впрочем, одно знаковое обстоятельство: словно предчувствуя свою гибель, Павел Александрович Щербаков успевает оставить завещание на имя я-повествователя в награду за когда-то оказанное им благодеяние: в пору своего нищенства он получил подаяние в десять франков от случайного прохожего,

[214] Сцена чудесного спасения из тюрьмы переводит эпизод в Центральном Государстве из антиутопического контекста в буддийский. В этом случае сам образ тюрьмы становится метафорой человеческой жизни как тюрьмы чувств, а достижение просветления — как разрушение тюрьмы: «Гаутама почувствовал, как будто тюрьма, в которой он томился в течение тысяч жизней, была разрушена. Его тюремщиком было неведение. Неведение затмило ему ум подобно тому, как штормовые облака затмевают луну и звезды. Этот ум, затуманенный бесконечными волнами мыслей, подвластных иллюзии, ложно разделял реальность на субъективную и объективную, личность и все остальное, существование и несуществование, рождение и смерть, и из этого разделения возникали ложные точки зрения — тюрьмы чувств, желаний, цепляния за что-либо и становления чем-то. Страдания рождения, старости, болезни и смерти только увеличивали толщину стен этой тюрьмы. Единственное, что требовалось сделать, — овладеть тюремщиком и увидеть его истинное лицо. Этим тюремщиком являлось неведение. … И с его исчезновением пропадала не только тюрьма, но и сама возможность ее возникновения» (Тич Нат Хан). *Ринпоче С.* Книга жизни и практики умирания. М., 1998. С. 75.

которым и оказался герой. Неожиданно доставшееся наследство от утонувшего в море брата позволило ему не просто вернуть долг, но стать другом героя, а после смерти обеспечить ему благополучное существование. Однако о завещании на свое имя герой узнает, уже будучи под следствием. Эта цепочка случайностей: внезапная гибель богатого, но нелюбимого брата Щербакова, получение им наследства, вовремя составленное завещание — наводит на мысль о том, что все происходящее совершается как будто не ради самого Павла Александровича, что это дар герою через его жертвенное посредничество. Принц и нищий в одном лице, Будда вначале превращает в состоятельного парижанина нищего Щербакова, а затем проделывает то же самое с героем. Однако ни тот, ни другой не становятся от этого хозяевами собственной судьбы. Нечто в этом роде прозревает в линии жизни героя его российский знакомый Костя Воронов по прозвищу «Джентелемен»: «Вот и смотрите, как выходит: у каких-то давно умерших людей было состояние, перешло к старшему сыну — потонул. Перешло к младшему — убили. Так? И вот деньги этих покойных родителей достались вам … Вот вам, как говорится, гримасы капитализма» (II, 257). То, что полунищий эмигрант Костя Джентелемен видит «гримасами капитализма», больше похоже на проделки смерти. Покажем это на заключительной части сюжета.

После переселения в богатую квартиру Щербакова я-повествователь становится состоятельным человеком и всерьез думает о том, чтобы соединить свою жизнь с Катрин. До последнего момента этому мешали два обстоятельства: бедность и раздвоенность сознания. Боясь испортить жизнь возлюбленной, он отказывается от нее в надежде, что после того как справится с недугом, сможет вернуть их отношения. Первая проблема неожиданным образом была решена. Но и вторая после вынесенного герою оправдательного вердикта и его возвращения из полиции также не дает о себе знать, словно перенесенные потрясения способствовали восстановлению цельности его сознания:

«Вспоминая потом это время, я должен был констатировать преобладание в нем двух вещей: непривычной легкости и такого впечатления, точно я только что присутствовал при исчезновении целого мира. Это было новое и несколько тревожное чувство свободы, и мне все казалось, что в любую минуту это может прекратиться и что я вновь исчезну из этой действительности … Но каждый раз я убеждался, что мои опасения были напрасны или, во всяком случае, преждевременны» (II, 231). Заключительная оговорка становится тревожным сигналом, вносящим сомнение по поводу душевной успокоенности героя.

Последняя часть внутреннего сюжета романа показывает ненапрасность этих опасений. В то время как внешние события, кажется, движутся к благополучной развязке: герой получает, наконец, письмо Катрин, в котором говорится, что она по-прежнему его любит и ждет, — во внутреннем слое все больше нагнетается атмосфера смерти. Но и сам образ Катрин всякий раз возникает в смертельном обрамлении. Причем она ни разу открыто не появляется в произведении — только в воспоминаниях героя. Музыкальной эмблемой его чувств становится скрипичная миниатюра Крейслера: «Воспоминание». Ее звуки сопровождают одно из наиболее глубоких погружений героя в его совместное с Катрин прошлое. Есть, однако, один настораживающий фрагмент в его воспоминаниях о Катрин, где я-рассказчик пытается описать сохраненный памятью образ возлюбленной: «В том хаотическом мире … ее существование возникло передо мной как единственный *воплощенный мираж*. Даже по внешности она напоминала мне иногда, *особенно вечером или в сумерках, легкий призрак, идущий рядом со мной*. У нее были *белые волосы, сквозь которые проходил свет, бледное лицо и бледные губы, тусклые синие глаза и тело пятнадцатилетней девочки*. Но ее жизнь, *заполнявшая мое воображение*, перерастала его и *возникала там, где все мне казалось чуждым и враждебным*» (II, 251). Призрачные детали портрета Катрин говорят о том, что она — либо плод воображения героя,

либо его умершая возлюбленная. Последняя мысль мерцает в том эпизоде, где герой вспоминает самый тяжелый момент их совместной жизни, когда Катрин решается на аборт, поскольку ребенка, как ей кажется, заводить еще рано: «этого не должно быть, … это будет потом … ей двадцать лет и перед нами вся жизнь» (II, 250). Видимо, операция, сделанная без наркоза, стоила ей жизни. Хотя повествование продолжает вестись в плане наличествующей действительности, в нем проступает семантическая двойственность: «Катрин заснула, и я просидел в кресле рядом с ней всю ночь. Утром, когда она открыла глаза и увидела меня, она сказала:

– Все это неважно, потому что это кончилось. Ты очень смешной, когда ты небритый.

И потом … когда я почувствовал, что меня захватывает эта странная болезнь, с которой у меня не было сил расстаться, я сказал ей об этом … Я сказал, что не считаю себя вправе связывать ее каким-либо обязательством … Она покинула Латинский квартал … она жила … в квартире своей тетки … Я не знал, как теперь проходит ее жизнь, о чем она думает и помнит ли она все то, что помнил я об этом времени нашего существования» (II, 250–251).

Кажется, в этом изложении событий достаточно много конкретных деталей, свидетельствующих о том, что Катрин жива. Отдаленность, недоступность ее образа создает напряженный сюжет расставания, воспоминаний и ожидания новой встречи. Однако в символике сновидений отъезд всегда означает смерть. Кроме того, герой здесь же говорит о «властно захватывающей» его болезни раздвоения сознания, именно в этом состоянии на него и наплывают миражи, в которых образ героини больше напоминает бесплотный призрак, чем облик живого человека.

Если же сопоставить начало этого потока воспоминаний с началом эпизода в Центральном Государстве, то в них можно найти целый ряд поэтических пересечений: «*Был мартовский холодный вечер*; я надел пальто, вышел из дому и *долго бродил по улицам*,

стараясь не думать ни о чем, кроме того, что в воздухе чувствуется приближение неверной парижской весны … Я старался проникнуться как можно глубже этим сознанием своего бесспорного благополучия и все перебирал, одно за другим, положительные данные моего теперешнего состояния: свобода здоровье, деньги … Это было совершенно бесспорно; но, к сожалению, это было так же неубедительно, как бесспорно. И я почувствовал опять, что *мной постепенно овладевает та тяжелая и беспричинная печаль, от припадков которой я никогда и ничем не мог себя предохранить*.

Я шел по одной из маленьких улиц, выходящих на бульвар Распай. В первом этаже дома … вдруг отворилось на очень короткое время окно и в холодном воздухе прозвучала музыкальная фраза…» (II, 248). Этой фразой оказывается мелодия из «Воспоминания» Крейслера, с которой начинается провал героя в прошлое (или в одну из собственных фантазий, если вспомнить миражность образа Катрин). Ср. с эпизодом, предваряющим «выпадение» героя в пространство Центрального Государства: «Я засыпал и просыпался с этим *ощущением бесформенной тревоги и предчувствия*. Так проходили дни, и это продолжалось до той минуты, когда я — *были сумерки парижского вечера, — бродя без цели по улицам* незнакомой мне части города, свернул в *узкий проход между домами*» (II, 140). Близость внутреннего состояния героя в обоих эпизодах, выраженная приемом мотивного тождества, дает основание прочесть первый по аналогии со вторым, то есть как историю, увиденную за гранью реальности.

Начиная с воспоминания о Катрин, топика смерти в повествовании все больше уплотняется. Так, при попытке встречи с возлюбленной герой узнает от ее тетки, что она вышла замуж год назад и уехала в Австралию (об авторской символике Австралии мы скажем ниже). Еще в тюрьме его начинает преследовать «отвлеченный» голос Катрин, поющий одну и ту же песню — о любви и смерти:

But come you back when all flow'rs are dying,
If I am dead — as dead I well may be —
You'll come and find the place, where I am lying...
[Когда умру — все смертны в этом мире, —
Вернешься ты; увянут уж цветы;
Вернешься — и найдешь мою могилу… *(англ.)*] (II, 259).

Своего апогея поэтика смерти достигает в последнем видении я-повествователя, где каждый из образов, деталей, мотивов содержит «смертельный» аспект. Символично уже то, что в этом видении герой неожиданно слышит продолжение песни Катрин, которую поет низким голосом «женщина с тяжелыми глазами»:

And I shall hear though soft you tread above me,
And all my grave shall warmer, sweeter be,
For you shall bend and tell me that you love me
And I shall sleep in peace until you come to me.
[И тихие шаги услышу надо мною,
Могила станет и теплее, и нежней,
Когда шепнешь «люблю», склонившись головою,
И буду мирно спать, пока придешь ко мне *(англ.)*] (II, 264).

При всей неотчетливости облика поющей, манера исполнения наводит на мысль о Лиде, пение которой герой однажды слышал в доме Щербакова. Оно поразило его тогда «тяжелой чувственностью» и «звуковым бесстыдством» (II, 171). В этом эпизоде Лида вновь становится сниженным двойником Катрин (вспомним сцену в кинематографе), голос которой вспоминается герою как «легкий, чистый и прозрачный» (II, 264).

К последнему видению как будто устремлена вся предыдущая часть романа, хотя оно не столько распутывает все сюжетные узлы, сколько задает новые загадки. Корреспондируя с экспозицией, оно обрамляет сюжет своеобразной онирической рамкой. После пристального всматривания в лицо золотого Будды пространство вокруг я-повествователя, организующееся в виде желтого пятна, трансформируется, после чего неожиданно начинает прокручиваться вся его «лента жизни», но не

в последовательности от конца к началу, как это бывает перед смертью, а в нестрогом следовании от начала к концу, с того момента, когда герой вместе с Катрин слушали «Воспоминание» Крейслера. Неотчетливостью, размытостью отдельных фрагментов: читатель, как и герой, может чаще всего только догадываться, кто скрывается за обликом того или другого персонажа, — поэтика данного видения напоминает «сбивающийся сон». Сначала герой «понимает», что в его ушах уже давно «звучит какой-то мотив в странном соединении гитары и скрипки» (II, 262). Он знает эту мелодию, но не может вспомнить, когда и где ее слышал. Можно предположить, что речь идет о скрипичной миниатюре Крейслера, в повторном звучании которой гитарная партия столь же неуместна, как голос Лиды в песне Катрин. После этого перед героем проходит «беззвучно, как во сне», какой-то мужчина в смокинге, лацканы которого «*лежали как отлитые на крахмальной груди*» (II, 263). Не поспевая за зрительными впечатлениями, память героя все же проясняет ему образ владельца смокинга: это Костя Джентелемен. Дальше зал все больше беззвучно наполняется людьми в вечерних туалетах, и в каждом из них герой «смутно узнавал знакомые, но забытые движения или выражения лиц» (II, 263). Так, чем-то знакомым показался ему облик пожилой женщины, двигавшейся «почти танцующей, юношеской походкой, неожиданной для ее преклонных лет», в сопровождении молодого человека. «На ее морщинистой шее шло в несколько кругов массивное жемчужное ожерелье» (II, 263). Вероятнее всего, это Зина, мать Лиды, в молодости блестящая дама полусвета, а в старости — нищая проститутка. Когда-то при случайной встрече с ней на одной из улиц Парижа герой обратил внимание на легкость ее движений. В его видении образ Зины как будто соединяет в себе два ее возрастных состояния: безвкусный блеск молодости и дряблую старость. Также и в «силуэте высокого мужчины в синем костюме», смотрящем на героя «холодным и призрачным взглядом» (II, 264), сливаются два образа: Павла Александровича Щербакова, который после

неожиданно свалившегося на него наследства предстал в свое время перед героем в синем костюме (синий цвет, являющийся цветом смерти в колористической поэтике Газданова, становится провозвестником скорого конца Щербакова), и Будды-нищего из Центрального Государства. Героя поразили тогда его «прозрачный, пустой и холодный взгляд» и тусклый голос. Следующим в ряду призраков был Амар, истинный убийца Щербакова, о его казни герой узнает накануне своего провала в инобытие. Его «лицо с характерным арабским профилем, мертвым черным глазом и прыгающими губами» проступило сквозь смутную тень «в *желтоватой* полутьме зала» (II, 264). Соединение в колористике эпизода желтого, синего и черного цветов очерчивает события траурной рамкой. Дополняет этот эффект неожиданное «явление» живописной картины, изображение на которой заставляет героя похолодеть: «Это был неизвестно как перенесенный сюда тот горный пейзаж, воспоминание о котором я пронес *через мою далекую смерть*. Я узнал эту отвесную скалу с выступами и маленькими кустами; *обломавшаяся ветка высохшего дерева* была изображена с неправдоподобной отчетливостью. По бокам этой скалы высились другие, и получался огромный колодец. И внизу, отбросив в сторону левую руку и подогнув под себя правую, на *каменистом* берегу *бурной и узкой речки* лежал *труп человека*, одетого в коричневый горный костюм» (II, 263). Мотивный ряд на полотне, как и в первом видении героя, представляет его смерть давно свершившимся фактом, после чего он все же продолжает каким-то образом вести существование, с самого начала характеризуемое им самим как «призрачное». Остается непонятным, то ли картина предрекает будущую смерть, то ли в романе действует герой-призрак. Сам же образ картины усиливает эффект рамочной композиции произведения, в чем можно вновь усмотреть прием, корреспондирующий к «Подвигу» Набокова. Видение собственной судьбы в картинном изображении более сложно поэтически варьирует набоковскую ситуацию ухода героя в пейзаж, изображенный на картине в его детской спальне.

Дальнейшее развертывание видения героя не менее любопытно. Смотря по сторонам, он убеждается в герметичности окружающего пространства, отсутствии в нем дверей, а переведя взгляд на стену, видит «гигантский лубочный портрет низколобого мужчины в полувоенном пиджаке, украшенном разнообразными орденами» (II, 263). Эта обстановка и изображение полувоенного человека напоминают атмосферу Центрального Государства, где следователь был тоже в полувоенной форме. Но герой не успевает обдумать происходящее, так как в этот момент неожиданно раздается «грохот и крик», после чего «в неожиданной тишине послышался тяжелый хруст, тотчас же сменившийся тяжелым хрипеньем. Кто-то упал посередине зала, и там сразу образовалась толпа» (II, 263). Обратим внимание на звуковую поэтику этого фрагмента, «рифмующуюся» с начальным эпизодом, в котором падение героя на дно ущелья также сопровождается «тяжелым хрустом» его «рухнувшего тела». Ниже мы вернемся к комментарию этой параллели. Смертельное, по всей вероятности, падение «кого-то» из собравшихся не мешает звучать «необыкновенно шумному и пляшущему мотиву», исполняемому «пианистом во фраке, сидевшим до сих пор за роялем с непонятной и *каменной неподвижностью*» (II, 263). Сцена представляет всех участников странного карнавала в несвойственном им торжественном обличье, напоминающем гробовые одежды. В них выступают и те, кто в реальности пока живы (Костя, Лида, Зина, ее спутник, по всей вероятности — персонаж по прозвищу «мышастый стрелок», всегда сопровождающий Зину на улицах Парижа). Завершает эту оргию смерти пение Лидой песни Катрин, с чего мы начали анализ эпизода.

Бросается в глаза поэтическая неоднородность эпизода: в кабаретную буффонаду (грохот и крик, «необыкновенно шумный и пляшущий мотив») причудливым образом вплетаются элементы готической поэтики: холодные мертвые глаза, живые в мертвом обличье, — организующиеся в сюжетную ситуацию *живые на «балу мертвецов»*. В рамки готической тради-

ции вписывается и «явление» двух картин. Насколько готические «оживающие» портреты усиливают ощущение мертвенности, настолько в анализируемой сцене нагнетается веяние смерти не только изображением трупа героя на дне ущелья, но и лубочным образом полувоенного человека. Отсылая к онирической сцене в Центральном Государстве, он создает ретроспективный эффект «ожившего портрета», так же, как и сам герой, ведущий «неправдоподобное», «призрачное» существование, словно превращается в оживший труп с картины. В живописном контексте «Страшного Суда» и «Душ чистилища» романный эпизод становится вариацией на вечную тему, сродни «балу у сатаны», где падение чьего-то тела приобретает смысл низвержения в преисподнюю. Встроенные в «чужое» жанровое пространство через поэтику намека (как и детали литературных «видений») готические элементы «романов в ужасном стиле» не только сохраняют здесь свое значение «ужаса» и «тайны», но в чем-то и усиливают его через гротескное нагнетение семантической энергии, чем активизируют «кризисный» модус экзистенциального письма.

Показательно, что среди действующих лиц эпизода отсутствует Катрин. Это, однако, выводит героиню не из смертельного, а из адского круга, вызывая воспоминания об энигматическом образе, ожидающем героя на верху в его первом видении. Способ персонажного минус-приема задает в этом случае идеальный статус возлюбленной я-повествователя. Она вновь дает о себе знать в тот период, когда ему, наконец, удается изменить свою жизнь по модели рядового существования: холодный душ по утрам, университет, кинематограф и кабаре, пешие прогулки, завершающиеся «мертвым сном». Долгожданное известие от Катрин становится наградой его многолетним усилиям. В своем письме она сообщает, что живет в Австралии и зовет своего возлюбленного к себе.

Однако чаемая обоими встреча больше напоминает свидание в вечности, о чем есть намеки как в письме Катрин, так и в описании финального путешествия

героя: «Почему там, в Париже, ты так долго не приходил ко мне? Я так ждала тебя. Ты знаешь теперь все, что произошло после твоего напрасного исчезновения … Я не могу вернуться в Европу по матерьяльным соображениям … Но, может быть, мы все-таки еще увидимся, и мне кажется сейчас, что я готова ждать тебя всю мою жизнь» (II, 265); «Через несколько дней я уезжал в Австралию. И когда я смотрел с палубы на уходящие берега Франции, я подумал, что в числе множества произвольных предположений о том, что значило для меня путешествие и возвращение Будды и каков был подлинный смысл моей личной судьбы в эти последние годы моей жизни, следовало, быть может, допустить и то, что *это было только томительное ожидание этого далекого морского перехода, — ожидание, значение которого я не умел понять до последней минуты*» (II, 265–266). Эти два заключительных фрагмента буквально пересыщены знаками смерти. Начать с того, что в художественной топографии Газданова Австралия, куда направляется я-повествователь вслед за Катрин, ассоциируется со страной смерти. Подтверждение высказанной мысли можно найти в рассказе «Черные лебеди», герой которого, решаясь на самоубийство, оставляет предсмертное письмо, в котором сообщает, что уезжает в Австралию. Вероятнее всего, эта далекая страна-материк ассоциировалась в авторском сознании с «краем света», что и определило ее выбор в качестве символа страны смерти[215]. «Матерьяльные соображения», являющиеся причиной невозможности возвращения героини во Францию, также несут в себе семантическую двуплановость: помимо прямого смысла, связанного с бедностью жизни, в «смертельном» контексте они означают отсутствие плотного, «материального» аспекта в облике Катрин, то есть маркируют ее состояние как бытие-в-смерти. Но и в мотивном окружении «последнего путешествия» героя тоже

[215] В отечественной литературе сходной семантикой обладает Америка. См.: *Шатин Ю.В.* Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 392–396.

ощутимо мерцание смерти: мотивы морского перехода, последней минуты ассоциируются с переправой в царство мертвых, последним путем. Предвестием смерти героя в морских водах может также служить смерть брата Щербакова, бывшего первым владельцем доставшегося ему наследства и утонувшего во время морской переправы, о чем, правда, в иной логике, вспоминал Костя Джентелемен. В соответствии с принципом мистического повтора теперь очередь оказывается за героем — как последним наследником двух погибших братьев. Кроме того, вопрос Катрин: «Почему там, в Париже, ты так долго не приходил ко мне?» — подразумевает недоумение не только по поводу того, что герой не пришел за ней в квартиру тетки, но и что он не откликнулся на ее непрестанно звучащий в его сознании «поэтический» зов «прийти и найти ее могилу» для соединения в вечной любви («Могила станет и теплее, и нежней, // Когда шепнешь «люблю», склонившись головою, // И буду мирно спать, пока придешь ко мне»). Помимо реального плана здесь образ возлюбленной вызывает ассоциации с идеальным, недосягаемым образом Подруги Вечной, дублирующемся последними словами письма: «я готова ждать тебя всю мою жизнь». Это заставляет финал романа резонировать сразу с несколькими литературными традициями. Прежде всего любовь героя и мертвой героини архетипически восходит к орфическому мифу, отражающему глубинные интуиции о единстве эроса и танатоса. От него протягивается нить к «Божественной комедии», связывая Катрин с Беатриче не только их «высокой» онтологической позицией, но и ситуацией *долгого ожидания*. Вместе с тем любовь героя к мертвой героине встраивается в готический сюжетный ряд (ср. «Грозовой перевал» Э. Гранде). Хотя отзвук мотива Смерть-Возлюбленная можно найти и в христианской традиции. В этой связи вспоминаются прежде всего слова из хвалебной молитвы-песнопения Франциска Ассизского «Сестра моя смерть»[216]. В лирическом контексте

[216] О том, что эта молитва была известна Газданову, свидетельствует фрагмент из романа «Эвелина и ее друзья»: «Религи-

мотивы ожидания встречи с далекой возлюбленной и ее обращенного к герою зова ассоциируются с блоковским сюжетом ожидания Прекрасной Дамы. Причем гамлетовский подтекст блоковского цикла стихов о Прекрасной Даме, прежде всего «Ante lucem» («Мне снилась снова ты, в цветах», «Прошедших дней немеркнущим сияньем», «Ветер принес издалека», «Песня Офелии» и др.), через поэтическую параллель Прекрасная Дама — Офелия усиливает элегический ореол образа газдановской героини. Контаминация блоковских и шекспировсих мотивов в образе Катрин осуществляется также посредством музыкальных коннотатов: ее песня-зов вызывает в памяти и пение Офелии, и одновременно призывный голос Прекрасной Дамы. Символична также и пространственная параллель: голос поющей Катрин, как и голос блоковской Прекрасной Дамы, доносится «издалёка».

Итак, аллюзивный контекст ожидаемой героем встречи убеждает в том, что она обернется для него смертью. Причем его признание в том, что он «не умел понять» смысла этого ожидания «до последней минуты», свидетельствует о его смерти как уже познанном опыте, свершившемся факте. Таким образом, заключительная часть последней фразы превращает весь романный сюжет в историю историю pro mortem, а романное повествование в *рассказ с того света*. Можно предположить, в какой момент сюжета происходит смерть героя. Наиболее логичным кажется, что это случается ночью, в тот момент, когда он, сидя в кабинете своего погибшего друга и разглядывая статуэтку золотого Будды, вспоминает, что именно в это время год назад «был убит Павел Александрович Щербаков» (II, 261). Сразу вслед за этим наступает его новый провал в инобытие и начинается прокручивание его «ленты жизни». Видимо, услышанный им «в неожиданной тишине … тяжелый хруст, тотчас сменившийся смертельным хрипе-

озное призвание — Франциск Ассизский, Блаженный Августин, святой Юлиан? Мимо этого нельзя пройти равнодушно, но кому дано повторить со всей силой убеждения эти слова — «сестра моя смерть» … » (II, 749).

ньем» (II, 263), сопровождал падение его собственного тела. А все увиденное и услышанное становится наблюдением со стороны, изнутри сознания, отделившегося в «тонкий план». Не случайно именно в этот момент происходит третье явление Будды, теперь уже в облике Щербакова. Будда-Щербаков говорит ему несколько коротких слов, значение которых герой не разобрал, но «двоящимся и слепнущим сознанием» понял, «что происходит сейчас»: «… у меня было ощущение, что нет ни спасения, ни возможности борьбы — вне какой-то короткой последовательности магических слов, которых я не знаю и которых, может быть, не существует вовсе» (II, 264). Если это весть о смерти, то она не приносит герою облегчения, а явление Будды не облечено миссией спасения. На роль спасительницы может быть «примерена» только Катрин, у которой герой ищет защиты и избавления от усталости жизни, одиночества и отчаяния. Однако ее зов «в могилу»/в Австралию, а также падение героя в бездну ущелья, кажется, не сочетаются с высокой миссией героини. Остается предположить, что для соединения с возлюбленной, ожидающей его «на верху» ему, подобно герою Данте, необходимо заслужить эту встречу, полностью пройдя путь «из глубины».

Убедительность выстроенной нами версии нарушается одним обстоятельством: время смерти в первом видении не совпадает со временем во втором. В одном случае это июнь, в другом — февраль. Данный художественный факт наводит на мысль о том, что у автора не было цели создать сюжетный коллаж, в котором при определенном «переклеивании» фрагментов биография героя предстанет цельным, сложившимся «пазлом». Романный нарратив содержит в себе несколько версий его судьбы, до конца остающихся вариативными. Так, видение собственной смерти в начале романа может прочитываться в рамках психоанализа (к теории Фрейда Газданов был внутренне чуток и не раз использовал ее положения в своих произведениях) как тяга героя к смерти, сформировавшаяся после сильной психологической

травмы, каковой стала для него смерть Катрин от неумело проведенного избавления от ребенка. Двойная смерть: возлюбленной и нерожденного младенца — формирует желание героя уйти вслед за обоими. Также плохо сочетается с идеальной позицией героини ее избавление от ребенка, что в христианстве приравнивается к греху убийства. Но возможно, что в видениях героя спрессованы элементы не одной, а нескольких инкарнаций, границами между которыми являются ситуации смерти, отъезда или ухода. Допустимость разных стратегий чтения «Возвращения Будды» выводит его повествование на высший уровень «открытости», в чем можно увидеть признаки гипертекста[217].

На наш взгляд, в данном романе Газданова мы встречаемся с таким явлением, когда созданный текст оказывается в чем-то «больше» его автора. На эту мысль наводит несбалансированность внешнего и внутреннего сюжетов. Первый представляет собой повествование, построенное по принципу реалистической модели: «с установкой на миметическую вероятность изображаемого мира, психологическое правдоподобие внешних и ментальных действий и событийность сюжета, т.е. дееспособность человека

[217] Определение гипертекста, данное В. Рудневым в «Энциклопедическом словаре культуры XX века» довольно точно отражает специфику повествовательной структуры романа Газданова: «Г<ипертекст> — это нечто вроде судьбы: человек идет по улице, думает о чем-то хорошем, предвкушает радостную встречу, но вдруг нажимается какая-то кнопка (не будем задавать бесполезного вопроса, кто эту кнопку нажимает и зачем), и жизнь переворачивается. Он начинает жить совершенно иной жизнью, как бы выходит из дома и не возвращается. Но потом кто-то опять нажимает кнопку, и она вновь возвращает его к тем же проблемам, к той же улице, к тем же хорошим мыслям. Это, по сути, история Иова. Человек чувствует, что совершил какую-то ошибку, и сам не понимает, как это вышло, его будто бес попутал, новая жизнь, казавшаяся ему такой нужной, такой творческой, теперь кажется просто западней. И тогда он может либо сойти с ума, либо действительно попытаться возвратиться на эту улицу и к этим мыслям. Но ему будет труднее, чем раньше…». (*Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. С. 97.)

и изменяемость его мира»[218]. Его фабульная канва укладывается в несколько фраз, отражающих линейное движение событий: встреча бедного героя с нищим Щербаковым, оказанная ему помощь, обернувшаяся впоследствии дружбой и благодеянием со стороны последнего. Неожиданное превращение Щербакова в богатого парижанина обеспечивает герою безбедное существование. Детективная интрига, в которой вина убийства Щербакова и кража золотой статуэтки Будды в его доме возлагается на героя, разрешается благополучным для него образом: истинный убийца найден, статуэтка возвращена. Герой выпущен на свободу и собирается ехать в Австралию, где его давно ждет его возлюбленная. Погружение в социальный контекст убийства Щербакова арабом Амаром оттормаживает движение сюжета, сбивает его, стягивая проблематику в то моралистическое русло, которое не характерно для «русских» романов Газданова, но начнет преобладать в его поздних романах-притчах. Обширные сцены судебного разбирательства, несомненно, написаны под влиянием Достоевского и Толстого (сцены суда в «Братьях Карамазовых» и «Воскресенье»).

Такое движение-развитие интриги, сконцентрированное на внешнем жизненном путешествии героя и стремящееся к благополучному завершению, напоминает музыкальный одноголосный этюд с фрагментарным включением тематических подголосков. Внутренний же план сюжета преображает романный текст в сложную полифоническую импровизацию, построенную на несовпадении дробящейся темы героя и расслаивающихся голосов главных персонажей (Катрин — Лида, Щербаков — Будда). В ее основе — не идея движения-развития, а превращение процесса в череду трансформаций. В таком контрапунктном соотношении внешнего и внутреннего сюжетов, помимо их противоположной стратегии, можно увидеть и временной разрыв: первый движется в рамках причинно-следственной заданности, что характерно для культуры в стабильные периоды

[218] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 298.

развития, для второго важна не столько порождающая его матрица реальности, сколько процесс внутренних трансформаций, берущий начало в любой точке сознания, с чего, собственно, и начинается сюжетная импровизация, лирическая в своей основе. Это уже свойство парадигмы культуры XX века, утерявшего былую устойчивость, определенность, прогнозируемость. Погружение во внутренний план и выходы на поверхность создают пульсирующий ритм всей нарративной ткани романа: сгущаясь, уплотняясь в первом случае и разрежаясь во втором, повествование балансирует как в пространстве, так и во времени. Такая неустойчивая, «кризисная» модель наррации не только отражает бытийную неустойчивость героя «Возвращения Будды», но становится эмблемой исторического межвременья, в котором оказалась вся русская эмиграция.

Если рассматривать сюжетный итог «Возвращения Будды» в границах всего микроцикла «русских» романов, то можно заключить, что в своем трудном поединке со смертью лирический герой Газданова в конце концов терпит поражение. Непобежденность смерти дает основание назвать это заключительное для данного корпуса произведение «кризисным» романом Газданова.

Глава третья

ПОЗДНИЕ РОМАНЫ ГАЗДАНОВА. ДВИЖЕНИЕ К «ЗАКРЫТОМУ» ТЕКСТУ

§ 1. Пролегомены к позднему творчеству Газданова

После разрешения «кризисной» позиции своего лирического героя смертельным исходом в «Возвращении Будды» Газданов в своем следующем романе резко меняет и тип сюжета, и тип наррации. Эта смена тем более поразительна, что «Пилигримы» писались практически вслед за «Возвращением Будды»: комментаторы трехтомного собрания сочинений Газданова отмечают окончание работы над этим романом 1949 г., тогда как «Пилигримы» написаны в течение 1950 г., хотя окончательное завершение получили в 1953–1954 гг.[219] У данной ситуации, по всей вероятности, было несколько причин, и биографического, и художественного свойства. Остановимся на последних. Завершая «Возвращение Будды» смертью своего лирического героя, автор, вероятно, почувствовал, что дальше в этом направлении ему двигаться некуда. К тому же поражение я-повествователя в его поединке со смертью вступало в противоречие с преодоленной, казалось бы, ситуацией того же рода в «Призраке Александра Вольфа». Начавшая было оформляться телеологическая линия общего сюжета оказалась в результате сломленной. Для ее возобновления через способ лирического повествования возможности уже не осталось. Сожженные в «Возвращении Будды» мосты можно было восстановить теперь только в сфере придуманной фабулы через действия выдуманных персонажей. Такая попытка и предпринята Газдановым в «Пилигримах», а затем в «Пробуждении». Вероятно также, что «за преполовением дней» у него сформи-

[219] Комментарии // *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 759, 772.

ровалась внутренняя необходимость активизировать созидательные интенции художественного письма. К этому подвигал Газданова и многолетний опыт масонства, базирующийся на универсальных моделях духовных практик. Таким образом, сформировалась необходимая почва для обращения писателя к иным образцам, входящим в сферу доминантных архетипических кодов мировой культуры. В области литературы самым распространенным среди подобных опытов было обращение к жанру притчи. Моделирование художественного текста по канве притчи привносит в него те же нарративные параметры, которые характерны для самого исходного жанра. Здесь необходимо несколько углубиться в суть сказанного.

Если вести речь о евангельской притче, к которой апеллировал в своем творчестве Газданов, то по типу наррации она, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует понятию «закрытый текст», введенному в семиотический словарь У. Эко. Исследователь понимает под «закрытым текстом» такой тип повествования, который нацелен на то, «чтобы вести читателя по определенной дорожке, рассчитанными эффектами вызывая у него в нужном месте и в нужный момент сострадание или страх, восторг или уныние. Каждый эпизод истории должен возбуждать именно то ожидание, которое будет оправдано дальнейшим ее течением»[220]. Как видно из данного разъяснения, «закрытый текст» выступает полной противоположностью «открытому», который по его нарративным параметрам можно назвать художественной расширяющейся вселенной. Принцип открытости/закрытости не является собственно литературным. Его можно обнаружить и в архитектуре, и в музыке, о чем речь велась нами ранее. Если крайним вариантом текстовой «открытости» в музыкальной сфере является «интуитивная музыка», то понятию «закрытый текст» соответствует термин «замкнутая форма», характеризующий жанры сонаты или симфонии. В сонатной форме все музыкальное «здание» растет из одной темы, выступающей источником развития. Эта главная

[220] *Эко У.* Указ. соч. С. 19.

тема является выражением жизненных ощущений индивидуума, строящего своего судьбу и оказывающегося в позиции «героя» собственной «истории». При этом замкнутая форма обладает таким видом целостности, который можно обозначить понятием «конечного счета». Каждый «биографический» момент главной темы отмечен неустойчивостью положения, конфликтностью, сложным переплетением противоборствующих сил, но в то же время весь процесс «устремлен к устойчивому, бесконфликтному, ясному итогу»[221]. Будучи идеалом для классической композиции с конца XVII до конца XIX вв., замкнутая форма выражала мысль о возможности в художественной реальности того, что невозможно в жизни. Это своего рода музыкальный способ «реализации утопии». Симптоматичен тот факт, что трехчастный принцип замкнутой формы в музыке складывается в период оформления гегелевской диалектики с ее идеей триады как универсалии, характеризующей деятельность «мирового духа», развитие которой проходит стадии тезиса, антитезиса и синтеза. Так музыкальное произведение приобретает не свойственную ему до этого времени способность выражения телеологического принципа как основополагающего[222] — и в плане общеонтологического либо общеисторического/общенационального развития (симфонический жанр), и в плане реализации конкретной судьбы индивидуума (соната). Не случайно понятие «замкнутой формы» связано с идеей «абсолютной музыки», выступающей аналогом «абсолютной философии»: и та, и другая, по выражению философа К. Зольгера, «возвышает настоящее к вечности»[223].

Что касается литературного «закрытого текста», то здесь заданная автором стратегия чтения реализует

[221] *Чередниченко Т.В.* Указ. соч. Вып. 2. С. 102.

[222] До открытия замкнутой формы тип композиционного мышления был главным образом направлен на музыкальное истолкование сакрального канона либо на воспроизведение звуковыми средствами разнообразия мира как Божьего Творения. Мысль о конечном смысле универсума оставалась еще за пределами музыкальных теологических рефлексий.

[223] *Dahlhaus C.* Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978. S. 77.

себя в определенном, «среднестатистическом», читательском сознании. Если же такого рода текст попадает в руки читателя с иной пресуппозицией, то результат может быть самым неожиданным. В качестве примера подобного перформатива У. Эко приводит судьбу «Парижских тайн» Э. Сю: «роман, начатый автором-денди для услаждения избранной публики, вызвал страстный процесс идентификации у пролетарской аудитории; когда же затем роман был продолжен с намерением внушить этой "опасной" аудитории умеренные идеи социальной гармонии, побочным эффектом оказалось революционное восстание»[224]. С другой стороны, если средний читатель не умеет декодировать вписанные в текст семантически нагруженные знаки, для него процесс чтения не выйдет за рамки «услаждения» увлекательной приключенческой историей. Нетрудно заметить, что выделенные исследователем свойства, репрезентирующие текст как «закрытый», характерны в первую очередь для беллетристической литературы, где авторская мысль утверждается в рамках устоявшихся художественных канонов, при помощи литературных клише и стереотипов. Переключение смысла из одной парадигмы в другую в таких случаях происходит на основе идеологических предпочтений читателя, ищущего в тексте близкие для себя и порой неожиданные для автора ориентиры. Так произошло с «Парижскими тайнами», где можно увидеть и приверженность дендизму, и пропаганду социальных реформ, и симпатии к социализму в духе христианского братства — при том, что критики противоположных направлений обвиняли Э. Сю как в лицемерии (Э. По), так и в литературных спекуляциях (В.Г. Белинский) и идеологическом мошенничестве (К. Маркс и Ф. Энгельс)[225].

Выход читательского восприятия за рамки авторского ожидания можно увидеть также на примере одной из исследовательских интерпретаций газдановских «Пилигримов». Так, Т. Красавченко в статье «Газданов и масонство» пишет: «Читаешь, например,

[224] *Эко У.* Указ. соч. С. 20.
[225] Подробно см.: *Эко У.* Указ. соч. С. 212–215.

роман "Пилигримы" … и диву даешься: ну прямо-таки соцреализм какой-то: любовь преображает проститутку в порядочную, тонкую, образованную барышню; сутенер, преступник переживает душевный кризис, сам "сдается" "французскому Макаренко" и перевоспитывается в человека, приносящего пользу людям. Это настоящая утопия, но код ее не коммунистический, а масонский»[226]. Характеристика романа как реализованной утопии типологически соотносит его фактуру с «замкнутой формой». При этом конгруэнтность обоих названных исследователем кодов объясняется их общей установкой на «образцовость». При некоторой идеологической переакцентировке «Пилигримы» вполне могли бы в свое время быть введены в формат «советской литературы». Дело в данном случае в том, что как соцреалистический, так и «масонский» тексты позиционируются их авторами как примеры для подражания (не говоря уж о том, что социализм — один из «блудных сынов» масонства, то есть имеет с ним родовидовые генетические связи), что является специфическим свойством притчи. Именно в этом универсальном «этико-регулятивном» значении используется данное понятие в применении к советской литературе[227].

Центрирующаяся на одной главной мысли притча не предполагает смысловых разночтений. Это свойство поддерживается и самой структурой притчевого повествования, движущегося от приклада-примера к выкладу-резюме. Но вместе с тем, как отмечает в своей работе «Значение Иисусовых притч: семантический подход к Евангелиям» А. Вежбицкая, притча «может иметь различные правильные интерпретации на разных уровнях»[228]. Это положение исследователя, оставленное в книге без развития, подразумевает разность читательских пресуппозиций. Однако правильное по-

[226] *Красавченко Т.* Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. С. 144.

[227] См.: *Цыбакова С.Б.* Классическая притча в современной художественной традиции. Автореф. Дис. … канд. филол. наук. Минск, 2000.

[228] *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. С. 731.

нимание притчи зависит все-таки не от интерпретационных возможностей читателя, а от его побуждения увидеть в ней пример для подражания, призыв «поступать так же». «И вот тут, — как пишет митрополит Антоний Сурожский, — перед каждым из нас вопрос стоит во всей остроте … Бог … говорит нам: Если ты хочешь вырасти в полную меру своего человечества … вот перед тобой картина того, каким ты должен быть … И вместо того, чтобы принять это как потрясающую картину красоты, к которой мы призваны, мы говорим: Это заповеди … мой долг — попробовать их исполнить … И отношения взаимной любви, все наше соотношение с Богом мы превращаем в попытку принять его заповеди, будто это внешние приказы, и свести их до минимума, найти способ, чтобы они были наименее требовательны»[229]. То есть, с ортодоксальной точки зрения, отношение к притче как к возможности взглянуть на ситуацию предложенным в Евангелии образом оказывается недостаточным, так как размывает императивный характер притчевого слова, чем больше соотносится с общефилософской позицией. В то же время смысловой объем притчи гораздо глубже ее главной мысли и складывается из центрального и «периферийных» смысловых ответвлений, обнаруживающих себя в отношениях «ядерной» семантической единицы (пропозиции) с пропозициями развития и поддержки темы[230], на чем держится сюжетное движение притчи-параболы. Остановимся на этом подробнее, взяв для примера притчу о милосердном самарянине, кажущуюся наиболее легкой для понимания, так как значение притчевого сюжета выступает здесь в эксплицированном виде, вплоть до итоговой побудительной максимы: «иди, и ты поступай так же» (Лк. 10: 37).

Если ограничиться рамками рассказанной Христом истории человека, пострадавшего от разбойни-

---

[229] *Антоний, митрополит Сурожский.* Человек перед Богом. М., 2000. С. 99–100.

[230] См.: *Висман Дж., Келлоу Дж.* Не искажая слова Божия (Принципы перевода и семантического анализа Библии). М., 1994.

ков, то смысл притчи может быть вмещен в формулу, предложенную А. Вежбицкой: «когда ты видишь, что нечто плохое происходит с другим человеком, будет хорошо, если ты сделаешь что-то хорошее для этого человека»[231], хотя изменение модальности в данном случае приводит, на наш взгляд, к искажению притчевого смысла: то, что должно быть сделано, превращается в одну из обтекаемо-неопределенных возможностей, определяемую свободой воли. Здесь, на наш взгляд, формулировка обозначает принципиальное различие между философским логосом и евангельским Словом. Оставляя человеку право выбора, Христос при этом в Своих речах всегда указывает, что, не сообразуя собственную волю с волей Божьей, он платит дорогую цену, равную потере Царствия. Если говорить о семантических границах притчи о милосердном самарянине, то они определяются не рассказанной Христом историей, а обращенным к Нему вопросом «законника»: «кто мой ближний?» (Лк. 10:29). Вопрос задан с целью самооправдания после того, как Спаситель направляет его следовать заповеди: «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душею твоею, и всею крепостию твоею, и всем разумением твоим, и ближнего твоего, как самого себя» (Лк. 10:27). То есть данная притча важна в первую очередь как ответ на вопрос о «ближнем». Причем ответ носит парадоксальный характер для человека, как знающего, так и исполняющего закон, так как Спаситель ставит в центр ситуации не его самого, а *другого*. На такой парадоксальности позиции Христа основан ее «новозаветный» смысл по отношению к «закону», что акцентируется в богословском толковании данной притчи[232]. После изложения истории «некоторого человека», ограбленного и избитого разбойниками, нашедшего помощь не у священника и не у левита (людей, проповедующих и исполняющих закон), а у «некоего» самарянина, то есть человека отверженного, презираемого израиль-

[231] *Вежбицкая А.* Указ. соч. С. 732.

[232] См., напр.: *Антоний, митрополит Сурожский.* Указ. соч. С. 97–100.

тянами (Лк. 10: 30–35), Христос спрашивает «законника»: «Кто из этих троих, думаешь ты, был ближним попавшемуся разбойникам?», на что его собеседник отвечает: «Оказавший ему милость. Тогда Иисус сказал ему: иди, и ты поступай так же» (Лк. 10: 36–37). Центральная идея слов Христа — это милосердное отношение ко всем нуждающимся в помощи. Но вместе с тем здесь также предлагается взгляд на ситуацию не только со стороны *я*, но и со стороны *другого*. Как раз он-то и позволяет ответить на вопрос «законника»: «кто мой ближний?», но только через переведение его *я* из «сильной», центральной позиции, в «слабую», страдательную. Само понятие *ближний* задает восприятие *другого* в рамках антиномии *ближний/дальний*. Ближний в восприятии «сильного» *я* — это *каждый*, кто нуждается в милосердии, тогда как по отношению к «слабому», нуждающемуся *я* — тот из всех *других*, кто оказывает милость. То есть для милосердного априори не встает вопрос о праве выбора, тогда как у пострадавшего оно сохраняется как возможность отношения к проходящим мимо либо как к *ближним*, либо как к *дальним* в соответствии с характером их поступка. Ни священник, ни левит не являются ближними пострадавшему «человеку» из притчи, несмотря на их проповедь «закона», так как не восприняли его ближним самим себе, но это в то же время не значит, что в положении пострадавших они должны остаться в позиции *дальних* для этого «некоего человека». Слабая, страдательная позиция *любого другого* всегда должна являться моментом перемоделирования отношений к нему *я* от *дальнего*, постороннего — к *ближнему*. Такой выглядит главная мысль притчи в ее полном смысловом объеме. То есть жест милосердия подразумевает необходимость психологического напряжения *я*, заключенного в акте внутренней переориентации: «Для этого, — по словам митрополита Антония, — надо научиться смотреть с целью увидеть, слушать с целью услышать»[233]. Включение в интерпретационное поле периферийных смыслов обогащает притчевую историю комплексом

[233] *Антоний, митрополит Сурожский*. Указ. соч. С. 97.

значимых нюансов, которые становятся связующим звеном между образцовым примером и реальностью. Так, в притче отчетливо показано, что самая «затратная» позиция — это позиция милосердного самарянина, а значит, поступая «так же», человек должен быть к ней готов, в противном случае оказанное милосердие может обернуться ропотом или досадой на *другого*, как чаще всего и бывает в жизни. И сам притчевый императив «иди, и ты поступай так же» может быть адекватно воспринят только с учетом этих смысловых составляющих. Особую убедительность слова Христа приобретают именно в системе диалога, заданного обрамляющим контекстом, где вопрос «законника» становится побудительным, а вопрос Спасителя: «Кто из этих троих, думаешь ты, был ближним попавшемуся разбойникам?» — развивающим притчевый дискурс, уточняющим, углубляющим его значение в рамках центральной идеи о необходимости милосердия[234].

Таким образом, наиболее простой пример притчевого повествования содержит в себе богатство смысловых нюансов, однако все они, как ветви единого древа, прикреплены к своему стволу — центральной идее. При этом не редки в Евангелии и такие случаи, когда не только «прочим» слушателям, но и апостолам не был понятен смысл Христовой притчи. Это, например, тот фрагмент, где Спаситель излагает притчу о сеятеле (Лк. 8: 5–15). Ее он адресует в первую очередь «множеству народа», в числе которого были и ученики. Вслед за

[234] В исследовании А. Вежбицкой обрамляющий контекст учитывается лишь на уровне вопроса «законника»: «Учитель, что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную», причем как «откровенно личностного» (Вежбицкая А. Указ. соч. С. 735). Фигура конкретного вопрошающего не раз наличествует в Евангелии. Вспомним богатого юношу или фарисеев и саддукеев, задающих Христу провокационные вопросы. Однако во всех случаях Его ответы выходят за рамки личностной адресации в общечеловеческое пространство, часто приобретая, как и в случае с ответом «законнику», притчевую форму. Поэтому и данный евангельский обрамляющий контекст, представленный в виде искушающего вопроса, не может восприниматься как «откровенно личностный», а соотносится с одной из общих повествовательных моделей Евангелия: личностный вопрос — универсальный ответ.

рассказом о том, какое семя приносит «плод сторичный», Иисус «возгласил: кто имеет уши слышать, да слышит!», после чего апостолы спрашивают Его: «что бы значила притча сия». И только им Он открывает ее истинный смысл. То есть здесь в евангельском тексте мы встречаемся с нарративной ситуацией, так сказать, отсроченного выклада, адресованного тем, кто знает «тайны Царствия Божия». «Прочие» же — те, кто «видя не видят и слыша не разумеют», вполне могут воспринять рассказанную Христом историю в зависимости от собственной исходной духовной позиции. Однако что невозможно в интерпретации евангельских притч, это ограничение их рамками бытового, буквального понимания. Так, притчу о сеятеле нельзя воспринять как рассказ о неумелом хлеборобе, только в силу случайности («иное [семя] упало на добрую землю») получившем ожидаемый «плод», как нельзя буквально интерпретировать поучение Христа о вырывании «соблазняющего» правого глаза и отсечении «соблазняющей» правой руки (Мф. 6: 27–31; Мк. 19: 43–48). «Образцовая» позиция притчи определяется в первую очередь статусом самого Евангелия как метанарратива, предлагающего образец духовного пути, приводящего человека к смене его «ветхой» природы на обновленную, преображенную. Это наличие сверхсмысла в структуре Четвероевангелия задает поиск выклада в притчевом повествовании и в тех случаях, когда он не эксплицирован в тексте. Вместе с тем смысловая многоуровневость самого евангельского повествования настолько грандиозна, что и семантика притчи открывается каждому читающему в силу его духовной подготовленности и возрастает параллельно духовному росту. То есть глубина постижения притчевого смысла напрямую зависит от пресуппозиции читателя/слушателя. Так, например, «притча о закваске», где Иисус сравнивает Царствие Божие с закваской, «которую женщина взявши положила в три меры муки, доколе не вскисло все» (Лк. 13: 21), говорит о духовной идее, способной полностью изменить человеческую природу. Однако если перенести акцент с метафоры «заква-

ски» на конец изречения: «доколе не вскисло все», то он с неизбежностью влечет за собой вопрос о сроках полного «проквашивания» «ветхой» натуры человека, переводя притчевый смысл в эсхатологическую плоскость, активизируя мысль об ответственности каждого перед всеми за длительность периода наступления Царствия Небесного. Тот же конец изречения может быть интерпретирован как импликат идеи реинкарнации, если задать к нему вопрос: а как быть в случае, если за один жизненный срок личностная природа не «проквасилась». По поводу этого мерцающего подтекстного смысла в «притче о закваске» ведется нескончаемый спор буддистов с христианами. Можно также задаться вопросом, почему именно «в три меры муки» (а не в две, четыре или десять) положена закваска. Возможно, число «три» символизирует здесь трехмерную земную реальность, намекая на то, что евангельский завет актуален именно для земного человечества. Но во всех случаях незыблемой остается мысль о полном преображении человеческой сущности как однозначном условии попадания в Царствие Божие. То есть толкование аллегорических пассажей притчи предустановленно принципом иерархической подчиненности смысловых уровней основной идее. Во всех случаях понимания принципиально то, что путь постижения смыслового объема евангельского или иного священного текста не имеет ничего общего с читательской свободой интерпретации, так как ориентирован самим жанром на движение мысли только в одном направлении: «по вертикали». При этом притча в структуре Евангелия соотносится с ним как «закрытость» к «открытости», мера к безмерности.

Если исходить из того положения, что моделирование художественного текста по канве притчи привносит в него те же нарративные параметры, которые характерны для самого исходного жанра, то форма романа-притчи в большой степени соответствует «закрытому тексту», поскольку лежащий в основе его сюжета образцовый пример задает восприятие рассказанной истории как завершенной, полностью осуществившей-

ся либо должной осуществиться с неизбежностью. Не случайно в евангельских притчах все действия субъекта выражены через глагольную форму совершенного вида прошедшего либо будущего времени. В этом случае «закрытому тексту» соответствует модель замкнутого сюжета, в целом не характерная для жанра романа. В качестве наиболее ярких примеров такого рода могут быть представлены «французские» романы Газданова «Пилигримы» и «Пробуждение».

Этим поздним произведениям почти не уделено серьезного внимания исследователей. Их аллегорически-нравоучительная доминанта «отпугивает» прозрачностью главных мыслей, провоцируя ученых, считающих, что «подходить к этим произведениям с меркой своеобразия газдановской художественности … совершенно бессмысленно»[235], на несколько общих фраз (максимум — страниц) философско-моралистического характера о «воплощении общечеловеческого и обобщающего смысла»[236]. Тенденция такого отношения сложилась еще в критике русского зарубежья, где три последние романа по умолчанию были расценены как творческая неудача автора: «нужды не было и в помине, а творчество не шло» (Л. Ржевский о Газданове)[237]. Однако в таком случае возникает естественный вопрос: если нет двух главных причин — «нужды» и вдохновения, — что же тогда явилось для Газданова, никогда не страдавшего графоманством[238], побудительным мотивом позднего творчества? Но и сама мысль об утере дара опровергается последними рассказами писателя,

235 *Матвеева Ю.В.* «Превращение в любимое.» С. 88.

236 Там же.

237 *Орлова О.* Газданов. С. 264.

238 В своих письмах Л.Д. Ржевскому Газданов не раз говорит о своем позднем творчестве как дани графоманству, в чем, однако, просквaживает изрядная доля кокетства: «Особенными литературными способностями, грех сказать, я никогда не отличался, а сейчас к тому же, с возрастом, что ли, пришло такое оскудение воображения, что куда уж там писать. Единственное, что к этому както побуждает, это вид графомании, к счастью не очень вирулентный»; «Литературой не занимаюсь в данное время, но попытаюсь заняться летом, на каникулах, — сильна все же графомания» и др. (См.: Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 269; 274).

создававшимися параллельно с итоговыми романами: «Княжна Мери» (1953), «Судьба Саломеи» (1959), «Панихида» (1960), «Интеллектуальный трест» (1961), «Из блокнота» (1962), «Нищий» (1962), «Письма Иванова» (1963), «Из записных книжек» (1965), узнаваемыми по характерной парадоксальности сюжета, специфической поэтике персонажей, фрагментарности композиции. В них виден все тот же внимательный взгляд автора, пытающегося разгадать тайну человеческой личности, определить слагаемые ее существования. Но в то же время на завершающем этапе творчества Газданов пытается переключиться из описания разнообразных жизненных впечатлений героя-путешественника и связанной с ними сферы вопросов в область ответов; в этот период ему важно наиболее отчетливо выразить собственные сформировавшиеся представления о мире, а также предложить в качестве «примера» образцы недаром прожитой жизни.

Вместе с тем Газданову было важно остаться в рамках романа, не сместившись в жанр религиозного трактата или проповеди. В статье «О негласной иерархии в обществе и тенденциозности в литературе» (1971) писатель не раз упрекает своих современников, таких как Поль Клодель, Франсуа Мориак, Грэм Грин в такого рода нарушении чистоты жанра, отчего, по его мнению, «большинство их произведений не на уровне их таланта»[239]. Так, в частности, о Грэме Грине он пишет: «Как бы прекрасно ни была написана книга, если в конце романа юный преступник, войдя в церковь, вдруг понимает свои заблуждения и переходит от порока к добродетели, это звучит совершенно неубедительно. И читатель этому просто не верит. Свести все многообразие мира к замкнутой системе принципов католической церкви — задача чаще всего непосильная»[240]. Продолжая свои размышления на материале русской литературы и сравнивая художественное творчество Достоевского и Гоголя с их публицистикой, Газданов говорит о художественных потерях этих писателей при

239 Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 239.
240 Там же.

переходе к публицистическому жанру: «Достоевского “Дневника писателя” и Достоевского, автора “Братьев Карамазовых”, сравнивать не приходится», а «“Выбранные места” скорее свидетельствуют о душевном недуге Гоголя, чем о его политических взглядах»[241]. Каким бы субъективным ни было здесь мнение Газданова, оно свидетельствует о его собственных эстетических предпочтениях, основанных на принципе ненарушения «внутренних законов» художественного творчества.

И все же смена задачи, смещение повествования из сферы вопросов в область ответов не могли не отразиться на текстовых характеристиках последних романов писателя. Если «русские» романы построены на изображении сложной палитры *чувств* я-повествователя или героя-протагониста, то во «французских» главной становится сфера *действий* главного героя, их мотивированной духовным выбором целенаправленности. Спонтанность повествования заменяется здесь отчетливо выраженной логической последовательностью. Линейность как принцип изображения судеб героев отражает в данном случае их фазовое движение к достижению поставленной цели. Такая организация нарратива неизбежно чревата сюжетными спрямлениями, характерными для беллетристики, на что обращено внимание многих исследователей, склонных рассматривать эти произведения в контексте «бульварной» литературы[242]. Но вместе с тем существует среди газдановедов и иная точка зрения. Так, например, французская исследовательница Е. Бальзамо считает, что мир, воссозданный в поздних романах Газданова (речь идет в первую очередь о «Пробуждении»), «мир послевоенной Франции, не уступает русскому миру других романов Газданова, ни в насыщенности, плотности повествования, ни в правдоподобии и тонкости … Его язык, гибкий и разнообразный, не утратил своих достоинств за

---

241 Там же. С. 240.

242 См.: *Орлова О.* Газданов. С. 261–264; *Красавченко Т.В.* Газданов и масонство. С. 144; *Матвеева Ю.В.* «Превращение в любимое». С. 86–93.

десятилетия изгнания»[243]. Действительно, автору — за счет умело построенной фазовой организации сюжета — удается достичь художественной достоверности в изображении движения героя по пути его духовного выбора, утвердить «возможность невозможного», реальную достижимость духовных результатов. Убедительность рассказанной в «Пилигримах» истории как «замечательное достижение искусства художника» отметил в своем анализе этого романа Л. Диенеш[244].

Хотя следует признать, что автор в своей «французской» дилогии гораздо больше внимания уделяет занимательности сюжета по сравнению с «русскими» романами. Но в то же время это не связано с «бульварной» задачей «услаждения» читательского вкуса, а является способом привлечения внимания к «последним вопросам» посредством наиболее востребованных и ожидаемых публикой сюжетных ходов. Отсюда обращение автора к легенде, сказке, житию, литературной классике. Этот традиционный прием соотносится с беллетристическими задачами, но никак не соответствует понятию «бульварность», обозначающему «ценностный "низ" литературной иерархии» и выступающему синонимом понятий «псевдолитература», «литературная спекуляция»[245]. Среди писателей-классиков, использующих подобный путь к массовой аудитории, следует назвать в первую очередь Достоевского, искавшего «наиболее известных и доступных [читателю] символов и сюжетов для осмысления действительности»[246] и находившего их в тех же вечных жанрах легенды, жития. В то же время, ощущая этот беллетристический уклон в своих поздних романах, Газданов пытается выйти за рамки традиционных ходов, сюжетных схем, разрушить герме-

[243] *Бальзамо Е.* Во что верил Гайто Газданов? // Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 146.

[244] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 181.

[245] *Мельников Н.Г.* Массовая литература // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2000. С. 177–191.

[246] *Назиров Р.Г.* Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. С. 92.

тичность конструкции «закрытого текста». В «Пилигримах» это находит выражение в расшатывании жестко выстроенной структуры персонажей-антиподов, в романтически окрашенном журналистском комментарии к скандальной смерти Валентины, размывающем однозначность восприятия этого события, а также в финальной реплике автора по поводу смерти Фреда, в которой видна попытка перевести историю героя из притчевого в экзистенциальный план; в «Пробуждении» сюда следует отнести импрессионистически окрашенные эпизоды: фортепианные импровизации матери Анны, кладбищенские ассоциации при посещении Пьером могилы Мартины Форэ, — но главное — отказ автора от традиционной дихотомии добра и зла как основного способа развития литературного сюжета. Хотя симптоматично то, что элементы подобного рода занимают фрагментарно-периферийную позицию в повествовании, чего недостаточно для придания им перекодирующего значения. И все же этот след характерных черт газдановской поэтики дает дополнительное основание для художественного объединения «французской» дилогии с «русскими» романами в единый метароманный текст. Тезис о повышенной литературности творчества Газданова применим к его поздним произведениям в не меньшей степени, чем к ранним. Меняется только манера авторской рецепции. Умея тонко проникать в смысл «чужого» текста, а также литературного жанра, писатель владеет техникой их глубокой трансформации, превращая в итоге в часть своего художественного мира. Все изложенное служит достаточно веским поводом, чтобы посмотреть на романы-притчи Газданова не только под углом того, *что* в них сказано, но и *как* сказано.

§ 2. Жанрово-повествовательная палитра «Пилигримов»

Повествование в «Пилигримах» построено таким образом, чтобы проиллюстрировать два ведущих тезиса. Первый заключен в эпиграфе, представляющем

собой старинную испанскую молитву: «Боже, дай мне силы перенести то, что я не в силах изменить. Боже, дай мне силы изменить то, что я не в силах перенести. Боже, дай мне мудрости, чтобы не спутать первое со вторым» (II, 773). Второй — в философской максиме, высказанной одним из персонажей, ростовщиком Лазарисом: «Мне кажется .., что мы все похожи на пилигримов, которые в пути забыли о цели их странствия» (II, 415). Эпиграф, предпосланный произведению, и формула Лазариса, помещенная автором в его заключительную часть, представляют собой сюжетообразующую рамку, внутри которой разворачивается бóльшая часть романного действия. При этом первый из тезисов задает общие религиозно-этические интенции повествованию, но вместе с тем предполагает сложность их сюжетной реализации, второй погружает мотив паломничества/пилигримства в семантическое поле притчи о блудном сыне, что раскодирует метафорический смысл названия романа, выявляя его контрапунктное звучание по отношению к источному значению ключевого понятия. Корреспондируя друг с другом, два эти микротекста формируют общую стратегию движения сюжета из сферы недолжного бытия к экзистенциальной норме. В «Пилигримах» актуализирована память тех жанров, которые ориентированы на установление диалога человека с вечностью, — это прежде всего миф[247], притча, житие. В результате подобных взаимоналожений образуется такая полижанровая модель, в которой гетерогенность не размывает, а усиливает звучание центральной идеи.

В романе несколько сюжетных линий, и все они так или иначе связаны с прототекстовой моделью притчи о блудном сыне, задающей логику построения его художественного мира, прежде всего системы персонажей. Положение блудного сына в той или иной степени характерно практически для всех действующих лиц «Пилигримов»

[247] В современной науке выработалось двойное отношение к мифу: с одной стороны, как к форме сознания, с другой, начиная с «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского — как к особому жанру.

(исключение составляет, пожалуй, только Андре Бертье — отец одного из главных героев, Роберта, наделенный природной цельностью характера, умением давать верные советы и принимать правильные решения), разделяет же их внутренняя способность либо неспособность преодоления своего «блудного» состояния. Мотив поиска пути — через гнездо альтернативных вариантов, а также сюжетное воплощение оппозиции истинного и ложного направлений — в первую очередь задает небольшому по объему повествованию романный формат.

Оппозиция истинного/ложного определяет построение системы главных персонажей «Пилигримов» как парной цепочки героев-антиподов, причем в основном это антиподы-мужчины и антиподы-женщины. Можно выделить такие главные пары: Фред — Роберт, Валентина — Жанина, сенатор Симон — Андре Бертье, Лазарис — Рожэ. В то же время, выстроив такую модель, автор одновременно расшатывает ее жесткую структуру. Так, в этой системе Валентина предстает как двойной антипод: с одной стороны, Жанины, с другой — Фреда, мнимыми антиподами оказываются Лазарис и Рожэ, на стратегии сближения строятся судьбы Фреда и Роберта. Немаловажную функцию в этой парной системе играют и второстепенные персонажи, в основном антигеройного типа (шантажист Шарпантье, хозяин дансинга Жерар, мать Валентины, сообщники и сожительницы Фреда), истории которых служат дополнительной «подсветкой» главной мысли романа.

Кроме сквозной организующей роли притчи о блудном сыне, автор при выстраивании судеб центральных персонажей активно использует прием контаминации — либо нескольких притч, либо притчи и жития, либо притчи и мифа и др. Так, в истории Фреда «наращивание повествовательной структуры»[248] происходит через совмещение жанровых форм притчи и жития с вкраплением сказочных элементов; в истории Роберта, а также Жанины — притчи и мифа, в истории Лазариса — притчи и литературного сюжета о ростов-

[248] *Тюпа В.И.* Грани и границы притчи. // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1996. С. 386.

щике, в истории Жерара — двух легенд. Помимо этого в нарративном поле романа не раз встречаются аллюзии на произведения русской и мировой классики, что усложняет его диалогическую структуру.

При всей разветвленности сюжета «Пилигримов» здесь доминируют две главные линии. Одна из них связана с судьбой Роберта, состоятельного молодого человека-интеллектуала, вторая — с судьбой Фреда, убийцы и сутенера с парижского «дна». В первой части романа это два героя-соперника: главная цель Фреда — любой ценой вернуть Жанину, которую он готовил как одну из своих «доходных» девиц, неожиданно уведенную Робертом. Именно на этом строится авантюрно-«бульварная» интрига сюжета. Однако по мере развертывания повествования все большую силу набирает стратегия внутреннего сближения героев-антиподов. Основанием к этому служит схожесть их внутреннего состояния: оба находятся в поисках выхода из душевного распутья, хотя проявляется оно у каждого по-своему. Сплин, хандра, отсутствие смысла жизни — эти знакомые, идущие от русской классической традиции характеристики точнее всего определяют настроение Роберта: «…чаще всего он возвращался к размышлениям о своем душевном одиночестве и о своей бесполезности» (II, 277). В отличие от него Фред исполнен энергии: он — гроза квартала St. Denis, не ведающий страха и готовый до конца защищать свое с трудом завоеванное положение сутенера. Но в то же время мучает Фреда неуверенность в том, что это положение стоит защиты. Внутренняя раздвоенность такого рода всегда расценивается автором в пользу персонажа, ибо составляет его главный шанс на возможность выхода из сферы недолжного бытия. Описав в экспозиции начальную позицию героев, автор в дальнейшем предельно подробно изображает всю последовательность их внутреннего «пробуждения», делая путь каждого из них доступным для подражания. Принадлежность героев к двум противоположным социальным слоям дает писателю возможность преподать нравственный урок разным категориям читателей. Единственное

универсальное условие, необходимое для успеха художественной коммуникации, — это наличие душевной неуспокоенности, «последних вопросов» в сознании как объекта, так и адресата дискурса. Обратимся к детальному анализу «структуры, содержания, образной системы» «Пилигримов», что позволит говорить о жанрово-повествовательных особенностях романа «по существу, а не только по названию»[249].

Итак, если говорить о Фреде, то в его сознании вирус «последних вопросов» проявляется в ситуации, неожиданно открывающей недостаточность тех умений и знаний, которыми он обладает. Привыкший к позиции лидера в своем окружении, он оказывается в роли жертвы либо профана в мире Роберта. Активизирует состояние внутренней смуты героя одна из бесед с Лазарисом, его постоянным партнером по скупке краденых вещей. С точки зрения загадочного ростовщика, социальная устойчивость Фреда зависит от степени его приверженности своему положению, поскольку в большой мир ему путь закрыт. Тайна, заключенная в словах Лазариса: «никогда не имей дела с людьми, которые стоят выше тебя … Оставайся в той среде, где ты живешь. Не стремись выше — потому что это гибель» (II, 325), — и нежелание следовать этому совету определяют авантюрную стратегию поведения героя, неожиданно обернувшуюся его духовной стезей. На начальном же этапе пути случайное соприкосновение, а чаще — намеренное вторжение в мир тех, кто «выше» его, всякий раз убеждает Фреда в правоте слов торговца: грошовой прибылью оборачивается его попытка сбыть украденную в богатом доме дорогую вещь авторской работы, двойным поражением и попаданием в тюрьму заканчивается его проникновение в дом Роберта, внутренним недоумением реагирует он на беседу двух интеллигентов о судьбах мировой культуры и т.д. Ощущая ограниченность «своего» мира, Фред в то же время не знает, каким образом ее преодолеть. «Вот чего тебе не

[249] *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге Нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 102.

хватает, Фред, — знаний» (II, 324), — заметил Лазарис в упомянутой выше беседе.

Что же касается Роберта, то он тоже испытывает чувство неудовлетворенности и неполноты жизни, но у этого состояния иная мотивировка: «Когда Роберт читал романы, он почти каждый раз испытывал по отношению к их героям нечто вроде бессознательной зависти ... Как почти всякий читатель, он ставил себя на место того или иного героя, и его воображение послушно следовало за авторским замыслом. Но когда он прочитывал последнюю страницу, он снова оставался один … В его личной жизни, как он думал, никогда ничего не происходило … И оттого, что его личная судьба была так бедна душевно, по сравнению с судьбой других людей, о которых были написаны эти книги, он начинал смутно жалеть о чем-то неопределенном, что могло бы быть и чего не было» (II, 269). Таким образом, если одному из героев для понимания смысла происходящих с ним событий не хватает интеллектуального багажа, «знаний», то другому, воспитанному на книгах, не достает жизненного опыта, личных впечатлений. И дальше каждый из героев движется к обретению полноты бытия через познание недостающей сферы: Фред — культуры, Роберт — реальной жизни. Причем в личном выборе обоих немаловажную роль играет случай: из круга неразрешимых вопросов их выводит неожиданная встреча с персонажем, имеющая судьбоносное значение. Для Фреда это Рожэ, для Роберта — Жанина.

Рожэ, специалист по «малолетним преступникам», неожиданно появившийся в жизни Фреда, становится для него учителем-наставником, что функционально сближает его со сказочным «чудесным помощником». Но Рожэ готов помочь Фреду найти ответы на мучающие его вопросы с одним принципиальным условием: если он уйдет из того мира, в котором жил до сих пор. Тем самым авантюрная интрига романа осложняется введением императива должного самоопределения героя, характерного для жанра притчи. В то же время разрыв со сферой ложного бытия в рамках этого жанра предполагает акт свободного выбора, а не вынужден-

ное следование обстоятельствам. Совет Рожэ, таким образом, кардинально отличается от совета Лазариса, что, казалось бы, ставит последнего в позицию псевдонаставника. Но вместе с тем именно Лазарис своими загадочными поучениями и умалчиванием их смысла зарождает в сознании Фреда неудовлетворенность собственным положением, невольно становясь посредником в его отношениях с вечностью, «посланником судьбы»: «с того дня, когда у него был разговор с Лазарисом, в его жизни начались изменения, которые в конце концов привели его сюда [к Рожэ]» (II, 391).

Далее сюжетная линия Фреда строится по модели покаяния. Этот путь начинается с его откровенной исповеди Рожэ, в которой он «рассказал о Жанине, Роберте, Дуду, Шарпантье, Валентине и сенаторе Симоне» (II, 392), то есть всю собственную криминальную историю, открыв ее неожиданным признанием: «Меня зовут Франсис … но все называют меня Фред» (II, 389). По окончании рассказа Рожэ произносит ключевую фразу, которой обозначает начало духовной инициации героя: «Одним словом, тебя больше не существует. Человек, который жил на rue St. Denis и которого звали Фредом, умер. *Que Dieu ait pitié de son âme.* [*Да сжалится Господь над его душой (фр.)*] … Это похоже на то, как если бы ты возникал из небытия. Но теперь надо жить» (II, 392–393. Здесь курсив автора. — Е.П.). Произнесение героем своего настоящего имени становится для него пороговым моментом в обретении судьбы, что подтверждается дальше словами Рожэ. Событием, ознаменовавшим отказ от судьбы, было знакомство Фреда со своей первой сожительницей, любительницей дешевого детективного чтива. Фредом именовался ее любимый герой в одном из авантюрных романов, широкоплечий мужчина с револьвером, каким он был изображен в иллюстрированном журнале. И щуплый, узкоплечий, низкорослый Франсис постепенно вошел в соответствие с этим вымышленным образом: его взгляд приобрел свинцовую, устрашающую тяжесть, а в кармане прочно обосновался револьвер. В назидательном аспекте романа влияние низкосортных «книжных

обстоятельств» на судьбу героя предстает примером действенного способа антивоспитания, приводящего к ложному выбору. Его альтернативой выступают в дальнейшем иные литературные образцы, формирующие должную судьбу Фреда.

Введение в линию воспитания Фреда (как и Жанины, о чем речь пойдет ниже) фактора «книжных обстоятельств» разводит «Пилигримы» с традицией «социального романа», где доминирующей является стратегия *из жизни — в книгу*, а в воспитании героя ключевое место принадлежит влиянию «среды». У Газданова, наоборот, судьба героя зависит от его круга чтения, что романтизирует не только образ Роберта, изначально изображаемого как homo faber, но и Фреда. Вместе с тем мотив «книжных обстоятельств» бросает тень и на изображение писателем парижского «дна», превращая его в миражную действительность, скроенную по образцу плохой литературы. Модель *от книги — в жизнь* становится одним из «мест сборки» газдановского метатекста, поскольку протягивает нить от «Пилигримов» к предыдущим романам писателя, где на изменение судьбы персонажей также неоднократно влияли «книжные обстоятельства» («литературное» поведение персонажей «Полета», «опереточный» мир «Ночных дорог» и др.). Показательно, что путь возвращения героя «Пилигримов» из псевдореальности своего прошлого начинается с отказа от того образа жизни, который он вел на rue St. Denis как Фред. Сначала это отъезд и служба сторожем — уже под своим настоящим именем — в маленьком имении под городом, где у него оказалась возможность подвергнуться совсем иным «книжным обстоятельствам», стать причастником мира высокой культуры, что в итоге приводит его к осознанным раздумьям над «последними вопросами». Только после прочтения книг, находящихся в библиотеке маленького имения, Фред признается, что начал понимать «некоторые вещи, которых раньше не понимал» (II, 403), и хотя в настоящий момент он не знает, зачем он живет, как не знал этого до встречи с Рожэ, в то же время это два принципиально разных состояния.

В контексте проблемы «книга и жизнь» симптоматично, что лишь после того как герой Газданова овладевает книжным знанием, его наставник решается на беседу с ним о смысле его собственного существования: «Я долго думал над этим [оправданием жизни] и пришел к одному выводу. Он не новый, он известен тысячи лет. Если у тебя есть силы, если у тебя есть стойкость, если ты способен сопротивляться несчастью и беде … вспомни, что у других нет ни этих сил, ни этой способности сопротивления. И ты можешь им помочь … Самое замечательное в этом то, что такая деятельность не нуждается ни в оправдании, ни в доказательстве своей пользы … огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир» (II, 405).

Таким образом, главная мысль романа, соотносящая частное бытие с общей истиной, помещается автором в заключительную часть сюжетной истории героя, выполняя в ней функцию поучения, соответствующего «выкладу» в притче. Однако в тексте этот момент играет роль ложной развязки, после которой повествование делает новый сюжетный поворот, приводящий Фреда к неожиданному финалу. Вспомнив приведенные выше слова Рожэ, он решается на еще один поступок, свидетельствующий о новой фазе его духовного пути: становится помощником старика-целителя, с которым однажды случайно встретился в лесу. Старик был слишком немощен, чтобы лазить по склонам гор или спускаться в овраги, доставая нужные для его снадобий целебные травы. «И вот, видите … Судьба мне послала вас, сам бы я не рискнул спуститься в овраг» (II, 425), — благодарит он Фреда, который отметил в нем похожесть с «маленьким старичком из какой-то забытой сказки» (II, 424). Этот фрагмент сюжета несомненно соответствует сказочной ситуации проверки героя, которому посылаются разного рода встречи с будущими возможными помощниками — в данном случае образ травника соотносится со сказочным «старичком-лесовичком», — но при одном условии: если в этой начальной ситуации герой сам выступит в роли помощника/защитника (достанет хлеб/

пироги из печи, сорвет наливное яблочко с яблони, не станет убивать звериных/птичьих детенышей, поможет освободить медведю лапу из капкана и пр.).

Выдержав первое «сказочное» испытание, через короткое время Фред уезжает со стариком в Швейцарию и становится сборщиком лечебных трав. Здесь символичный смысл имеют как дело, к которому приобщается герой, так и время приобщения: только после того как он сам обретает внутреннюю цельность, Фреду посылается возможность стать участником созидания цельности других, при этом совершенно не знакомых ему людей. В данной части сюжета ощутим след евангельской притчи о милосердном самарянине. В итоге «тот Фред, который был известен на rue St. Denis, действительно перестал существовать … и вместо него появился другой человек, … окруженный тревожной пустотой, где медленно возникал новый мир, не имевший ничего общего с тем, откуда он пришел … Но те слова, которые ему говорил Рожэ, с каждым днем приобретали для него все более глубокое значение. Он неоднократно повторял их себе и чувствовал при этом восторженное исступление: “этим людям надо помочь. Для меня лично в этом смысл человеческой деятельности. Огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир”. Ему казалось, что каждый шаг приближает его к подлинному пониманию того, что является самым главным и по сравнению с чем любые испытания не имеют никакого значения» (II, 431). Итак, в заключительной части романа Фред обретает, наконец, смысл собственного «пилигримства», изменив те обстоятельства своей жизни, которые, в соответствии с эпиграфом к роману, должны быть изменены, и приняв то, что нельзя изменить — в данном случае это невозможность вернуть Жанину. Вместе с тем в истории Фреда реализованы основные фазы притчи о блудном сыне, каковыми являются *грех — покаяние — возвращение*. Здесь важно, однако, то, что изначальное положение газдановского «блудного сына» предстает более неустойчивым, зыбким по сравнению с евангельским, ибо в его судьбе отсутствует земной «отчий»

приют, в котором его помнят, любят, ждут. Редукция первой части притчевого сюжета направлена на драматизацию положения героя, но вместе с тем и на усиление мысли о высоте его духовных устремлений.

Тем неожиданнее звучит финал романа, заканчивающегося внезапной смертью Фреда: возвращаясь в сумерках к своему домику в горах Швейцарии, он не замечает, как в «глубокую скалистую пропасть» несколько минут назад «по неизвестной причине» скатился огромный камень, составлявший часть узкой горной тропинки. «Он не видел ничего перед собой — и вдруг земля ушла из-под его ног» (II, 432). В этом заключительном эпизоде автор резко меняет стратегию повествования, возвращаясь к своей излюбленной мысли о непредсказуемости и непреодолимости случая: «Его труп подняли через несколько дней. Тело его было разбито, руки и ноги сломаны, но лицо не пострадало, и мертвые его глаза *прямо и слепо смотрели перед собой — в то небытие, из которого он появился и которое вновь сомкнулось над ним в холодной и безмолвной тьме*» (II, 432). На последней странице текста происходит, таким образом, резкое столкновение двух повествовательных стратегий: притчи и сказания — в его экзистенциалистском «изводе», актуализирующем идею фаталистичности мира и подвластности героя слепой судьбе. Финальный акцент на идее всевластности случая дает, казалось бы, основания расценить смерть Фреда как «самую ужасную в своей бессмысленности»[250]. Но тогда не меньшей бессмысленностью становится и вся цепочка событий, приведших героя к духовному преображению, как, впрочем, и само преображение. То есть финальной сценой автор пытается жанрово переориентировать историю своего героя из притчевой парадигмы в философскую. Усиливается эта тенденция поэтикой финального фрагмента «Пилигримов», а также резкой перенаправленностью вектора вертикального движения от устремленности вверх — к низу, в «бездну», в чем просматривается ав-

[250] *Сыроватко Л.* Газданов-романист // *Газданов Г.* Указ. соч. Т.1. С. 667.

тодиалогический жест, корреспондирующий к эпизоду первого видения героя в «Возвращении Будды». Тем самым Газданов пытается вписать «Пилигримы» в экзистенциальную парадигму и встроить, таким образом, роман в единые рамки крупной метароманной формы.

Однако попытка жанровой перекодировки сюжетной линии Фреда представляется довольно искусственной, поскольку к моменту финала в ней накоплен уже тот сверхсмысловой потенциал, который делает неубедительным любой перенаправляющий ход. По существу Фред в свои двадцать два года (таков его возраст в финале) оказывается уже духовно готовым к «уходу», так как за это время успел и сумел полностью построить собственный диалог с бытием, в свете которого даже внезапная смерть расценивается как естественный переход из времени в вечность. «Довоплощенность» героя соотносится в данном случае с евангельским состоянием духовного «бодрствования»: «Итак бодрствуйте, потому что не знаете, в который час Господь ваш приидет. Но это вы знаете, что если бы ведал хозяин дома, в какую стражу придет вор, то бодрствовал бы и не дал бы подкопать дома своего. Потому и вы будьте готовы, ибо, в который час не думаете, приидет Сын Человеческий» (Мф. 24: 42–44). Набор такого рода смысловых констант дает основание для переведения алогичного финала романа в притчевую парадигму, оставляя за авторским постскриптумом функцию еще одного метатекстуального «места сборки».

В жанровом плане история Фреда усложняется наличием в ней житийного канона о раскаявшемся разбойнике, который выкристаллизовался в литературе в сверхсюжет «о великом грешнике»[251]. Его сюжетная схема, на наш взгляд, соответствует схеме притчи о блудном сыне и имеет те же фазы: грех (в притче это уход и неправедная жизнь) — *покаяние* (в притче это раскаяние и возвращение в дом отца) — *спасение*

[251] См.: *Климова М.Н.* Миф о Великом Грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». От сюжета к мотиву. Сборник научных статей. Новосибирск, 1996. С. 86–97.

(в притче — радость отца о воскресении души сына). Выделение данного сюжета в отдельную модель связано прежде всего с особым типом греха, в плане нравственного падения героя превышающего простой уход из дома и расточение отцовского «имения» через распутство. Таковым «сугубым» грехом, как отмечено в исследовательских работах М.Н. Климовой[252], являются в первую очередь грех блудницы, мытаря, разбойника, гонителя, а также предателя и соблазнителя/губителя ребенка. К последнему типу и принадлежит у Газданова сутенер Фред (будучи при этом также вором и убийцей), выведший Жанину на поиски «первого клиента», роль которого случайно выпала Роберту: «В двух шагах от него, почти у порога ярко освещенного небольшого кафе, стояла — как ему сначала показалось — *девочка лет пятнадцати с испуганными глазами… В трагическом ее хрипе ему послышалось что-то неподдельно тревожное*» (II, 284). Но в рамках христианской онтологии все виды «сугубого» греха восходят к одному, «родовому» греху, запечатленному в притче о блудном сыне, так как являются разными вариантами самоотлучения от Отчего Дома. Особенность художественной рецепции данной сюжетной модели в «Пилигримах» заключается в том, что ее центральная идея — покаяния и спасительной перемены жизни, традиционно относящаяся к христианскому типу сознания, — подается Газдановым как универсальная этическая максима человеческого присутствия в мире. В цитированной выше беседе Рожэ с Фредом, типологически соответ-

[252] См.: *Климова М.Н.* 1) Указ. соч.; 2) Сюжетная схема «великодушный старик» в контексте мифа о великом грешнике («Постоялый двор» — «Павлин» — «Подросток») // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Сюжет и мотив в контексте традиции. Сборник научных статей. Новосибирск, 1998. С. 64–74; 3) Путь разбойника (из истории мифа о великом грешнике в русской литературе) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 4. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. С. 120–131; 4) У истоков мифа о великом грешнике (русская романтическая повесть 30–40-х годов XIX века) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 5. Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 86–97.

ствующей жанру посвятительной беседы учителя с неофитом, Рожэ объясняет своему ученику, как распознать недаром прожитую жизнь от недолжного бытия: «Мне как-то сказали: вы говорите так, потому что вы христианин и потому что вы верите в Бога. Но я знал людей неверующих, знал других, которые едва слышали о христианстве и которые поступали именно так … *Нас, то есть таких, кто думает, как я, нередко называли сумасшедшими. Но многих из тех, которые так говорили, давно уже нет, давно забыты их имена и то, что они считали правильным и нужным, а мы еще существуем.* И я думаю, что *пока будет стоять мир, это будет так*. И, в конце концов, *не так важно, быть может, как это будет называться: гуманизм, христианство или что-нибудь другое. Сущность остается одна и та же*, и сущность эта заключается в том, что такая жизнь, о которой я тебе говорю, не нуждается в оправдании … только такая жизнь стоит того, чтобы ее прожить» (II, 405–406). В этом наставлении знаковую функцию выполняет собирательное «мы», от чьего имени говорит Рожэ. Это «мы» — масонское «братство», к которому принадлежал сам Газданов. Носителем этико-философских идей масонства в «Пилигримах» как раз и является Рожэ, что определяет его значение в романе как персонажа-функции. Не случайно в произведении не получает развития самостоятельная сюжетная линия Рожэ: читатель так и остается в неведении по поводу его личной жизни, социального статуса и пр. В границах житийной модели о великом грешнике знакомство Фреда с Рожэ соответствует сюжетной ситуации встречи героя-грешника с благочестивым наставником, в роли которого может выступать монах-отшельник или народный праведник. При этом газдановский Рожэ не является ни тем, ни другим. Находясь по отношению к Фреду в позиции «учителя», он в то же время не берет на себя функции всё знающего «посвященного». Он говорит о себе, что знает очень немного, но всегда старается понять, хотя и это ему «не каждый раз удается». То есть автор, не снижая достоинства своего персонажа, в то же время не делает

из него святого, а оставляет в сфере «средних» людей, не столько знающих, сколько пытающихся узнать и не столько понимающих, сколько пытающихся понять и помочь. Неисключительность Рожэ принципиально важна для автора мыслью о том, что все, чему тот учит Фреда, достижимо для любого, даже самого отъявленного «разбойника». Главное — это ощущение внутренней неудовлетворенности и желание изменить себя и свою жизнь. Так, на самохарактеристику Фреда: «Я принадлежу к уголовному миру … Это ясно», — Рожэ реагирует необычным для Фреда и его «среды обитания» образом: «Это редко бывает ясно … Тебе может так казаться, ты можешь в этом быть уверен, но это еще не значит, что это именно так. А потом, я лично думаю, что принадлежность к уголовному миру не есть нечто абсолютно неизменное и постоянное. Сегодня это так, завтра может стать иначе — и наоборот. Ты со мной не согласен?» (II, 389–390). Вопрошающая, приглашающая к беседе интонация Рожэ как будто размыкает границы текста, превращаясь в диалог героя с читателем, что вписывается в рамки нравоучительной задачи произведения. В плане интертекстуальных параллелей здесь не вызывает сомнения творческий диалог Газданова с Горьким, его драмой «На дне», который осуществляется в чисто газдановском духе: как утверждение возможности невозможного. Именно искреннее участие Рожэ и его уверенность в возможности изменить то, что самому Фреду казалось не подлежащим перемене, выполняет ключевую функцию в его дальнейшей судьбе, рождая желание рассказать этому впервые встреченному человеку свою жизнь, начиная с «далекой и мрачной нищеты его детства и вялой вони мусорных ящиков, в которых он рылся, отыскивая себе пропитание» (II, 391 — ср. беседы Луки с ночлежниками в драме Горького), и кончая событиями последнего времени. После исповеди возврат в прошлое невозможен для Фреда прежде всего потому, что он «ни при каких условиях» не сможет обмануть теперь доверия Рожэ. В акценте на доверии учителя к ученику также ощутим отзвук масонских взаимоотношений как

«братских», выступающих универсальным примером партнерства. Та же мотивация остается главной для героя и в конце его пути, когда он уже живет в Швейцарии и чувствует себя готовым «отдать все свои силы», чтобы подтвердить верность наставнику.

В житийном плане вторая половина жизни Фреда — уединенное существование в маленьком лесном именье — соответствует фазе ухода бывшего грешника от мира в отшельничество. Но молитвенное Богопознание заменяется в романе книжным просвещением героя, что является одним из масонских вариантов познания Истины: «Построение мира! … Ты должен построить целый мир, Франсис. Мы ощущаем наши очертания потому, что мы окружены внешним миром, — таким, каким мы его видим и каким мы его создали. Тот, в котором ты жил, исчез, его больше нет. Ты строишь другой. И это очень долгая работа…» (II, 423). В этой речи Рожэ знаковым является мотив строительства, краеугольный в терминологическом словаре «вольных каменщиков». В итоге бывший убийца и сутенер Фред достигает того духовного состояния, которое по своей сути тождественно праведническому, то есть соотносится со стратегией «кризисного» жития.

Есть, однако, одно принципиальное отличие героя жития от героя Газданова: первый, обретя праведничество, обретает и уверенность в личном познании Истины, каковой для него, как и для всякого христианина, является полнота жизни «во Христе», «стяжание Духа Святаго Божьего»[253]; Фред же в финале, достигнув того же нравственного состояния, находится лишь у порога откровения: «Ему казалось, что каждый шаг приближает его к подлинному пониманию того, что является самым главным и по сравнению с чем любые испытания не имеют никакого значения» (II, 431). Но сам этот миг так и остается за гранью его земного опыта: на то, чтобы узнать, «о чем говорил Рожэ … и для жизни в этом новом, блистательном мире у него не оставалось времени» (II, 432), то есть автор скрыл и от Фреда, и

[253] Преподобный Серафим Саровский. Мюнхен — Москва, 1993. С. 166.

от читателей ту универсальную Истину, на знание которой претендует масонское «братство», уравняв тем самым и героя, и адресата произведения в общей позиции неофита[254].

Если сюжетная линия Фреда построена на контаминации притчевой и житийной моделей, то в линии Роберта сюжетообразующей является мифологема Пигмалиона, но характер ее развертывания в художественный текст также имеет притчевую стратегию. По сравнению с петляющей историей Фреда, путь Роберта после его встречи с Жаниной прочерчен прямо и отчетливо. Оставив ее в своем доме из сострадания («Все было просто, как в уголовной хронике: Жанина, восемнадцать лет, горничная, обвинение в краже, очередной сутенер, rue St. Denis, — и заранее предопределенная судьба — тротуар, болезнь, тюрьма, больница, опять тротуар, опять больница, потом анонимная смерть, труп Жанины в морге, потом вскрытие. Больше ничего» (II, 288), — таковы мысли героя о вероятной судьбе героини в момент их знакомства), Роберт неожиданно почувствовал в ее присутствии «притягательность» такой силы, «что мысль о ее уходе казалась ему совершенно дикой» (II, 289). Очень скоро он понимает, что присутствие Жанины составляет главный смысл его существования: «…он говорил ей о том, что он считал необходимым знать, и чего она не знала. Впервые в жизни, — он замечал вообще, что все, происходившее с ним теперь, было всегда впервые, и этим, как он думал, он был обязан ее присутствию, — его знания нашли себе практическое применение. Дома он диктовал ей целые страницы, которые она послушно писала, объяснял ей, почему одни слова надо произносить так, а другие иначе … Потом она читала ему вслух, и он терпеливо поправлял ее ошибки … он с удовольствием замечал, что она постепенно теряет ту манеру говорить, которая

[254] Заметим, что сам Газданов достиг степени тайного Мастера в 1961 г., в то время как «Пилигримы» дописаны в 1954. При этом общий масонский «стаж» писателя ко времени создания «Пилигримов» уже насчитывал двадцать один год. См.: *Красавченко Т.Н.* Газданов и масонство. С. 144–145.

была для нее характерна вначале и по которой можно было безошибочно определить ее социальное положение» (II, 341–342). В итоге Роберту-Пигмалиону удается создать из простушки Жанины, девушки из парижского предместья, свою Галатею, что представляет собой еще одну сюжетную реализацию излюбленного в позднем творчестве Газданова тезиса о возможности невозможного: «За эти несколько месяцев она совершенно изменилась во всем, вплоть до походки и интонации ее негромкого голоса. Та природная мягкость, которая в ней была всегда, приобрела особый оттенок … Все это время он посвятил тому, чтобы приблизить ее к себе. Она впитывала в себя как губка то, чему он ее учил, и следовала за ним с легкостью, которая его удивляла…» (II, 410). Причем, как и в истории Фреда, здесь легко заметить отчетливый след романа-воспитания. Но вместе с тем в данной сюжетной линии можно увидеть отличие как от жанрового романного канона, так и от источного мифа, выражающееся в том, что в процессе воспитания Жанины происходит двойное «довоплощение» — не только героини-воспитанницы, но и самого героя-творца. Несмотря на свое интеллектуальное превосходство над Жаниной, создавая ее новый образ, Роберт получает возможность собственной самореализации: «Рассказывая о самых разных вещах Жанине, он думал о той совокупности понятий, которая определялась словом «культура»: это было то, чего нельзя было не знать … И в том, что ее можно было передать женщине, которую он любил, *он находил удовлетворение, какого не знал раньше…*» (II, 342). То есть в газдановской художественной рецепции известного мифа к образу Галатеи подмешивается образ Музы (ср. со схожей ситуацией в «Призраке Александра Вольфа»).

В линии Роберт — Жанина автор реализует модель отношений, не раз повторяющуюся в его романах: обретение героем смысла жизни через соединение с героиней — типичная финальная ситуация для большей их части: пяти из девяти. Кроме «Пилигримов», это «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа»,

«Пробуждение», «Эвелина и ее друзья». Притчевое начало в линии Роберта и Жанины связано в первую очередь с комплексом нескольких авторских идей морально-философского плана: о возможности идеальной земной любви и личностного самоосуществления через любовь, об иллюзорности социальных преград в сфере любви, а также о необходимости сострадания и помощи «отверженным», к разряду которых принадлежала Жанина. В художественной реализации этого комплекса идей в «Пилигримах» явно ощутима аллюзия на Достоевского. В экспозиции романа — сцене первой встречи героев, рассказе Жанины о своей жизни и размышлениях Роберта о ее вероятном будущем — автор как будто варьирует судьбу впервые опозоренной девочки из «Преступления и наказания», а вместе с тем прочерчивает проспекцию судьбы Полиньки Мармеладовой. Однако в дальнейшем история газдановской героини выстраивается как альтернатива судьбам женских персонажей Достоевского: вместо первого клиента, Роберт становится настоящей любовью Жанины[255]. Противоположная позиция автора в отношении традиционного сюжета придает ему иное измерение: он уже перестает быть банальным «куском действительности» и превращается в «реализацию утопии». Усиливает идеально-утопическое измерение этой сюжетной линии ее финальное разрешение, соотносящееся с библейским повествованием об Адаме и Еве до грехопадения, то есть отражает момент полно-

[255] За аллюзией на Достоевского в сюжетной линии Жанины и Роберта проступает бальзаковский слой. На связь эпизода с обесчещенной девочкой из «Преступления и наказания» с историей дочери Перада Лидии из романа «Блеск и нищета куртизанок» обратил внимание Р.Г. Назиров в статье «Реминисценция и парафраза в “Преступлении и наказании”» (См.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. С. 89–90). Вероятнее всего, первая встреча газдановских героев написана под влиянием бальзаковской сцены, но строится по отношению к ней как сюжетно-семантический контрапункт. Во французском претексте случайно встретивший на улице Лидию друг ее отца Карантен приводит ее к себе домой. Но помощь обесчещенной девушке приходит слишком поздно: в доме своего благодетеля она сходит с ума.

ты бытия[256]: «Ему казалось, что его собственная жизнь похожа на *блистательный день*, за которым, насколько хватало его воображения, *не было видно ни сумерек, ни ночи*» (II, 428). Чистота чувств героев остается незапятнанной даже тогда, когда Роберт оказывается вынужденным соприкоснуться с атмосферой, в которой жила Жанина до встречи с ним, и это не только ее рассказы о трагической истории семьи, но и состязательные отношения с Фредом. Таким образом, вступая в поединок с прошлым Жанины, Роберт узнает тот неведомый и чуждый ему мир парижского «дна», который выводит его опыт за границы книжного знания, позволяя сострадать не только ей, но в какой-то степени и Фреду — как жертве жизненных обстоятельств.

Нельзя, однако, не отметить и того, что главным в истории Роберта и Жанины остается излюбленный газдановский случай, выполняющий определяющую функцию в судьбе его героев: «То, ради чего стоило жить, возникло именно тогда, в тот вечер, когда он не досмотрел фильма в кинематографе и *в случайной своей прогулке* свернул с Больших бульваров на узкую улицу, спускавшуюся к Сене и проходившую через один из самых мрачных кварталов Парижа» (II, 343). И все же, проводя мысль о непредвиденности игры случая, Газданов тем не менее часто делает ее предсказуемой: случай в его романах благоволит прежде всего тем, чье созна-

[256] История Роберта и Жанины представляет собой сюжетный контрапункт не только романам Достоевского и Бальзака, но и «Пигмалиону» Б. Шоу. Если на облике и поведении «честной девушки» Элизы Дулитл к моменту встречи с Хигинсом уже отпечатлен след бульварной жизни, то у Жанины еще нет опыта улицы, что упрощает задачу газдановского «Пигмалиона». В то же время в намерениях Роберта преобразить Жанину полностью отсутствует та авантюрная составляющая, которая является определяющей в формировании дуэта Хигинс — Элиза. Диалог обоих текстов актуализируется и близостью авторских задач. В предисловии к своему «роману-фантазии» Б. Шоу писал: «Пьеса столь интенсивно и нарочито дидактична, что я с наслаждением сую ее в нос умникам, которые, как попугаи, твердят, что искусство ни в коем случае не должно быть дидактичным. Она льет воду на мою мельницу, подтверждая, что искусство иным и быть не должно» (*Шоу Б.* Избранные пьесы. М., 1999. С. 929–930).

ние открыто «последним вопросам». В подобных ситуациях случай практически тождествен Промыслу. В «Пилигримах» таковыми являются Роберт и Жанина. Таков, несомненно, и Фред, но в его судьбе случай подан в двух аспектах: Тайны Промысла и одновременно Рока. Дав герою возможность личностной реализации, словно в награду за способность к саморефлексии, Судьба — через трагический финал — как будто взыскует с него за ранее совершенные грехи.

Кроме «великого грешника», есть в «Пилигримах» и «великая грешница». Но это не Жанина, девочка с того же «дна», что и Фред, а аристократка Валентина. В рамки ее короткой жизни автор вмещает все основные элементы недолжного женского бытия: чрезмерные траты, пьянство, наркоманию, блуд: «Все ее поведение и вся ее жизнь определялись только одним: доставляло ей это удовольствие или нет» (II, 318). При этом она наделена умом и образованностью: Валентина «студентка последнего курса юридического факультета» (II, 317), а также аристократическими манерами и внешностью Клеопатры: «девушка с длинными глазами». Амбивалентность образа задает соответствующее развитие ее сюжетной линии. С одной стороны, она изображается в красках нераскаявшейся блудницы, то есть в ее истории инверсируются сразу и евангельская, и житийная модели, ярче всего представленные в новозаветном жизнеописании Марии Магдалины и житии Марии Египетской. В отличие от этих «раскаявшихся блудниц» Валентина лишена какого-либо духовного поиска: «Того, что Валентина не понимала тогда, когда ей было двенадцать лет, она продолжала не понимать и теперь, когда ей шел двадцать третий год. Что значат нехорошие поступки и почему их нельзя совершать, если они доставляют мне удовольствие?» (II, 319). Ее жизненное путешествие находится в сфере физиологических впечатлений, постоянно требующих новизны ощущений. В результате своих беспорядочных опытов героиня гибнет в автокатастрофе вместе со своим очередным партнером. Сцена их гибели подана в романе глазами эпизодического персонажа Жерара, играю-

щего в ней роль случайного прохожего: в нависшем над пропастью автомобиле «были двое — женщина и мужчина. Оба были, по-видимому, мертвы. Но в этом было нечто кощунственное: и женщина, и мужчина были голыми снизу до пояса, и даже смерть не разделила их тел» (II, 418).

Оттенок неоднозначности этой скандальной смерти придается автором через прием «текста в тексте». В конец истории он вставляет журнальный некролог, написанный от лица энигматического главного редактора, близко знавшего героиню: «Мне всегда казалось, что она должна была погибнуть именно так. Неудержимая стремительность ее чувств, органическое непонимание того, что такое страх, и полное пренебрежение к материальным препятствиям, — что было для нее особенно характерно, — не могли логически привести ни к чему другому. Ее всегда мучила жажда чего-то неосуществленного … Она никогда не задумывалась над вопросом о ценности человеческой жизни, даже своей собственной, и ее блистательная молодость делала ее неуязвимой всякий раз, когда возникала проблема смерти в ее отвлеченном или непосредственном значении. А между тем, этой идеей смерти было пронизано все ее существование … Ее воображение не шло дальше очень короткого периода, в течение которого полнота … чувств раскрывалась до конца. Но это было похоже на блистательный фейерверк … И те трагические обстоятельства, в которых она погибла, только оттеняют особенность ее облика, не похожего ни на чей другой … Я не принадлежу к категории тех, кто готов осудить Валентину Симон. Я сохраню о ней благодарное воспоминание. С нерассуждающей смелостью она рисковала погибнуть за ту иллюзию, которой у нее не было, за то чувство, в которое она не верила. И этот риск оказался смертельным» (II, 420).

Романтический модус образа Валентины поддерживается аллюзиями на Клеопатру, в которых слышится интертекстуальное эхо «Египетских ночей» Пушкина. Как и в пушкинском произведении, в «Пилигримах» ночь с «царицей» оказывается купленной

«ценою жизни», с той принципиальной разницей, что у Газданова и сама героиня-«Клеопатра» становится жертвой своей необузданной телесности. На внезапности смерти героини, постигшей ее как раз в момент «блистательного фейерверка» чувств, соотносящегося с пушкинской «дивной негой», держится попытка ее авторского оправдания. Здесь к «Египетским ночам» подключается еще один текст: рассказ-притча Газданова «Черная капля», о чем мы подробно вели речь в связи с поэтикой женских персонажей. В оправдательном контексте звучит также мотив чувственного постижения жизни — один из сквозных во всем творчестве Газданова и связанный у него не только с женским миром, но и с миром лирического героя. Той же задаче служит введение в газетный некролог мотива путешествия, являющегося характеристикой близких автору персонажей. Усложняют сюжетную линию Валентины и некоторые детали биографического плана, такие как сиротство героини (о мнимости которого она не подозревает: сенатор Симон, желая оградить ее еще ребенком от дурного влияния матери, заключает с последней сделку, по которой платит ей немалые деньги за ее исчезновение из жизни дочери. Анна Симон этот договор выдерживает, и Валентина за всю жизнь так и не узнает о ее существовании), дурная наследственность (мать Валентины «изменяла шоферу с адвокатом, адвокату с матросом, матросу с учителем — в хаотической последовательности разных мест, квартир и условий жизни. Несколько раз она попадала в тюрьму, несколько раз она была в клинике, где ее лечили от наркомании, но, как только она выходила оттуда, все начиналось сначала» (II, 315) и плохое воспитание («Когда ей было двенадцать лет и она совершила какой-то проступок, — он [Симон] не мог теперь вспомнить, какой именно, — он сделал ей строгий выговор и сказал, что так поступать нельзя, потому что это нехорошо.

– А почему это нехорошо?

– Потому что так нельзя поступать. Так девочки не делают.

– А почему нельзя делать нехорошие вещи, если это приятно?

– Довольно болтовни, — сказал он. — Иди спать» (II, 318).

И все же в истории Валентины доминирующей остается интенция нравоучения, что связывает финал ее судьбы с судьбами персонажей романа «Полет», гибнущих на терпящем крушение авиалайнере. Данный сюжетный повтор усиливает притчевую «ноту» и этого раннего «русского» романа писателя, повествование которого выглядит незавершенным, а финал — неоправданно резким.

Притчевый след отпечатлен и в истории еще одного «великого грешника»: Лазариса, хозяина магазина готового платья, ростовщика и скупщика краденого. Впервые этот герой вводится в роман через восприятие Фреда: «Фред не знал, какой национальности был Лазарис. Этого, впрочем, не знал никто. Лазарис свободно говорил на нескольких языках … Это был *старый*, согнувшийся человек с желтым, *как пергамент*, лицом и выцветшими серыми глазами, *всегда одетый в один и тот же черный лоснящийся халат. У него были худые руки с длинными пальцами*, тупой нос и *тонкие губы*, постоянно улыбавшиеся. Но улыбка его была тоже особенная, характерная именно для него, от которой каждому его собеседнику становилось как-то не по себе» (II, 323). Портрет Лазариса выполнен Газдановым в бальзаковской манере. Для сравнения приведем изображение хозяина лавки древностей в «Шагреневой коже»: «Представьте себе сухонького, худощавого *старичка, облаченного в черный бархатный халат*, перехваченный толстым шелковым шнуром … халат окутывал тело наподобие просторного савана — видно было только лицо, узкое и бледное. Если бы не *костлявая, похожая на палку, обернутую в материю, рука* .., можно было бы подумать, что это лицо повисло в воздухе. *Губы были столь бесцветны, столь тонки*, что лишь при особом внимании можно было различить линию рта на его

белом лице»[257]. Портретное сходство газдановского персонажа с бальзаковским стариком касается прежде всего тех черт, которые акцентируют в нем демоническое начало: непонятная национальность, странная, мефистофелевского типа, улыбка, черный халат, худые, как у скелета, руки с длинными пальцами и мертвенно-желтое лицо с выцветшими глазами. Коррелятом дьявольской природы обоих персонажей выступает их искусительная функция по отношению к герою. При этом бальзаковская «лавка древностей» заменена в романе Газданова магазином готового платья, что как будто обедняет масштаб личности Лазариса. Однако тут же говорится, что он был скупщиком краденых вещей. Этот факт вносит криминальный момент в биографию газдановского ростовщика, но вместе с тем свидетельствует о его искушенности в антикварном деле. Кроме сцены с краденым хронометром, в которой Лазарис предстает знатоком авторских работ по эмали, подтверждением тому служит описание его дома, где глаз повествователя останавливается на старинной люстре, темных картинах на стенах, полках с книгами, креслах. Слова Лазариса, обращенные к Фреду: «Ты всегда был умницей, Фред … но ты многого не знаешь. Вот чего тебе не хватает, Фред, — знаний» (II, 324), — звучат интертекстуальным эхом речей бальзаковского героя, обращенных к Рафаэлю: «Сейчас я вам в кратких словах открою великую тайну человеческой жизни … Все формы двух причин смерти сводятся к двум глаголам: *желать* и *мочь*. Между этими двумя пределами человеческой деятельности находится иная формула, коей обладают мудрецы, и ей я обязан счастьем моим и долголетием. *Желать* сжигает нас, а *мочь* — разрушает, но *знать* дает нашему слабому организму возможность вечно пребывать в спокойном состоянии»[258]. Но если знания создают бальзаковскому старику иллюзию бессмертия, под которым он понимает «возможность *вечного пребывания* в спокойном состоянии», то для

[257] *Бальзак О. де.* Указ. соч. Т. 18. М., 1960. С. 358–359. Курсив здесь и далее мой. — Е.П.

[258] Там же. С. 366–367.

Лазариса они являются средством достижения власти над людьми. И, действительно, они обеспечивают ему не только внутреннюю независимость и безопасность при общении с криминальным слоем парижского «дна», но и возможность оставаться хозяином ситуации в опасном деле скупки краденых вещей. То есть Газданов по-своему сгущает мефистофелевское начало в своем персонаже, которое, кажется, должно обрести особую силу в финале романа. Однако в итоговой части истории Лазариса автор резко меняет линию его судьбы, как в случае с Фредом и Жаниной: на склоне лет он вдруг ликвидирует все свои дела, прощает должников и уходит на отдых. Этот финал выступает контрапунктом и по отношению к судьбе бальзаковского хозяина лавки древностей, ставшего жертвой своей дьявольской философии. При объяснении собственного неожиданного решения другому персонажу «Пилигримов», владельцу дансинга Жерару, которого он делает своим наследником, Лазарис рассказывает, как несколько дней назад он дал денег старой женщине, пришедшей к нему в магазин с рассказом о смерти ее внука. Именно с этого момента он понял, что больше не может жить так, как жил раньше. Рассуждая о проявившемся в нем «человеческом чувстве», Лазарис говорит Жерару: «Я старею, Жерар ... Я прожил долгую жизнь, и всякий другой человек на моем месте был бы давно в могиле. И вот сейчас я выяснил, что только чудо спасло меня от преждевременной гибели. Я хочу этим сказать, что во мне всегда, оказывается, существовали человеческие чувства ...» (II, 415). Рассказ Лазариса о его жалости к старой женщине, несомненно, содержит аллюзии на эпизод с вдовой в «Скупом рыцаре» А.С. Пушкина. Но если сюжет пушкинской трагедии демонстрирует бескомпромиссное служение героя собственному принципу накопительства, не допускающее проявлений человечности, то в газдановском романе автор изначально закладывает в характер своего героя-стяжателя возможность обратного перехода: из сферы «скупого» в сферу «рыцарства»: «... Я знал, что это рано или поздно может случиться [жест

милосердия]. И я давно дал себе слово, что в тот день, когда это произойдет, я ликвидирую свои дела и уйду на отдых. Этот день наступил. Надо уметь остановиться вовремя. Большинство людей, занимающихся не вполне легальными профессиями, кончают плохо именно потому, что не понимают этой истины… » (II, 414). В обозначенном контексте финал истории Лазариса, освобождающего своего должника от всех обязательств, прочитывается как реализация метафоры «рыцарская щедрость».

В то же время история Лазариса полностью не укладывается в сюжет о раскаявшемся великом грешнике, в данном случае мытаре. В отечественной литературе использование этого евангельского сюжета достаточно редко. Можно вспомнить стихотворение Н.А. Некрасова «Влас», набросок Ф.М. Достоевского к «Роману о князе и ростовщике», а также роман В. Крестовского «Петербургские трущобы». Но во всех перечисленных случаях ключевым является момент раскаяния героев. У Власа он происходит в период болезни, когда он переживает видения «грешников в аду», у Ростовщика Достоевского — после суда: «Суд за Жену спасает его, и он идет на страдание, в Сибирь, с радостью»[259], у героя В. Крестовского Морденко — во время «болезни к смерти», когда он решается на прощение сына и отписывает ему наследство. В этом ряду история Лазариса стоит особняком, так как прощение должника и отход от дел не являются итогом раскаяния героя. Изменение его линии жизни обусловлено не столько верой, сколько философским складом ума, знанием о тайнах человеческой природы. Более того, собственный жест милосердия Лазарис трактует как поражение перед возрастом: «Вы понимаете, Жерар? Я дал ей денег. Это очень плохо. Это значит, Жерар, что я начинаю сдавать … Я старею, Жерар, — сказал Лазарис *с интонацией искреннего сожаления в голосе*» (II, 413–415). Но он одновременно осознает, что этот поворот в судьбе возвращает его на путь истин-

[259] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15-ти тт. Т. 10. Л., 1991. С. 311.

ного «пилигримства»: «Мне кажется, Жерар, что мы все похожи на пилигримов, которые в пути забыли о цели их странствия. Но когда мы приближаемся к концу нашего путешествия, мы начинаем понимать, что другого пути для нас, может быть, не было и что, во всяком случае, он был не таким, каким мы себе его представляли» (II, 415). Последний монолог Лазариса вписывает его философию в христианскую парадигму — как вариацию на тему притчи о блудном сыне, в связи с чем можно говорить о «евангельском» выправлении героя: чудесном превращении «мытаря» в «милосердного самарянина». В общелитературном плане история Лазариса обогащает мировой сюжет о ростовщике. Кроме того, образ Лазариса вместе с образами Фреда и Жанины образуют своеобразную «евангельскую» триаду раскаявшихся грешников: мытаря, разбойника и блудницы, что в целом актуализирует символический план сюжета «Пилигримов».

Многозначительна и сама фигура должника Лазариса, в роли которого оказался хозяин дансинга «Золотая Звезда» Жерар. Сюжетный диалог этих двух персонажей в очередной раз расширяет интертекстуальное поле «Пилигримов». Из слов Лазариса выясняется, что в жизни Жерара не было ни одного поступка, достойного благодарности, кроме того, когда он убивает своего соперника, влюбленного, как и он, в некую Марго. В процессе беседы с ростовщиком Жерар узнает, что Лазарис также хорошо знал Марго, которая являлась единственной женщиной, ради которой он был готов на убийство. И в благодарность за то, что «бандит», сам того не подозревая, избавил его от необходимости стать убийцей, выполнив за него эту роль, Лазарис прощает ему долги. В отношениях этих персонажей контаминируются два легендарных сюжета: о двух великих грешниках и о луковке (в «Народных русских легендах» А.Н. Афанасьева ей соответствует сюжет легенды «Христов братец»). Схема сюжета о двух великих грешниках, зафиксированная Н.П. Андреевым, состоит из трех фаз: покаяние великого грешника; назначение неисполнимой епитимьи; убийство другого, еще более тяжкого грешника, за

что ему прощаются грехи и засчитывается исполнение епитимьи[260]. История прощения долгов Жерару, после которого исполняются его заветные мечты: продажа дансинга и покупка виллы в Ницце, где он намеревается провести остаток жизни добропорядочным человеком, — укладывается в третью фазу сюжета, где Лазарису отводится роль исполнителя Промысла. Если же учесть тот факт, что сам Лазарис также является «великим грешником», то перед нами сюжетная инверсия: не убийство, а прощение одного великого грешника другим. Повествование о причинах прощения долгов предстает сюжетным вариантом легенды о луковке, в основе которой история грешницы, случайно совершившей единственное за всю жизнь доброе дело: бросила сорванной в огороде луковкой в нищенку. Легенда о луковке была, несомненно, известна Газданову по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Но во всех случаях сюжетная полифония данной линии романа находит разрешение в рамках жанра притчи.

Таким образом, все главные линии «Пилигримов» в целостном поле романного сюжета приобретают значение этического императива, примера — либо в прямом, позитивном прочтении (Роберт, Фред, Жанина, Лазарис), либо через способ минус-приема (Валентина, сенатор Симон, а также шантажист Шарпантье, мать Валентины). Наиболее органичной для реализации такого рода задач стала для автора форма романа-притчи в его жанровой модификации, построенной на контаминации с житием, сказкой, мифом, легендой.

***

Подробный анализ текста романа позволил увидеть, насколько сложной оказалась для писателя задача уйти от литературных схем и клише при создании произведения нравоучительного характера. При всех отмеченных

[260] См.: Андреев Н.П. Легенда о двух великих грешниках // Изв. Ленинградского пед. ин-та. 1928. Вып. 1. С. 185–198; Климова М.Н. Влас, Кудеяр и другие (по поводу «спора о великом грешнике» в русской литературе) // Традиция и литературный процесс. С. 232–243.

попытках, беллетристические черты остаются в «Пилигримах» доминирующими. В первую очередь к ним относится общедоступность сюжета, его ориентация на среднего читателя, сближение с фабулой. Введение мифологического, житийного, сказочного, легендарного, а также интертекстуальных кодов в романное повествование расслаивает и, несомненно, усложняет текстовую партитуру. Но это не приводит к наращиванию энергии нетрадиционных смыслов, так как все названные приемы носят «технический», вспомогательный характер и ориентированы на утверждение рационалистической ясности мировоззренческих стереотипов, что придает смысловую линейность такой нарративной многослойности. Сюжетное завершение линий каждого из центральных персонажей, доведение их до «ясного итога» наделяет текст «Пилигримов» свойством «закрытости». Выявленные нами моменты автодиалога, осуществляемого на разных уровнях текста: сюжетном, мотивном, персонажном, — включают это позднее произведение в рамки метароманного пространства, что, однако, не размывает границ «закрытого текста» в самих «Пилигримах».

§ 3. Сонатная структура «Пробуждения»

Притчевое начало в «Пробуждении», как и в «Пилигримах», реализует себя несколькими способами, относящимися как к уровню сюжета, так и к уровню повествования. Однако помимо литературных образцов здесь наличествует соответствующий каждому из уровней музыкальный код.

Лучом, высвечивающим музыкальный модус «Пробуждения», является имя героя, которого Газданов делает однофамильцем французского композитора Габриэля Форе (1845–1924), работавшего в камерном жанре лирической (вокальной и инструментальной) миниатюры[261] и бывшего крупнейшим создателем романсов, написанных

[261] Большой энциклопедический словарь. М., 1997. С. 1287. Ст. 2.

на стихи Ш. Готье, В. Гюго, Ш. Бодлера, П. Верлена и др. (сам этот именной ряд встраивается в творчество Газданова, поскольку репрезентирует один из спектров его эстетических притяжений). Основанное на классической и романтической традициях творчество Г. Форе отличает особое чувство гармонии, мелодическая изысканность, в чем видят предвосхищение импрессионизма. Однако его поздние камерные опусы больше сравнимы с последними квартетами Бетховена, исполненными глубокой рефлексии над драматизмом человеческой судьбы. Тут слышны раздумья композитора о жизни и смерти, радостях и страданиях, о назначении человека в мире[262]. В творческом пути Г. Форе, в его движении от изящных инструментальных зарисовок к глубоким размышлениям об итогах человеческого бытия прослеживается та же эволюционная стратегия, которой отмечен и путь Газданова. Вероятнее всего, чувство внутренней близости, желание ее художественного засвидетельствования и побудило писателя сделать своего героя однофамильцем Г. Форе. Неслучайность этого именного тождества подтверждается приемом номинативного дублирования: название романа Газданова повторяет название одной из самых известных оркестровых пьес Г. Форе, охарактеризованной современниками как «элегия любви и просветления»[263].

Сюжетное движение романа Газданова может быть обозначено теми же понятиями, что и «Пробуждение» Г. Форе — как стремление к «любви и просветлению», увенчавшееся ожидаемым итогом. Центральная линия романа, формируемая взаимоотношениями судеб героя и героини, соответствует музыкальному рисунку миниатюры Г. Форе, представляющей собой вариационное развитие одной главной темы. Ее мелодия развивается как восхождение к свету и словно растворяется в нем в финале. Партия нижнего регистра имитирует, встраивается в верхнюю, не контрастируя с ней. Нисходящее движение темы в заключительной части, под-

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

[263] Комментарии // *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 775.

держанное звуковыми пассажами оркестра, не снимает достигнутого эффекта, но придает всему произведению качество завершенности. Можно сказать, что инструментальная пьеса Г. Форе служит музыкальной метафорой одноименного творения Газданова. Однако в композиционном отношении роман «Пробуждение» подобен не столько музыкальной миниатюре, сколько сонатной форме.

Эстетика музыкальной миниатюры держится на утверждении самоценности мгновения, чему соответствует и мелодический рисунок, выражающий идею спонтанности, мимолетности. Сама форма такой миниатюры словно стремится воплотить в себе мгновение, грани которого условны и призрачны. Работающий в данном жанре композитор «сознательно гасит функциональный акцент формы. Ему не нужен рельеф, который организовал бы целое в симметрию … Да и сама симметрия не нужна, потому что не нужны внешние архитектонические признаки законченности»[264]. Стремясь подчеркнуть фрагментарность жанра миниатюры, автор тем самым заостряет мысль о частичности, изменчивости, эфемерности, но и неповторимости мгновения человеческой судьбы.

«Пробуждение» Газданова, напротив, наряду с лапидарностью сюжетосложения, отличается отчетливо выраженной композиционной симметрией. Являясь самым компактным из романов писателя, оно построено всего на одной центральной линии, формируемой взаимоотношениями судеб двух главных персонажей — Пьера Форэ и Анны Дюмон. Обрамляющую функцию выполняют в тексте предыстории героев. Контуры жизни Пьера вырисовываются в экспозиции романа, история Анны — в его завершающей части. Обе они помещены автором во внутренний план воспоминаний героев. При этом первую часть романа центрирует фигура героя, вторую — героини. И только в финальной части произведения достигается равноправное партнерство обоих персонажей. Таким образом, внимание

[264] *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Вып. 2. М., 1994. С. 84.

читателя уже не размывается движением по побочным линиям, как это было в «Пилигримах». К тому же если в первом романе-притче повествование строится вокруг двух нравственных максим, то в «Пробуждении» — вокруг одной, в качестве которой взят тезис Вильгельма Оранского: «Если хочешь достигнуть цели, действуй даже без надежды на успех». Такая стремящаяся к завершению текстовая фактура соотносится с формой сонатного allegro[265]. То есть в «Пробуждении» музыкальность газдановской поэтики реализуется не на привычном ассоциативно-метафорическом уровне, а в самой архитектонике произведения. Вместе с тем в эту достаточно простую схему автору удалось встроить несколько семантических кодов, относящихся к разным жанрам, прежде всего, мифу и притче, — способ, уже опробованный им в «Пилигримах». Но если в первом случае для реализации собственной художественной задачи писатель использует традиционную модель поединка добра и зла, являющуюся наиболее удобной в плане сюжетного продвижения героя из сферы недолжного бытия к подлинной жизни, то в «Пробуждении» он отказывается от данного приема. Здесь утверждение нравственного идеала осуществляется в границах «верхнего регистра». Это, несомненно, более сложная задача, так как ее реализация требует совсем иных способов создания сюжетного драматизма.

Сонатное allegro — первая часть сонаты и симфонии, где сконцентрирована идея всего событийного

[265] Вероятнее всего, в данном случае мы имеем дело с интуитивным обращением автора к форме сонатного allegro как к некоему общеэстетическому принципу. Подобные случаи нередки в литературе, о чем свидетельствуют работы Н.М. Фортунатова о Чехове (*Фортунатов Н.М.* Пути исканий. М., 1974. С 127), О. Соколова о «Невском проспекте» Гоголя (Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе), Л. Фейнберга о стихотворении Пушкина «К вельможе» (*Фейнберг Л.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. М., 1973. С. 281–301) и др., а также Дж. Фетцера о пьесе Брентано «Густав Ваза», где подчеркнута «крайняя поверхностность музыкальных знаний Брентано», что «исключает возможность его знакомства с сонатной формой». См.: *Махов А.Е.* Musika literaria. С. 159.

развития произведения, — имеет трехчастную структуру, состоящую из экспозиции, разработки и репризы. В экспозиции ключевая роль принадлежит главной партии, содержащей основную музыкальную мысль и задающей активный, «мужественный» характер всему движению. Подчиненную функцию выполняет побочная партия, вторичная по отношению к главной, лирически пассивная, «женственная». На контрасте главной и побочной тем основывается экспозиционный конфликт сонатного allegro. Разработка строится на мелодических «путешествиях» двух ведущих партий, где они могут переходить в другие тональности, расчленяться на отдельные мотивы. В этой части они также вступают во взаимодействие с вводимыми в произведение эпизодическими мотивами, претерпевая разного рода метаморфозы, подводящие к главной кульминации всего музыкального текста. В точке кульминации происходит перелом к разрядке музыкального конфликта, которая реализуется в репризе. Здесь главная и побочная темы сближаются, возвращаясь в основную тональность, чем демонстрируется их внутреннее родство. Реприза в своем роде доказывает оправданность как конфликтного развития, так и итогового снятия противоречия[266].

В «Пробуждении» Газданова повествование строится вокруг проблемы смысла человеческого существования, «звучащей» в сфере сознания центрального героя. Это традиционный ход, характерный для всего цикла романов и задающий его главную тему. Однако по сравнению с предыдущими вариантами в «Пробуждении» автор меняет тип героя: на место рефлектирующего интеллектуала поставляется «средний француз», бухгалтер с «незначительным лицом», отчего главная тема, заданная в экспозиции в форме вопроса, приобретает дополнительную интонацию, отмеченную робкой нерешительностью голосоведения. В отличие от традиционных для романов Газданова героев-интеллектуалов, Пьер Форэ существует в прозаическом, «земном» мире, ограничивающемся тем

[266] См.: *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Вып. 2. С. 66–68.

районом Парижа, где находится его дом и служба, и выстроенном на основе насущных бытовых проблем. Герой не наделен ни гибкостью ума, ни тонкой иронией, ни особыми способностями и дарованиями. К тому же он практически не читает, что также не характерно для центральных персонажей Газданова, а если и берется за книгу, то только «от скуки». Его мыслительный процесс несколько заторможен, лишен сложных логических построений. Показательно и то, что сам он не имеет в отношении себя никаких иллюзий, а, напротив, склонен к заниженной самооценке: «Пьер был убежден, что место, которое он занимает в жизни, точно соответствует его способностям и что на большее он претендовать не в праве» (II, 452); «… у Пьера был вид человека, у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы его от других, самых обыкновенных существований, вплоть до профессии» (II, 494). Самооценка героя, кажется, предполагает ординарность его судьбы, что вписывается в логику социологического прогноза некоего «известного социолога» — персонажа, прямым образом не введенного в роман, но выступающего в нем автором журнальной статьи о типе «среднего француза» и проводящего мысль об отсутствии у людей, принадлежащих к этой категории, «резко выраженной индивидуальности», что, по его мнению, становится причиной их неспособности на большие поступки и настоящие чувства. Нетрудно усмотреть литературный источник этого сюжетно-повествовательного «зигзага», каковым является «Преступление и наказание» Достоевского, где суть теории Раскольникова также излагается через введение журнального текста в романный.

Однако сюжет «Пробуждения» выстраивается не по модели проверки «сухой» теории, что соответствовало бы логике романа Достоевского, а как ее антитезис: именно «среднему французу» отведена в нем уже знакомая по прежним произведениям Газданова миссия творца. Основанием к выдвижению Пьера на роль Пигмалиона служит внутреннее содержание личности героя, которое сложнее и глубже его внешней ординарно-

сти. Главное, что характеризует Пьера, — безупречная нравственность, доброта, терпимость к людям и готовность к самопожертвованию — качества, свидетельствующие о «резко выраженной индивидуальности» у этого «среднего» человека, а в плане межтекстовых соответствий не уступающие по своей значимости энциклопедической образованности и тонкому эстетическому чутью других, «типичных», героев Газданова. Неординарные свойства личности героя и природа его внутренних побуждений, ориентированных на служение ближнему, наделяют его «уникальной творческой силой»: способностью «создать и построить мир», на чем и держится вся сюжетная интрига «Пробуждения», задающая ему притчевое измерение[267]. Уровень эрудированности в данной системе ценностей является малозначимой категорией — прежде всего в силу своей обратимости, что автор уже сумел доказать на судьбе одного из героев «Пилигримов» — Фреда. В отношении к герою можно согласиться с мнением Л. Диенеша, который говорит в своем исследовании: «Пьер Форэ … может считаться … "средним" человеком только в идеальной системе»[268]. Поэтому логично, что из всех персонажей романа только ему дается возможность реализовать себя в той сфере, которую он мысленно избрал для себя как стезю: «Он сидел дома перед столом и думал, что, если бы у него была возможность выбрать любую профессию и если бы он оказался достаточно способным, он стал бы врачом. И ему представлялась

[267] Одним из возможных контекстов «Пробуждения», на наш взгляд, является ранний диалог Платона «Лахет», где, в частности, есть рассуждение о внутренних свойствах «добродетельного мужа»: «Когда я слышу какого-либо мужа, рассуждающего о добродетели … мне такой человек представляется совершенным мастером музыки, создавшим прекраснейшую гармонию, но гармонию не лиры и не другого какого-то инструмента, годного для забавы, а истинную гармонию жизни, ибо он сам настроил свою жизнь как гармоническое созвучие слов и дел» (Платон. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 278). Данное предположение усиливает роль музыкальной метафоры в нашей интерпретации романа. О его неслучайности говорит то, что труды античного философа входят в круг чтения Пьера Форэ.

[268] *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 184.

жизнь этого теоретического и предполагаемого врача как его личная борьба против болезни и, в конечном итоге, против смерти. Победа над ней казалась ему единственным действительно важным долгом человека» (II, 452).

Развитие темы героя строится с включением эпизодических тем других персонажей, находящихся в отношении к нему в контрапунктных позициях. Подобный способ расстановки действующих лиц, как и в музыкальной форме, позволяет выявить скрытые выразительные ресурсы главной темы произведения. При этом Газданову удается, вводя множественные тематические проекции посредством нескольких характерных мазков, сохранить нарративный баланс и не утяжелить фактуру романа. В то же время, избегая, как отмечалось выше, традиционной для литературного произведения резкой дихотомии добра и зла и сохраняя доминантную позицию за героем, приближенным к человеческому идеалу, автор удерживает весь текст на уровне верхнего, просветленного, регистра. В плане музыкально-философских аналогий такое строение наррации содержит в себе аспект «моцартианства».

В синхронном ряду функцию оппонентов Пьера выполняют его друг Франсуа, «журналист и мизантроп», и приятель Франсуа — безымянный врач-психолог, занимающие прочное положение в обществе и не расположенные к усложнению своего существования бытийными проблемами, в диахронном — уже покойные отец героя и тетка Жюстина, в плане же скрытой полемики, не имеющей развернутых выходов в сюжет, — это университетский приятель Франсуа и уже названный нами «известный социолог», автор статьи о типе «среднего француза». Единственный внутренне близкий Пьеру человек — его покойная мать, от которой он унаследовал «неутомимость души». В диалоге тем сына и матери принцип контрапункта сменяется имитационностью: «Она … никогда не оставалась без дела. Она натирала полы, мыла окна, готовила, стирала, чистила овощи, выносила мусор, шила, вытирала пыль, и когда, наконец, казалось, что сделано решительно все,

она садилась в свое твердое кресло и начинала вязать» (II, 440); «Пьер не курил, не ходил в кафе и на службу отправлялся пешком. Все свои деньги он приносил домой, и в этом суровом воздержании … находил удовлетворение, заполнявшее его жизнь. По воскресеньям он сам натирал полы в квартире, никогда не забывал ни одного поручения матери и искренне страдал от того, что она, по многолетней привычке, вставала раньше, чем он, и приносила ему кофе в кровать…» (II, 445–446).

Такая расстановка персонажей до введения в роман фигуры героини высвечивает практически полное одиночество героя, которое не размывается его дружеским диалогом с Франсуа. Особенно отчетливо линия контрапункта в характерах Пьера и Франсуа проявляется в разности их реакций на участие в судьбе Анны. Франсуа, нашедший в лесу заблудившуюся и потерявшую память женщину, после первых неудачных попыток возродить ее к жизни воспринимает дальнейшие усилия в этом направлении как «потерю времени» (хотя на протяжении всей истории он продолжает внимательно следить за судьбой Анны и сохраняет дружеское расположение к Пьеру). Пьер же после не менее неудачных действий, наоборот, внутренне активизируется, словно просыпаясь от сна бессмысленного существования: «… представь себе, что этому мертвому взгляду можно вернуть человеческое выражение и сделать так, чтобы оно навсегда в нем осталось. Да, это стоит каких угодно усилий … На лице Пьера было далекое восторженное выражение» (II, 464–465); «Пьер вернулся в свою маленькую комнату в приподнятом, почти восторженном состоянии … теперь все в мире приобрело для него новое значение. Он был избавлен, наконец, от того тягостного чувства, которое преследовало его все эти годы со дня смерти его матери: чувства бессмысленности окружающего, его собственной жизни, его службы и всего, что он делал» (II, 466–467). С этого момента тема героя вступает в стадию активной разработки через введение в нее мифомотива Пигмалиона. Причем развитие данного мотива в романе Газданова

обогащает не только его́ художественное поле, но и семантику самого мифа: момент вхождения Пьера в роль Пигмалиона становится мгновением его личностного «довоплощения», что является специфической чертой газдановского героя-творца, отсутствующей в первоисточном мифе, а в рамках сюжетики последних романов писателя выступает залогом успеха его инициативы (ср. с линией Роберт Бертье — Жанина в романе «Пилигримы», а также я-рассказчик — Эвелина в романе «Эвелина и ее друзья»). Так впервые — в границах темы героя — возникает в романной партитуре мотив пробуждения.

Если на роль Пигмалиона в «Пробуждении» автором избирается «средний француз», то столь же необычен здесь и тип героини, потенциальной Галатеи. Ею оказалась аристократка-француженка, в перипетиях Второй мировой войны потерявшая дом, память и превратившаяся в «несчастное больное животное». То есть при всей неуверенности интонации в партии героя, партия героини отличается еще большей зыбкостью, почти призрачностью. Само по себе подчиненное положение темы героини по отношению к теме героя, соответствующее позициям главной и побочной партий в сонатной форме, является традиционным для всего романного творчества Газданова. Необычна в данном случае социальная модель отношений, приобретающая инверсионное звучание в рамках поздней романной триады: вся дальнейшая жизнь героини-аристократки, ее будущее полностью зависят от выбора и внутренних усилий героя-простака (ср. с «Пилигримами», где функция Пигмалиона отдана состоятельному и образованному французу Роберту Бертье, тогда как на роль Галатеи выдвинута простушка с парижского «дна». В «Эвелине и ее друзьях» герой и героиня принадлежат к одному социальному слою). Символично занятие «Мари» (так прозвали незнакомку жители близлежащего селения), за которым всегда застает ее Пьер: проходя мимо или приходя специально к ней, он наблюдает одну и ту же картину — она сидит на земле и бессознательно мнет в руках кусок глины, который

со временем чернеет «от прикосновения ее грязных пальцев» (II, 467). Символичен в данном случае и сам материал (глина), и характер действий героини, словно настойчиво, но безрезультатно пытающейся заново вылепить самое себя, воссоздать свой разрушенный мир. Набор всех этих знаков выражает текстовое ожидание героя-Пигмалиона, функция которого и отведена в романе Пьеру.

С момента появления в «Пробуждении» фигуры Анны-Марии темы героя и героини вступают в сложное взаимодействие, держащееся на вариациях двух главных мотивов: смерти и воскресения, выполняющих обертонные функции по отношению к теме Пигмалиона и Галатеи. На первом этапе в партии героя ведущим является мотив остановившейся жизни. Его звучание передано через изображение неподвижного лесного пейзажа, по-новому обыгрывающего имя героя — «Форэ» по-французски означает «лес»: «…он не мог отделаться от впечатления, что попал в глубокую лесную глушь, где годами стоит *неподвижная* тишина, в которой медленно растут эти огромные деревья и где десятилетия следуют за десятилетиями, *не принося с собой никаких изменений*» (II, 454); «Он продолжал идти, углубляясь в лес. На далеком дереве куковала незримая кукушка. Ему казалось, что этот звук *доходит до него из сна*, не нарушая этой неправдоподобной густой тишины» (II, 457); «Это чувство [бессмысленности существования] особенно усилилось в нем после приезда сюда, когда он впервые вошел в лес и не мог оттуда уйти, погруженный в созерцание этого *безмолвного и неподвижно-живого* могущества стволов, деревьев, листьев. *Когда он смотрел на них, ему почему-то казалось особенно очевидным, что его собственное существование ничтожно и бесполезно*» (II, 467). В партии героини в той же части текста ведущим является мотив символической смерти, по-своему имитирующий внутреннее состояние героя: «Она подняла на него свои светлые, *пустые глаза*»; «Она смотрела прямо на него … В ее глазах не было никакого выражения. Он даже подумал, что это было похоже на *раскрашенный ана-*

томический рисунок человеческих глаз — кристаллик, радужная оболочка, веки, ресницы. *Но это был совершенно пустой и мертвый взгляд*»; «…у нее было *литое, тяжелое тело*»; «*Она лежала* в грузовике так же *неподвижно*, как несколько минут тому назад лежала у себя в сторожке»; «… он взял Мари под мышки, — она по-прежнему не оказывала ему никакого сопротивления»; «…и глаза, и лицо Мари оставались неподвижны»; «…он … каждый раз убеждался, что *она спит без движения*»; «…она следила за ним *своими мертвыми глазами*»; «она ела, пользуясь ножом и вилкой, но лицо ее при этом принимало как бы *еще более мертвое выражение*, и создавалось впечатление, что она *делает ряд автоматических движений*, не понимая их значения»; «…он, возвращаясь домой, неизменно находил ее *в одной и той же позе: она сидела на полу, у печки, не двигаясь*»; «Странный *металлический голос* произносил какие-то невнятные звуки»; «этот странный *металлический голос был лишен какой бы то ни было окраски*» (II, 464–473).

После эпизода перевоза «Мари» в парижскую квартиру Пьера мотивная драматургия романа претерпевает новое расширение: наряду с остающимся активным мотивом смерти здесь возникает робкое звучание мотива пробуждения. В первую очередь он связан с темой героя, для которого с этого момента началось «новое существование. С необыкновенным терпением, которого не могли поколебать неизменные неудачи, он старался научить Мари, как надо вести себя в квартире» (II, 471). Все долгое время ухода за Анной-Марией Пьер жил и действовал в соответствии с надеждой на то, что его личные усилия, относящиеся к обыденным повседневным вещам, рано или поздно дадут результат. Здесь философия поступка Пьера соотносится с евангельской парадигмой и вписывается в канву притчи о «милосердном самарянине», чей пример представлен Христом как образец для подражания: «иди, и ты поступай так же» (Лк. 10: 37). Несомненно, что для Газданова важен императивный характер евангельского поучения, которое он и пытается творчески репроду-

цировать в собственном романе, чем в очередной раз мотивно обогащает тему героя и вместе с тем усиливает притчевую «ноту» произведения.

В этой части романа тема героини, в свою очередь, контаминируется с темой матери Пьера, что служит опосредованным конструктивным способом сближения двух главных персонажей (о другой функции этой параллели речь пойдет ниже). Еще в лесной сторожке при взгляде на «Мари», «на ее низко наклоненную голову» он «вдруг вспомнил, что так же была наклонена голова его матери, когда он однажды в сумерках вернулся домой; он с новой силой почувствовал, что она умерла, и ощутил тяжелую печаль» (II, 463). А в своей парижской квартире Пьер расстилает «Мари» кровать — «ту самую, на которой раньше спала его мать» (II, 470). Наблюдая за спящей на этой кровати героиней, он невольно отдается воспоминаниям о том, как иногда приносил в эту комнату кофе для Мартины. В каком-то смысле Анна-Мария выполняет по отношению к Пьеру функцию трансфера: сам того не осознавая, он переносит на нее те чувства и действия, которые «не дочувствовал» и «не доделал» по отношению к матери. Поток воспоминаний оказывается настолько живым, что Пьер как будто слышит интонации ее полусонного голоса, видит ее могилу на кладбище с надписью «Здесь покоится Мартина Форэ… », а также «деревья аллей, зеленый выцветший мундир сторожа, от которого пахло дымом трубки и красным вином, и эти невыразительные могильные плиты с надписями, — весь этот призрачный мир разложившихся мускулов, исчезнувших чувств, обманутого ожидания, желаний, которые не успели быть удовлетворены, сожалений, которые были прерваны навсегда, … неосуществившейся любви, житейской усталости» (II, 477).

В этом фрагменте на фоне плотной событийности вдруг возникает характерная газдановская поэтика «потока сознания», складывающаяся из разных сочетаний элегических мотивов и обрывков воспоминаний Пьера. Текст как будто выходит за границы выбранного автором архитектонического принципа замкнутой

формы в иную область — музыкальной поэтики романтического беспорядка, отражающего через музыку языка музыку души героя, где сложно соединяются печаль прошлого и робкие надежды на будущее.

Многомесячные усилия Пьера[269], динамику которых определяют мотивы надежды и отчаяния, приводят, наконец, к некоторому результату: к «Мари» начинают возвращаться пластичность движений, признаки разума, то есть совершается медленный переход из лиминальной фазы в сферу жизни, что вводит в партию героини диалогическое звучание уже знакомого в связи с темой героя мотива пробуждения. В рамках партии героини он варьирует мотив Галатеи: «Внимательно следя за выражением ее глаз, он заметил, что оно иногда изменялось. Число этих изменений было незначительно: удивление, настороженность, недоверие … Та нездоровая, матовая желтизна ее кожи … исчезла. Теперь перед ним было тело с белой кожей, которая отливала розовым оттенком … Но это тело оставалось таким же невыразительным, как и ее лицо и ее пустые глаза» (II, 473). Этих незначительных изменений оказывается достаточным для окружающих, чтобы воспринять произошедшее как чудо воскресения из мертвых. «Мари, вы понимаете, что случилось? … вы понимаете, что произошло чудо? Если бы вы знали, как долго и мучительно я на это надеялся и сколько раз я терял надежду! Никто в это чудо не верил, никто, кроме меня… »

[269] На самом деле с момента принятого Пьером решения до выздоровления Анны-Марии прошло девять месяцев: их первая встреча выпадает на август, а окончательное «пробуждение» случается в апреле, что является символичным сроком, соответствующим периоду от зачатия до рождения плода. На наш взгляд, это достаточное художественное основание, чтобы не считать возвращение к Анне-Марии разума, сознания, памяти неправдоподобно быстрым, как видится это Ю.В. Матвеевой (См.: *Матвеева Ю.В.* «Превращение в любимое.» С. 88). Вместе с тем Газданов не был произволен в тех местах сюжета, где дело касалось болезни героини. Желая достичь максимальной убедительности, он «многократно посещал психиатрическую больницу, встречался и беседовал с больными, подобными его … Мари, постоянно консультировался с медиками, изучал специальную литературу» (*Газданов Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 775. См. также: *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 183).

(II, 481), — такова реакция на произошедшее Пьера; «…я с вами согласен, это похоже на чудо … Впрочем, слово "чудо" мы, вероятно, понимаем по-разному. Для меня чудо — это не то, чего не может быть, а то, чего мы не можем постигнуть, так как не знаем ни его природы, ни тех законов, которые эту природу определяют. Но так или иначе, то, что произошло, это именно чудо» (II, 483), — такова реакция на произошедшее врача-психолога; «Ты знаешь, Пьеро … мне трудно себе это представить … я столько лет видел ее в животном состоянии, что для меня то, что ты рассказываешь, кажется невероятным. Значит, мы все ошибались … Не ошибся только ты» (II, 485), — так реагирует на известие о выздоровлении Анны Франсуа. Правда, таким образом, оказалась на стороне простеца Пьера, а не его «образованных» оппонентов-скептиков, в том числе и «известного социолога». Подобного рода полемизм, утверждающий главенство внутренних усилий над формальными знаниями, интуиции над рассудочностью также несет в себе притчевый заряд, поскольку задает парадигму должного поведения.

Вместе с тем через реакцию персонажей на выздоровление Анны-Марии автор демонстрирует собственное отношение к природе чудесного. Если для героев-скептиков выздоровление героини — это «то, чего не может быть», то есть собственно чудо, то Пьер называет чудом то, что для него по существу является долгожданным событием. Вера и надежда героя, подпитываемые его реальными действиями, наделяют произошедшее качеством мотивированности, что переводит его из разряда чудес в разряд событий[270]. Этим, кстати сказать, модель поведения газдановского Пигмалиона кардинально отличается от поведения героя мифа, где оживление статуи Галатеи происходит не в результате личных усилий кипрского царя, а как отклик богини Афродиты на его моление-просьбу — то есть является собственно чудом. Поступок же Пьера больше вписывается в притчевую парадигму. Тем самым в «Про-

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

буждении» достигается контаминация мифа и притчи в одной сюжетной линии в отличие от «Пилигримов», где два этих жанра разведены по разным линиям сюжета. При этом смыслообразующая доминанта произведения, как и в первом романе, формируется притчей, что придает качество притчеобразности и его мифологической составляющей.

«Нечудесность» рассказанной Газдановым истории становится наиболее явной при ее сравнении с творимыми Христом чудесами воскрешения — сына вдовы в Наине, дочери Иаира, Лазаря, а также многочисленных исцелений — слуги сотника, расслабленного, слепого и др. Приведем по одному примеру из каждой группы чудес: «И вот, принесли к Нему расслабленного, положенного на постели. И видя Иисус веру их, сказал расслабленному: дерзай, чадо, прощаются тебе грехи твои … встань, возьми постель твою и иди в дом твой. И он встал, *взял постель свою* и пошел в дом свой» (Мф. 9:1–7. Курсив редакции. Подчеркнуто здесь и далее мной. — *Е.П.*); «И вот, пришел человек, именем Иаир, который был начальником синагоги; и падши к ногам Иисуса, просил Его войти к нему в дом. Потому что у него была одна дочь, лет двенадцати, и та была при смерти … приходит некто из дома начальника синагоги и говорит ему: дочь твоя умерла; не утруждай Учителя. Но Иисус, услышав это, сказал ему: не бойся, только веруй, и спасена будет … Все плакали и рыдали о ней. Но Он сказал: не плачьте; она не умерла, но спит. И смеялись над Ним, зная, что она умерла. Он же, выслав всех вон и взяв ее за руку, возгласил: девица! встань. И возвратился дух ее; она тотчас встала; и Он велел дать ей есть. И удивились родители ее…» (Лк. 8: 41–56). В Евангелии переход от болезни к исцелению и от смерти к жизни — одномоментный неделимый акт, происходящий *вопреки* сложившемуся порядку вещей, тогда как в романе Газданова исцеление-«воскрешение» героини изображено как *естественный итог* долгого многомесячного процесса (см. сноску 269), сопровождаемого душевными метаниями Пьера от надежды к отчаянию. Из всех признаков чуда в «Пробуждении» сохраняются

только неожиданность (для наблюдателей-скептиков), а также вера героя, одерживающая верх над отчаянием. Отметим, что в повествовании о евангельских чудесах вера манифестируется как главный залог успешности, и в первую очередь это вера ближайших «заинтересованных» лиц. Допустúм скепсис случайных свидетелей, но вера «искренних» (то есть родственников) — основа благополучного исхода. В случае с расслабленным это вера близких, принесших его к ногам Христа, в случае с дочерью Иаира — вера отца. Во всем Четвероевангелии есть лишь один пример, свидетельствующий о бессилии Иисуса творить чудеса. Этот случай связан с Его пребыванием в родном городе — Назарете, жители которого, зная Христа с детства как обыкновенного отрока («они изумлялись и говорили: откуда у Него такая премудрость и силы? Не плотников ли Он сын? Не Его ли мать называется Мария, и братья Его Иаков и Иосий, и Симон и Иуда? И сёстры Его не все ли между нами? Откуда же у Него все это?» (Мф. 13: 54–56)), «соблазнялись о Нем» (Мф. 13: 57), что приводит к негативному результату: «И не совершил там многих чудес по неверию их» (Мф. 13: 58). Автор «Пробуждения» следует тому же евангельскому канону сохранения веры. Допуская сомнение периферийных персонажей, он не позволяет впасть в безверие герою-творцу, который единственный в итоге «не ошибся» в своих ожиданиях. Итак, возможность повторения результата изложенной в притче истории как раз и делает ее событийной в отличие от чуда, не рассчитанного на то, чтобы быть повторимым обыденным путем пусть даже и чрезмерных усилий. Симптоматично, что при высокой частотности в Евангелии чудо ни разу не встречается в составе его притч.

Появление в романе мотива пробуждения внутри темы героини и его дальнейшее развитие как будто свидетельствуют о том, что в темах обоих героев уже набран достаточный энергетический потенциал, чтобы развернуть текстовую форму в сторону разрешения конфликта между жизнью и смертью в сторону жизни. Однако на самом деле конфликт лишь обостряется, наметив

зону главной кульминации сюжета. Такой фактурный рисунок соответствует заключительному эпизоду разработочной части в сонатной форме, развитие которой стремится к предельному заострению, подготавливающему кульминацию. Пытаясь достигнуть предельного динамизма в воспроизведении архетипической модели смерти-воскресения, Газданов усиливает эффект «воскресения из мертвых» через вставной эпизод внезапной болезни Анны-Марии, произошедшей в момент ее наметившегося выздоровления и описанной в красках «болезни к смерти». Крайне обостряет ситуацию балансирование повествования на тонкой грани между чудом и событием: «Пьер позвонил доктору, который приехал через час и сказал, что у больной менингит. Пьер тотчас же позвонил на службу и сказал, что берет отпуск на несколько недель.

То, что было потом, было самым тягостным испытанием в жизни Пьера. В течение трех долгих недель он не отходил от постели Мари и спал одетый несколько часов в сутки, сидя в кресле, которое поставил рядом с ее кроватью … Он каждую минуту боялся, что она умрет … Время от времени он … варил себе очень крепкий кофе и возвращался к Мари, которая была все в том же состоянии, как ему казалось. Но доктор, которому Пьер плохо верил, сказал, что больной, по его мнению, лучше и что она, по-видимому, теперь вне опасности … Однажды под утро … Пьер не заметил, как заснул … Когда он проснулся … подошел к Мари и встретил взгляд ее ясных глаз … После этого началось медленное выздоровление Мари» (II, 488–489). С одной стороны, выздоровление героини поставляется автором в связь с самоотверженным уходом за ней Пьера, то есть приобретает реальную мотивацию. Но, с другой, — переход от болезни к выздоровлению подается в тексте как внезапное событие, не находящееся в прямой зависимости от вмешательства Пьера. Герою, наоборот, кажется, что движения к лучшему не происходит, он не доверяет мнению врача, а «пробуждение» «Мари» совершается в период его сна. Такое раскачивание смысла наделяет событие качеством чудесности,

из чего видно, насколько важно автору сохранить след чуда в изображении духовного воскресения героини. Этим эпизодом он пытается активизировать свою главную нравоучительную мысль, ради которой, собственно, и пишется роман: чудо как новая реальность может явить себя в обыденных земных условиях, незримо подготавливаясь душевными усилиями индивида, его самоотверженностью, милосердием, творением добра. В случае внутренней готовности к подобной ситуации любой «средний» человек может стать «избранным».

Притчевая «нота» «Пробуждения» усиливается введением в повествование комплекса пасхальных мотивов (что в рамках всего романного корпуса Газданова становится еще одним способом автодиалога, соединяющего «календарной» нитью «французский» роман с «русским» «Призраком Александра Вольфа»). В русской литературе трактовка чуда как события характерна в первую очередь для пасхального текста, где мотивы милосердия, сострадания, духовного выбора маркируют особый стиль «пасхального поведения». Отличительным признаком пасхального текста является отсутствие в нем «чудесного» как такового. Чудо на Пасху проявляется прежде всего через внутреннее преображение героя, приводящее к победе правды над ложью, добра над злом, радости над страданием, что наделяет пасхальный текст качеством притчеобразности. В «Пробуждении», помимо «нечудесности» чуда, вся цепь эпизодов, посвященных выздоровлению Анны-Марии, окружена и другой пасхальной символикой. Так, первые признаки осмысленного поведения появляются у героини весной, в апреле месяце. В христианском календаре этот период соответствует пасхальному времени. Причем его отсчет начинается с Великого поста, выпадающего на раннюю весну и являющегося временем покаяния, милосердия, «сугубого крестоношения». Несложные календарные вычисления убеждают в том, что именно этот период оказывается наиболее трудным для газдановского героя. Не проявленный в романе напрямую, пасхальный подтекст проникает в него и через символику времени: момент, в который

Пьер замечает «человеческий» взгляд «Мари», пришелся на «ночь с субботы на воскресенье», то есть на то же недельное и суточное время, что и евангельское Воскресенье Спасителя. Нельзя не учитывать и того, что сам воскресный день в христианском календаре является еженедельной «малой Пасхой». Таким образом, характер чуда в «Пробуждении», специфический набор мотивов и особенность событийного времени позволяют прочесть это произведение Газданова в рамках пасхального жанра. Контекстуальное окружение центральной линии сюжета активизирует пасхальный смысл рассказанной истории.

Часто преображение героя в пасхальном тексте строится на контрасте между допасхальным и пасхальным образами его жизни[271]. Ту же тенденцию можно увидеть и в «Пробуждении», где жизнь героев делится на три периода. Время до их встречи друг с другом семантически соответствует допасхальному безвременью, подобному жизни-сну; момент встречи знаменует канун «пробуждения», предпасхальное время духовного самоопределения; выздоровление Анны-Марии знаменует пасхальную победу жизни над смертью. Как для героя, так и для героини обретение себя ведет к обретению *другого*. Симптоматично, что момент выздоровления героини связывается с возвращением к ней памяти, после чего она уже именуется своим настоящим именем: Анна. Однако ее отношение к этому возвращенному имени оказывается иным в сравнении с тем, какое имела схожая ситуация для героя «Пилигримов» Фреда (подробно см. ниже).

В предысториях Пьера и Анны распознается знакомый по «русским» романам сюжет воспоминания. Однако в нем есть принципиальное отличие от «русского» варианта, каковым является отсутствие ностальгии

---

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

по прошлому. Семейный быт героев подается автором как пример недолжного бытия. Прошлое Пьера изображено Газдановым в красках прозаического существования: «Иногда ему казалось просто невероятным, что целая человеческая жизнь, со всеми ее возможностями, воспоминаниями, иллюзиями и надеждами, могла быть сведена к такому бесконечно неинтересному существованию: базар, обед, ужин, уборка квартиры — и больше ничего никогда, ни при каких обстоятельствах» (II, 441). Всю историю семьи Форэ пронизывает один главный мотив — утраченных иллюзий. Как отец, так и мать героя всерьез надеялись на скорую перемену судьбы. Надежды, казалось, имели под собой реальную почву: у старшего Форэ была богатая сестра, наследство которой после смерти должно было перейти в его руки: «Об этом наследстве Пьер слышал всю свою жизнь, на нем строились всевозможные расчеты, вплоть до кругосветного путешествия и покупки собственного дома» (II, 442). Ради этого наследства мать заискивала перед нелюбимой родственницей, окружала ее заботами, готовила на последние средства ее любимые блюда («Как вы находите курицу, Жюстина? … Достаточно ли вам тепло, Жюстина?» (II, 442)). Но все усилия оказались напрасными: «и приобретение загородного дома, и проект кругосветного путешествия, и все остальное — это был праздный вздор, абсурдные иллюзии, глупейший мираж, мечта, которая рассыпалась прахом», — как сказал Альберт Форэ, потому что перед смертью тетка Жюстина оставила завещание, по которому все ее имущество переходило монастырям (II, 443). Узнав о случившемся, родители Пьера до конца своих дней считали себя обокраденными. В отличие от них герой всегда понимал, что надежды отца строились «на совершенно произвольных предположениях, сводившихся, в общем, к постоянному расчету на чудо … И оттого, что Альберт Форэ всю жизнь верил со слепой наивностью в выигрыш или наследство, он вел свои дела с такой неизменной небрежностью» (II, 443). Неубедительность образа жизни родителей накладывала печать эфемерности на все прошлое Пьера. Восприни-

мая утраченные ими иллюзии как урок, герой выводит из него главный тезис собственного существования: человеческая жизнь имеет оправдание и смысл только тогда, когда ее цель находится за пределами личного благополучия и посвящена служению ближнему. Таким образом, сюжет воспоминания Пьера организуется его мыслью о несовместимости с собственным прошлым.

В воспоминаниях Анны отношения в семье Дюмон предстают еще более отчужденными, чем в семье Форэ: «Я не знаю, кто я. Я знаю свое имя и свою фамилию, я знаю, сколько мне лет и где я родилась, но я знаю не менее твердо, что это ничего не определяет … То, что предшествует во времени моей теперешней жизни, мне кажется бесконечно далеким. У меня такое впечатление, что я вспоминаю чью-то чужую жизнь…» (II, 524). Отец Анны жил в мире застывших умозаключений, «отступления от которых он не допускал» (II, 506), что имитирует иллюзорные представления Альберта Форэ. Но если иллюзии отца Пьера ограничивались сферой семьи, то у отца Анны они касались истории мира, воспринимаемой им как «смена экономических систем, определявших … всю жизнь человечества» (II, 504). Мать героини «была так же далека от эмоциональной жизни, как ее муж, но … в отличие от отца Анны, она не строила никаких теорий, но знала всегда, как надо поступать в том или ином случае, точно все должно было подчиняться определенным правилам, раз навсегда установленным при каком-то дворе, центром которого была она как королева воображаемого государства» (II, 506–507). Существуя в атмосфере «ледяного отчуждения», определявшей отношения родителей, Анна тем не менее сумела создать свой собственный мир девичьих мечтаний, книжных переживаний, сформировавших смутные ожидания любви как рыцарского поклонения. Этот перечень девичьих грез выступает в тексте не столько набором беллетристических клише, сколько репрезентантом извечных свойств женской природы — мысль, поддержанная в тексте непредвиденным лирическим «дивертисментом», героиней которого является не Анна, как логично бы было

предположить, а ее мать: «Потом комната, где она писала, наполнялась звуками — покашливание ее отца, прерывающаяся мелодия рояля, на котором играла мать этюды и ее собственные импровизации, вдруг вливавшиеся в исполнение ноктюрна или «сада под дождем» — с преобладанием минорных тонов, последовательность которых напоминала пронзительную рояльную жалобу неизвестно на что, — и после этого импровизация прекращалась и снова начиналось долгое гармоническое повествование, звуковая проекция какой-то блистательной и до конца рассказанной жизни, в которую Анна вкладывала свой собственный смысл, где были стихи, воспоминания, предчувствия, надежды, далекое лирическое движение, уход, возвращение, … отказ, согласие, ответ на все вопросы» (II, 519–520). В рациональном сознании матери оказались живы и воспоминания, и предчувствия, и надежды — весь тот мир, который составляет внутреннее существо ее дочери. Репрезентацию закрытого от окружающих мира души автор здесь, как и в прежних романах, доверяет музыке. Этот фрагмент усложняет образ матери Анны, привнося в него загадочность и недосказанность, что в плане формы «приоткрывает» границы стремящегося к «закрытости» текста.

Помечая свои романы-притчи подобными импрессионистическими виньетками, Газданов как будто оставляет на их страницах собственный «фирменный знак», служащий поэтической отсылкой к его «русским» романам. В структурном отношении данный эпизод может служить метафорой всего метароманного текста писателя. Музыкальный ряд составлен в нем из двух жанровых разновидностей: инструментальной миниатюры (импровизация, ноктюрн, импрессионистическая зарисовка «сада под дождем») и замкнутой формы («долгое гармоническое повествование» о «до конца рассказанной жизни»). В таком жанровом движении просматривается стремление *от* импровизации *к* замкнутой форме, что соответствует стратегии романного мышления Газданова в целом.

Вернемся, однако, к воспоминаниям героини. После неудачного замужества и осознания обманутости соб-

ственных надежд Анна впадает в состояние душевной летаргии, которая закончилась уходом из дома, бомбардировкой и последовавшими за этим событиями, приведшими ее в квартиру Пьера. В ее новом положении раздумья о прошлом не вызывают в ней сожаления: «У нее было впечатление, что она смотрит издалека, чужими и холодными глазами … на воображаемый мир, чужой, далекий и неубедительный» (II, 502).

Итак, воспоминания героини представляют собой серию пермутаций той же монотемы, которая уже озвучена в воспоминаниях героя: несмотря на разность миров, в которых жили Пьер и Анна до встречи друг с другом, их самоощущение в этих мирах почти тождественно — и в том, и в другом случае главным оказывается чувство одиночества и «неубедительности» окружающего. Притупленность эмоций и потеря (для Анны) или безосновательность (с точки зрения Пьера) надежды на возможность перемен делают их жизни похожими на сон. Отчетливые «пороговые» конфигурации это состояние приобретает для каждого из героев в свое время, но одним и тем же способом: через осознание прошлого как завершившегося цикла.

В отличие от Пьера, путь к осознанию его завершенности проходит для Анны в несколько этапов, создающих в повествовании фигуру повтора. Впервые мотив возродившейся памяти появляется после «болезни к смерти», что представляет новую фазу «пробуждения» героини. Второй виток память Анны совершает тогда, когда она решается описать Пьеру свое прошлое на бумаге. В этой письменной фиксации воспоминаний героини чувствуется авторская нацеленность на узнаваемость нарративного приема, активизирующего перекличку «французского» романа-притчи с корпусом «русских» романов. Процесс письменной рефлексии выявляет новые штрихи в картине воспоминаний Анны, позволяет ей восстановить уже изрядно забытую историю детства и юности в мельчайших подробностях. Третий виток память совершает во время встречи героини с кузеном, считавшим ее погибшей. Однако в полной мере восстановленное памятью прошлое не становит-

ся для нее ни убедительнее, ни дороже. Путешествие по его лабиринтам показало Анне несовместимость с ним — так же, как в свое время Пьеру. Самое ценное, что она чувствует в этот период, — «ощущение присутствия Пьера» (II, 503). Самым главным для Пьера в это же время становится опасение потерять Анну. Так круги жизни двух столь разных героев сходятся в одном внутреннем локусе, центром которого для каждого из них оказывается *другой*.

Полное приятие мира Пьера происходит для Анны в тот момент, когда она готовится к вечернему торжественному приему Франсуа, ставшего первым гостем в их доме после ее выздоровления. Не осознавая того в полной мере, она убрала комнату так, как делала это в свое время Мартина Форэ: «Когда Пьер … вернулся со службы домой и вошел в столовую, он увидел, что на буфете стояла ваза с цветами, — с того дня, когда умерла его мать, в квартире Пьера никогда не было цветов. Стол был покрыт тяжелой и тугой скатертью, той самой, которая в прежнее время вынималась из шкафа только тогда, когда приезжала тетка Жюстина. На столе были те же праздничные приборы» (II, 536). Обретение *другого* как части себя — в его полном объеме — выражено в этом коротком фрагменте через трижды повторенное в разных формах местоимение *тот*: «с того дня», «той самой», «те же». В сферу поступка Анны оказались включены все самые дорогие моменты прошлого Пьера. Осколки жизни, наконец, складываются в единую для обоих картину бытия. Не случайно с этого момента из темы героя исчезает интонация робкой нерешительности, сменяющаяся энергичной убедительностью («У Пьера больше не было того выражения постоянной неуверенности, которое Франсуа хорошо знал» (II, 538)), а тема героини теряет свойство подчиненности и приобретает самостоятельность («… главное, это было выражение ее глаз, в котором … отражалось спокойное сознание того, что все должно быть так, как оно есть, … что-то безошибочно найденное раз навсегда» (II, 538)). Мотив пробуждения из лейтмотивного ряда перемещается, таким образом,

в «тональную» сферу, выполняя темо*пре*образующую функцию: минорная интонация вопроса, доминировавшая в экспозиционной части романа в теме героя, и еще в большей степени — в теме героини, сменяется жизнеутверждающей мажорной «нотой» обретенного смысла жизни. В этом семантическом обогащении центральных партий можно увидеть различие финала «Пробуждения» от репризы сонатного allegro, где главная тема воспроизводится в экспозиционном, исходном варианте.

В этой части текста полемическая «нота» в мотиве Пигмалиона приобретает победное, достигшее степени ясности звучание: «Анна впервые чувствовала теперь, насколько жизнь может быть спокойной и счастливой» (II, 519); «Анна никогда не знала того состояния полного душевного покоя, в котором она жила теперь. Ей иногда начинало казаться, что именно в этом и была цель ее существования — в том, что после всех испытаний, которые выпали на ее долю, она очутилась бы в этой скромной квартире, далеко от того района города, где она жила с Жаком, и чтобы она проводила спокойные, медленные и счастливые дни в ожидании возвращения со службы Пьера Форэ, старшего бухгалтера какого-то незначительного предприятия» (II, 522). Эквивалентом новой сущности героини становится ее новое имя, в чем она однажды признается Пьеру: «Меня звали Анной, Пьер … Но теперь мне иногда кажется, что мое настоящее имя — это то, которое вы произносите» (II, 524).

Мотив переименования является одним из важнейших знаков «пробуждения» в поэтике «поздних» романов Газданова. Но если в «Пилигримах» и «Эвелине и ее друзьях» возвращение имени героя (Франсис — Фред)/героини (мадам Сильвестр — Луиза Дэвидсон) знаменует возвращение им собственного «я», то в «Пробуждении» ситуация с переименованием поворачивается иным образом. Здесь настоящим именем героини оказывается не данное ей с рождения, а то, которое символизирует перемену в ее судьбе, ознаменовавшую выход из псевдореальности, освобождение

«от шлаков биографии и пыли истории»[272]. Мысль о соответствии имени и судьбы утверждается в этом случае в варианте не возвращения, а «опровержения» имени. Хотя следует отметить, что перемена с Анны на Марию в иерархической системе имен, приведенной в книге П. Флоренского «Имена», означает смену «очень хорошего» на «лучшее», «самое женственное, равновесное и внутренне гармоничное, доброе»[273]. Имени Анна Флоренским отведено второе место после имени Мария по причине наличия в нем аспекта «неуравновешенности, преобладания эмоций над умом»[274]. Таким образом, в русле данной претендующей на сакральное знание логики переименование героини «Пробуждения» из Анны в Марию не является знаком ее кардинальной внутренней перемены: доброкачественность обоих имен становится свидетельством доброкачественности личности его носительницы (что еще раз подтверждает принцип «верхнего регистра» в романе), — но ознаменовывает момент жизненного перелома, «перемены места в мире, новое онтологическое и мистическое … соотношение с миром»[275]. Вместе с тем «воплощение» героини усилиями героя стимулирует его личностное «довоплощение». То есть, являясь плодом творческого напряжения Пьера, Анна-Мария сама косвенным образом выполняет по отношению к нему созидательную, «материнскую» функцию (вспомним параллель «Мари» — Мартина Форэ), что вводит «богородичный» обертон в мотив Галатеи и служит своего рода семантическим «оправданием» нового имени героини.

Счастливым итогом рассказанной в «Пробуждении» истории автор разрушает прочно сформировавшуюся литературную схему неудачной любви простолюдина к дворянке по типу «он был титулярный советник, она — генеральская дочь», чем переводит

272 *Флоренский П.* Имена. М., 2006. С. 482.
273 Там же. С. 649.
274 Там же.
275 Там же. С. 503.

финал своего романа из литературного пространства в область сказки[276] — по типу женитьбы человека простого происхождения на царской дочери. Показательно, что развитие темы героя в «Пробуждении» в межжанровом отношении оказывается богаче по сравнению с темой героини. Если тема Анны-Марии разрабатывается главным образом на варьировании мотива Галатеи, то тема Пьера, кроме мифомотива Пигмалиона, включает в себя евангельский мотив «милосердного самарянина» и сказочно-мифологический мотив спасителя. Все они вписываются в рамки единого семантического поля, что активизирует притчевое звучание текста. Несомненно, в сюжетном развитии «Пробуждения» присутствует утопическое начало, на что не раз было обращено внимание исследователей. Но оно является важной составляющей творческого кредо Газданова в период его позднего творчества. По его мнению, писатель только тогда способен создать свой художественный мир, когда он в сознании уже имеет целостную картину этого мира, принципиально отличного от обыденной реальности и больше принадлежащего к идеальному плану бытия. В рамках этой задачи естественной оказывается художественная ориентация на миф и притчу.

Финал романа, таким образом, воспроизводит «момент истины» каждого из героев, но в первую очередь, несомненно, Пьера, делая очевидным результат осуществленного им деяния как «победы над небытием». Сложные конфигурации диалога двух главных сюжетообразующих мотивов: жизни и смерти — разрешились «ясным итогом», что доказало правду героя в его непрямом споре с персонажами-оппонентами как победу живой жизни над «сухой» теорией. Тем самым развитие главной темы — поиска и обретения смысла жизни — в ее конкретном сюжетном воплощении оказалось завершенным. В финале романа происходит развязка всех узлов: даются отве-

[276] «Философской сказкой» назвала «Пробуждение» Е. Бальзамо в своей статье «Во что верил Гайто Газданов». См.: Гайто Газданов и «незамеченное поколение» … С. 142–147.

ты на возникающие по ходу повествования вопросы и сомнения, утверждается мысль, заявленная в эпиграфе, что свидетельствует об исчерпанности сюжета, задача которого — быть примером для подражания. Как показал проведенный анализ, в наибольшей степени соответствующими притчевому содержанию «Пробуждения» оказались музыкальные правила сонатной формы.

***

В своем втором романе-притче Газданов продолжает линию перелома стереотипов, начатую в «Пилигримах». Если там писатель превращает преступника в праведника, стяжателя — в «милосердного самарянина», а также соединяет счастливым союзом героев из двух противоположных социальных миров, то в «Пробуждении» он концентрируется на сквозном для своих романов «направлении к женщине», реализуя оставшуюся единственно неосуществленной социальную комбинацию: соединение «среднего», «ординарного» с «высшим». В плане художественной убедительности это гораздо более трудная задача в сравнении с любовным сюжетом, построенным на союзе крайних социальных позиций (наиболее распространенный вариант — любовь аристократа и «падшей» женщины).

Таким образом, можно заключить, что двумя «французскими» романами Газданов исчерпывает собственные моралистические задачи, «закрывая» основные проблемы выбранного направления. В рамках романного творчества писателя это становится свидетельством относительной эстетической ограниченности назидательного жанра: его художественной мысли словно бы дальше некуда двигаться — разве только к воспроизводству уже сказанного через новые сюжетные комбинации. Момент исчерпанности специфически выражается в количественном соотношении «французских» и «русских» романов, представляющем собой *два к шести*.

§ 4. «Эвелина и ее друзья»: роман-кода

«Эвелина и ее друзья» — романный итог Газданова. После семантической досказанности «французской» дилогии автору, по всей вероятности, было важно провести итоговые смыслы через сознание своего лирического героя, утвердить их как его собственный духовный результат, а также сделать венцом его личной судьбы счастливое соединение с героиней.

По типу повествования роман «Эвелина и ее друзья» можно определить как «роман-возвращение». После объективированного Er-Erzählung'а «Пилигримов» и «Пробуждения» автор вновь погружается внутрь сознания героя, в его воспоминания, переживания, выраженные уже знакомым по предыдущим «русским» романам способом лирического потока мысли. Проводником в ментальное пространство, как и ранее, служит у Газданова музыка: «Я впервые услышал игру этого удивительного пианиста, — это был пожилой человек с круглой головой, бритым лицом и выцветшими глазами, — в маленьком ресторане с огромными, во всю стену, окнами над морем, на французской Ривьере … Я сидел перед стаканом оранжада, в котором давно растаял лед, и тщетно старался себе представить, что именно, какое чувство непосредственно предопределило в этот вечер ту смену звуков, которой я был единственным слушателем … Я подумал тогда, что самое важное сейчас было все-таки именно это — звуковое путешествие в неизвестность над этим южным морем, в летнюю ночь, вслед за пианистом в смокинге, и что все остальное — Париж и то тягостное, что было с ним связано, сейчас непостижимо растворялось … И в этом исчезновении огромного и далекого города было нечто одновременно сладостное и печальное. Таков был скрытый смысл того, что играл пианист. Таким, во всяком случае, он мне казался» (II, 555–556). Эта открывающая произведение музыкальная импровизация задает свойство «открытости» всему романному повествованию.

В «Эвелине…» автор возвращается к уже знакомой по «русским» романам организации сюжета как *сюжета воспоминания*, дооформленность которого осуществляется в финале обещанием героя: «я когда-нибудь напишу о тебе книгу» (II, 752). Таким образом, роман становится творением героя-писателя, в чем проявляются новые аспекты *возвращения*. Это возвращение к уже знакомому по «Истории одного путешествия» художественному приему: роман, пишущийся его героем, а также возвращение автора в собственное творческое прошлое. В рукописи романа есть краткое изложение смысла его эпилога: «Важно: О Эвелине. Эпилог — он должен производить впечатление, будто нечто подобное уже было, но только не в реальности, а в воображении, и что ничего не может быть лучше этого: что-то, чему предшествовали годы тщетных ожиданий, наконец происходит»[277]. Запись сразу отсылает на несколько десятилетий назад: к «Вечеру у Клэр», от которого начинается уже обратное движение к любовным миражам «Истории одного путешествия», «Полета», «Ночных дорог», «Призрака Александра Вольфа», «Возвращения Будды». В метароманном пространстве нечеткость образа Клэр приобретает эмблематический характер: на ее размытый облик, с глазами, обладавшими даром бесконечных «превращений», словно проецируются черты Аглаи Николаевны, Лизы, женщины с портрета, Елены Николаевны, Катрин, Эвелины. На «отраженность» образа Эвелины указывает в романе хтоническая символика, возникающая в зыбком пространстве видения/сна героя, что в наибольшей мере было характерно для изображения Клэр: «Я заснул на рассвете и мне снилась Эвелина … Я шел за ней по морскому берегу, увязая в глубоком и мягком песке …

[277] См.: *Диенеш Л.* Указ. соч. С. 187. В счастливом финале любовного сюжета ощущается внутренняя связь с долгим благополучным супружеством самого Газданова. Соединение его судьбы с судьбой Фаины Ламзаки произошло в 1936 г., когда писателю было 33 года — знаковый в плане духовного самоопределения возрастной рубеж. К началу работы над романом, определяемым исследователями началом 1950-х гг., это был уже путь более чем в десятилетие.

Я повернул голову в сторону моря и тогда опять увидел Эвелину. Она лежала на спине на воде, заложив руки за голову, поднимаясь и опускаясь на каждой волне … Я разделся, вошел в море, которое мне показалось теплым, как вода в ванне, и поплыл, направляясь к Эвелине. Она вдруг исчезла, потом вынырнула рядом со мной и ее рука обняла мою шею» (II, 722–723). Не только водная символика, но онирическое построение сцены актуализируют диалогическое начало в «Эвелине… », зеркальность сюжета первого и последнего романов. Но если в первом случае побеждает русальная природа героини, одновременно манящая и разрушающая, то во втором водная стихия предстает как рождающая, «довоплощающая», что больше соотносится с мифом о Венере. К тому же долгожданное обладание героиней в «Вечере у Клэр» вызывает у Николая Соседова только чувство разочарования, в то время как в «Эвелине… » схожая ситуация становится самым важным итогом жизненного путешествия героя. В такой разности отношений автобиографического я-повествователя видна цена жизненного опыта, пройденного самим писателем от первого романа к последнему, чрезвычайно точно определенная Л. Диенешем как «выстраданный оптимизм»[278].

В романе неоднократно контекстуально намекается на зрелый возраст героя. Автор выбирает для этого прием персонажного «посредничества»: Мервилю в романе тридцать семь лет, Эвелине — тридцать шесть. Это та приблизительная точка отсчета, от которой следует отталкиваться в сторону возрастного увеличения: по логике подтекста я-повествователь должен быть старше своих приятелей, так как, являясь однокурсником Мервиля по университету, он поступил туда после прохождения опыта войны и константинопольской эмиграции. Герой «Эвелины… » одновременно и *тот*, прежний, узнаваемый по своим лирическим самопогружениям, и одновременно *иной*, освободившийся от ностальгической «зависимости», ведущий во Франции благополучное существование и по существу уже ставший «своим среди своих».

[278] Там же.

Эффект дежавю в «Эвелине…» соответствует правилам крупной циклической формы, где последней части, после самостоятельности картин в средней, предписано возвращение в начальную тональность. То есть именно на заключительную часть возложена функция объединения всех произведений в циклическое единство. Кроме этого, тематика, стилистика, мотивная структура «Эвелины…» во многом перекликаются с другими «русскими» романами Газданова, что усиливает впечатление сквозного пространства цикла. Разбивая событийный план, автор сохраняет повествовательное единство целого, в котором «французская» дилогия приобретает значение вставного элемента. Эта вычлененность обусловлена в первую очередь сменой повествовательной модели в «Пилигримах» и «Пробуждении».

Возвращение в «Эвелине…» к лирическому типу повествования возвращает в него и прежние вопросы, связанные с возможностью самореализации, которые относятся здесь к плану не только героя, но и его друзей. Общность проблемы делает центральных персонажей двойниками друг друга, объединяя их в единый «персонажный субстрат»[279], что выражено у Газданова через употребление редкого в его текстах местоимения «мы»: «То, что нас интересовало раньше и что должно было, казалось, сохранить свое значение при всех обстоятельствах, медленно уходило от нас, бледнея и удаляясь. Может быть, это следовало объяснить усталостью, которая незаметно все эти годы проникала в нас, заставляя нас вести какое-то отраженное существование, нечто похожее на механическую последовательность поступков, слов и суждений, которые заменили настоящую жизнь…» (II, 577–578). Взаимоотражение персонажей друг в друге представлено через единство поступков, мыслей, суждений. Так, история Артура, находящегося в поисках себя, мечтающего «взяться за монографию о Ватто» и написать роман, пересекается

[279] *Капинос Е.В.* Взаимопритяжение и взаимоотталкивание героев в нарративе рассказа И.А. Бунина «Генрих» // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 2008. № 4. С. 47.

со сферой интересов главного героя. История Мервиля, не способного жить вне состояния влюбленности и потому находящегося в непрерывном любовном поиске, в итоге сливается с «сентиментальным путешествием» героя. Иногда его высказывания о себе практически дублируют самохарактеристики я-повествователя: «Моя жизнь, — сказал он мне как-то, — проходит в судорожных, но чаще всего неуспешных попытках найти какое-то гармоническое эмоциональное равновесие, которое иногда кажется мне недостижимым» (II, 614). В свою очередь, отповедь Артура, адресованная герою, и по интонации, и по смыслу дублирует его собственные «обвинительные речи»: «То существование, которое ты ведешь, подходило бы для очень пожилого, больного и усталого человека. Но ты, слава Богу, не стар и совершенно здоров — и откуда у тебя могла бы быть такая непонятная усталость? Что могло произойти? … Почему ты не живешь, а смотришь, как живут другие? Ты находишь, что это нормально?» (II, 717). Ср. с отповедью героя Эвелине: «Я обвиняю тебя в неосмотрительности, в том, что ты склонна уступать какому-то чувству, которое не может быть ни глубоким, ни длительным, - и ты это знаешь. Проснись, наконец, черт возьми, и начни жить по-человечески … мне иногда хочется схватить тебя за плечи и трясти до тех пор, пока ты не поймешь, что пора перестать делать глупости» (II, 683). В этот «зеркальный» круг косвенно вписывается и бывший уголовник Ланглуа, после знакомства со своей «заказной» биографией, написанной Артуром по канве собственных интересов («Со страниц книги … возникал ценитель искусства, посетитель музеев и библиотек и неутомимый искатель душевного совершенства…» (II, 725)), неожиданно осознавший, что именно такую жизнь он хотел бы прожить: «Конечно, это было иначе … и вы пишете обо всем по-особенному. Но я хотел бы быть таким, как вы меня описываете» (II, 713).

Расплывчатость границ между персонажами отражается и на сфере интеллектуальных диалогов, здесь в еще большей степени, чем в прежних «русских» романах, являющихся диалогизированным вариантом вну-

треннего монолога, где голоса собеседников выражают ступенчатое развитие авторской точки зрения. Вот одна из бесед такого рода, происходящая между героем и Мервилем, самым близким ему по духу персонажем: «Я готов с тобой согласиться в пессимистической оценке мира, сказал я, — … Разница в том, что ты веришь, что тебе это счастье может дать какая-то, никогда не существовавшая и нигде не существующая, скажем, леди Лигейя. Я лично в это верю меньше всего …

– Если бы все рассуждали, как ты, то не было бы ни войн, ни революций, ни подвигов, ни даже убийств. Дездемона умерла бы естественной смертью в возрасте шестидесяти или семидесяти лет. И никто не испытал бы той непередаваемой внутренней дрожи, которая охватывает тебя, когда перед четвертым актом поднимается занавес и на сцене ты видишь кровать, в которой она будет задушена.

– Другими словами. Мы сохранили бы Дездемону, но потеряли бы Шекспира, — сказал я. — Но мы можем быть спокойны: эта опасность миру не угрожает» (II, 561–562).

Переключение из сферы реальности в интеллектуальную область как наиболее убедительную — характерный способ доказательств во всех произведениях Газданова. В данном случае сильные аргументы отданы Мервилю, что сближает его позицию с авторской. Последняя же реплика я-повествователя не столько разрешает проблему, сколько снимает ее, уводя к пределам «общих мест». Такая перемена мест персонажей в диалоге становится еще одним свидетельством их взаимоотраженности.

Принцип двойничества распространяется также на круг женских персонажей, в который, кроме «явленных» персон, включаются закадровые: мать Эвелины («– Ее мать голландка … У ее матери была бурная жизнь и неутолимая жажда душевных движений — ты понимаешь, что я хочу сказать. Ничего северного, голландского в ней нет…» (II, 673)), мать Луизы Дэвидсон («Ее мать, француженка, до замужества была артисткой мюзик-холла. Женщина она была очень способная и неглупая, но отличалась исключительным

темпераментом, и это вызывало постоянные драмы в семье. Выбор ее друзей, чаще всего кратковременный, носил случайный характер, и в числе их были такие, которых следовало бы избегать» (II, 649)), бывшая возлюбленная героя Сабина. В ее портрете, манерах, типе поведения, меняющемся выражении глаз соединяются не только черты Эвелины и Луизы Дэвидсон, но и Клэр. Любимое одеяние трех героинь «Эвелины… » — черное платье: в черном закрытом платье возникает в воспоминаниях героя образ Сабины, в черном платье впервые появляется в кабаре Луиза под именем Маргариты Сильвестр, однако самым ярким представлен вечерний наряд Эвелины: «…черное открытое платье Эвелины медленно двигалось между столиками, и в неверном свете зала тускло сверкали ее жемчуга» (II, 592). В этом фрагменте поэтика образа героини вмещает в себя множество культурных контекстов — от утонченной эстетики рококо с ее культом раковины, жемчуга до блоковских чарующих ресторанных «незнакомок» и женских фигур с полотен импрессионистов. Это богатство подтекстов подчеркивает непревзойденность роли Эвелины в романе.

Помимо зеркальных взаимоотражений, отношения персонажей друг к другу и к миру формируют в романе сферу интертекста. Так, история Андрея и его брата Жоржа, тяжелого по характеру человека и при этом прекрасного поэта, дает автору возможность вывести сюжет в область размышлений о природе творческого дара, сложной структуре внутреннего мира, совмещающей в себе высокое и низкое. Убийство Жоржа, так и остающееся не раскрытым (наказание за несовершенное преступление получает невиновный человек, служивший садовником в имении Жоржа), расширяет проблематику произведения в область социально-философских раздумий о судебной системе, законе и беззаконии. В то же время личность садовника Клемана, изображенного извергом, избивающим жену и своих маленьких детей, вводит в газдановский роман вопросы правосудия, осмысляемые в евангельском (избиение младенцев) и литературном контекстах («сле-

зинка ребенка» Достоевского). Нетрудно заметить, что в сферу романного диалога втягивается практически вся русская классическая литература, от Пушкина до Толстого, с ее этико-эстетическими вопросами о смысле и природе творчества, «гении и злодействе», «преступлении и наказании», «напрасной жертве» и пр. Вместе с тем изображение отношений Мервиля с Луизой Дэвидсон, построенное как череда жанровых бульварных «превращений» (соединение дорожного приключения, мелодрамы и «гангстерского» романа), выводит интертекстуальный диалог «Эвелины…» в область паралитературы. Итоговый роман Газданова становится, таким образом, не только «подлинной энциклопедией» тем, мотивов, писательской техники и стилистических приемов самого Газданова, на что обратил внимание в своей монографии Л. Диенеш[280], но и тем и мотивов русской, а также мировой литературы в диапазоне от классики до беллетристики.

Однако, несмотря на отмеченные свойства, а, возможно, именно благодаря им, сюжетно-нарративная структура «Эвелины…» вызывает отчетливое ощущение вторичности. Функция подытоживания уже досказанной истории, являющаяся ключевой для музыкальной коды, в литературе таит опасность авторского творческого самоповторения. После завершения метароманного сюжета во «французских» притчах повествованию как будто некуда дальше двигаться, и оно постоянно пробуксовывает, «подбадривая» себя густыми вставками сюжетных клише. Неразвернутость в действие, акцент на описательности, доминирование рассказа над показом превращают авторский энциклопедизм в феномен усталого пера: Газданову словно бы уже не интересно прописывать детально то, что является не только его собственным, но и общелитературным дежавю. К «Эвелине…» в большей степени применима реплика Л. Ржевского о поздних произведениях писателя: «нужды не было и в помине, а творчество не шло»[281]. Действительно, некоторые фрагменты романа

[280] Там же. С. 185.
[281] См.: *Орлова О.* Газданов. С. 264.

звучат как испорченный претекст. Особенно заметно это в характеристиках героя своих друзей. Вот, например, как изображается Мервиль: «Он переходил от искусства к астрономии, от астрономии к архитектуре, от архитектуры к биологии, от биологии к изучению персидских миниатюр. В ранней молодости он был боксером, дипломатом, ученым, полярным исследователем. В результате всего этого он знал множество разнородных вещей, которые ему не удавалось соединить в одну сколько-нибудь стройную систему. Но, помимо этого, он всегда был верным товарищем, был неизменно щедр и великодушен» (II, 557). Приведенный фрагмент выглядит плохим подражанием Чехову, а именно чеховским характеристикам тех героев, которые не нашли своего места в жизни и занимаются не своим делом (Андрей в «Трех сестрах»: «Он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки — одним словом, мастер на все руки»[282]; Андрей Андреевич в «Невесте»: «…Андрей Андреевич играл на скрипке … Он десять лет назад кончил в университете по филологическому факультету, но нигде не служил, определенного дела не имел и лишь изредка принимал участие в концертах с благотворительною целью; и в городе называли его артистом»[283] и др.). Те занятия, которыми временно увлекается Мервиль, принципиально невозможно «соединить в одну сколько-нибудь стройную систему», что, однако, пытается сделать Газданов в рамках одной фразы. Так, нельзя быть одновременно дипломатом и полярным исследователем, тем более после изучения биологии и персидских миниатюр, как нельзя быть ученым в «ранней молодости» — можно временно заниматься научной деятельностью, тогда как «ученый» — это дело жизни. В этой претензии на поэтику парадокса видится эклектизм, за которым просвечивает авторская недодуманность образа (чего не скажешь о чеховской парадоксальной поэтике). В итоге Газданов как будто «отписывается» клишированной характеристикой Мервиля, назвав его «верным товарищем», который

[282] *Чехов А.* Избранное: В 2-х тт. Т. 2. С. 405.
[283] Там же. С. 309.

всегда «был неизменно щедр и великодушен». Похожим образом выписан и род занятий Эвелины, которая «была артисткой, балериной, журналисткой, переводчицей, — и каждый очередной эпизод ее существования кончался какой-то невероятной путаницей, в которой никто ничего не понимал…» (II, 563). Наименее рельефно представлен образ Андрея: «Он был инженер, очень милый человек, отличавшийся необыкновенной чувствительностью, которая, как я всегда думал, объяснялась тем, что его нервная система никуда не годилась…» (II, 569). Эта короткая фраза составлена из сплошных речевых клише: «очень милый человек», «необыкновенная чувствительность», «нервная система никуда не годилась». Немногим разнообразит повествовательную палитру изображение четвертого из друзей, Артура: «Он был неглупый, культурный и талантливый человек, и его губили две страсти, каждой из которых было бы достаточно, чтобы исковеркать любую человеческую жизнь: его многочисленные романы и непобедимое тяготение к азартным играм» (II, 599). В отличие от «многочисленных романов» Мервиля, в данном случае автор осторожно намекает на гомосексуальную ориентацию персонажа: «Жизнь его сложилась очень своеобразно, и это не могло быть иначе: достаточно было посмотреть на его розовое, как у девушки, лицо, его пухлые белые маленькие руки, на всю его фигуру, покачивающуюся, когда он шел, не без некоторой грации, в которой, однако, не было ничего мужского, — чтобы понять, почему это не могло быть по другому» (II, 599). Следующая фраза как будто объясняет, почему Артур включен в круг героя: «Но в нем не было ничего отталкивающего» (II, 599).

В подобной поэтике не чувствуется того тонкого психологизма, создающего внутреннее напряжение в тексте, которым отличались предыдущие газдановские романы. Повествование движут не столько события, сколько впечатления от них, достаточно поверхностные, выступающие конструктом «отраженного», миражного бытия персонажей. Возможно, для писателя, всю жизнь описывавшего одиночество своего героя, сама тема дружбы была несколько искусственной. Не привыкшее к изобра-

жению дружеских отношений, его перо оказалось в этом творчески бессильным, что видно также на многочисленных примерах диалогов персонажей, отличающихся затянутостью, обилием общих мест. Приведем для примера беседу я-повествователя с Мервилем: «Когда мы дошли до его автомобиля, он спросил:

– Ты здесь один?

Я утвердительно кивнул головой.

– Поедем ко мне, — сказал он. — Я живу возле Канн. У меня тяжело на душе, и я к тебе обращаюсь за дружеской помощью. Поедем ко мне, пробудем вместе несколько дней. Ты мне расскажешь о своей работе.

– Хорошо, — сказал я. — Завтра утром мы вернемся в мою гостиницу, чтобы взять вещи, которые мне необходимы. На несколько дней я в твоем распоряжении» (II, 560). Этот разговор — сплошное общее место, составленное из плохих речевых клише. В той же манере изображается и само пребывание в доме Мервиля, который, как выясняется ниже, «он купил несколько лет назад у какого-то разорившегося миллионера» (II, 585). И сама покупка дома, и его описание: «Огромные во всю стену, окна выходили в сад, кончавшийся аллеей, деревянные переплеты которой были густо обвиты плющом. Аллея вела к железным воротам, выходившим на одну из тихих улиц, недалеко от Булонского леса» (II 585), — также достаточно шаблонны, лишены ярких индивидуализирующих деталей и рассчитаны только на одно: показать материальную обеспеченность Мервиля.

Внутренняя наполненность и поэтический шарм возвращаются в романное повествование лишь в нескольких лирических фрагментах, выполненных в уже хорошо освоенной автором манере движения извне вовнутрь. Один из самых ярких — уличная сцена с продавщицей фиалок: «Я вышел на улицу. Была студеная ночь, над моей головой, окрашивая ее в призрачный цвет, как сквозь освещенную воду аквариума, горели буквы “Fleur de Nuit”. Ко мне тотчас же подошла очень бедно одетая женщина, которая держала в руке маленький букет фиалок: “Monsieur, les violettes…” [“Месье фиалки…” *(фр.)*]. Я знал, что этот букет она предлагала

всем, кто выходил из кабаре. Она была пьяна, как всегда, и, как всегда, не узнала меня. “Monsieur, les violettes…” Некоторые отворачивались, другие давали ей немного денег, но никто, конечно, не брал цветов, и она рассчитывала именно на это. Ей было около пятидесяти лет, ее звали Анжелика, и я однажды, несколько лет тому назад, просидел с ней два часа в ночном кафе, и она рассказывала мне всю свою жизнь, вернее, то, как она себе ее представляла в ту ночь. Это представление смещалось в зависимости от ее опьянения — и тогда менялись города, названия стран, даты, события и имена, так что разобраться в этом было чрезвычайно трудно. То она была вдовой генерала, то женой морского офицера, то дочерью московского купца, то невестой какого-то министра, то артисткой, и если бы было можно соединить все, что она говорила о себе, то ее жизнь отличалась бы таким богатством и разнообразием, которых хватило бы на несколько человеческих существований. Но, так или иначе, результат всего этого был один и тот же, и этого не могло изменить ничье воображение: она была бедна, больна и пьяна, и в том, что ожидало ее в недалеком будущем, не было ничего, кроме безнадежности и перспективы смерти на улице, в зимнюю ночь, перед затворенной дверью кабаре, за которой пили шампанское и слушали музыку. Я дал Анжелике несколько франков и пошел дальше. Было пустынно, тихо и холодно. Я поднял воротник пальто — и вдруг передо мной возникли: теплая ночь на Ривьере, стеклянный ресторан над морем и тот удивительный импровизатор, игра которого теперь в моем воображении была чем-то вроде музыкального вступления к тому, что сейчас происходило, что было предрешено и что уже существовало, быть может, в недалеком будущем, которое ожидало нас всех в этом случайном соединении: Анжелику, Мервиля, Андрея, мадам Сильвестр, Котика, Эвелину и меня — в том, чего мы не знали и что, вероятно, не могло произойти иначе, чем ему было кем-то суждено произойти» (II, 594–595). Повествование, рисующее картинку из жизни ночного города и возвращающее в мир «Ночных дорог», отличается здесь бóльшим лиризмом, что

ритмически поддерживается повторяющейся репликой Анжелики «Monsieur, les violettes…», «рифмующейся» с вывеской кабаре «Fleur de Nuit». Медитативный эффект создается воспоминанием о фортепианной игре пианиста-импровизатора, раздвигающим рамки эпизода и превращающим весь романный сюжет в повествовательную импровизацию героя, пишущуюся по канве этого звукового потока. Неровный, отмеченный ритмическими срывами дискурс как бы развертывается под демиургической властью непредсказуемой игры пианиста, становящейся музыкальной историей жизни героя, его друзей и случайных встречных. Любопытно, что чем дальше движется повествование в приведенном эпизоде из плана реальности вовнутрь сознания героя, тем больше удлиняется фраза, в итоге закручивая в себя сюжеты прошлого, настоящего, будущего. Два коротких предложения в середине фрагмента («Я дал Анжелике несколько франков и пошел дальше. Было пустынно, тихо и холодно») как будто отделяют мир видимый от воображаемого, метафорой которого становится «стеклянный ресторан над морем» на Ривьере. Подобные фрагменты искупают в романе страницы вторичных пассажей.

Показательно, что в «Эвелине…» почти нет оригинальных авторских находок. Можно говорить лишь о перемоделировании прежних сюжетных и мотивных комбинаций, выступающих каденционными дополнениями к сказанному ранее. Так, сюжетная ситуация долгожданной ночи близости, после которой возлюбленная выходит замуж за другого (герой и Сабина), известна по роману «Вечер у Клэр», история братской нелюбви, разрешающейся смертью богатого брата, превращающей в итоге одного из персонажей (Андрея) из бедняка в богача, уже встречалась в «Возвращении Будды» (в сюжетной линии Павла Александровича Щербакова), создание на заказ чужих мемуаров было частью сюжета романа «Полет» («заказные» мемуары Лолы Энэ). Не нов и персонажный фон «Эвелины…», состоящий из разносортных посетителей открытого героиней ночного кабаре, сродни тем, что наполняли

страницы «Ночных дорог»: «Это были обычные посетители таких мест: немолодые дамы с голодными глазами, молодые люди в смокингах, пожилые мужчины с усталыми лицами и представители той трудноопределимой категории, которые говорят на всех языках с акцентом и которые могут с одинаковой степенью вероятности получить на следующий день орден Почетного легиона или вызов к судебному следователю по обвинению в выдаче чеков без покрытия» (II, 589).

Этот перечень авторских «возвращений», делающих предсказуемым развитие сюжетных линий романа, можно было бы продолжать. Единственная тема, звучащая в нем по-новому, — тема метампсихоза, развивающаяся, в отличие от прежних случаев, в ироническом ключе: «Она мне объяснила, что на этот раз она собирается открыть ночное кабаре и извлекать из него некоторый постоянный доход, который позволил бы Котику заниматься метампсихозом … Она начала говорить о пифагорейцах и о Платоне, потом сказала, что в жизни Котика метампсихоз занимает такое место, что у него не остается времени думать о материальной стороне жизни. Поэтому она, Эвелина, должна взять эту заботу на себя, — отсюда идея кабаре. Все это было так нелепо и так по-детски глупо, что я не понимал, как Эвелина, с ее умом и жизненным опытом, могла находить это приемлемым» (II, 583). Интерес к проблеме переселения душ, «отданный» в романе травестийному персонажу Котику и подпитываемый за счет культурного «низа», каковым является мир кабаре, прочитывается как авторская самоирония, свидетельствующая о преодолении Газдановым своей долгой увлеченности буддизмом.

При чтении «Эвелины…» создается впечатление, что автор словно бы поэтически не осилил заявленной в начале творческой интенции, которая высвечивается из описанной в экспозиции игры пианиста-импровизатора: «Я думал о том, что, если бы его попросили повторить еще раз ту же самую последовательность мелодии, он, конечно, не мог бы этого сделать — это была наполовину его собственная импровизация. Время от времени я узнавал обрывки знакомых

мотивов, но они тотчас же сменялись новыми сочетаниями звуков, которых никто не мог предвидеть» (II, 555). Не случайно главный мотив, «прошивающий» тему героя, — это мотив усталости, становящийся способом самоописания текста: бурное ощущение жизни «уходило от меня, как тень, не оставляя за собой даже сожаления, но увеличивая немой груз ненужных воспоминаний, который я влачил за собой всю жизнь, как в прежние времена каторжники свое чугунное ядро, прикованное к ноге… » (II, 579).

Эффект «плохого письма» усиливается в конце романа за счет сюжетной линии Артура — в той части, где он выступает автором мемуаров Ланглуа. Уроки литературного творчества, преподаваемые героем — профессиональным писателем своему другу, оказавшемуся в роли литератора-дилетанта, неожиданно вскрывают художественные слабости его собственного текста. Диалогична по отношению к роману героя-повествователя и сама исходная ситуация: Ланглуа, так же, как и он, хочет написать воспоминания о своих лирических приключениях: «о разных женщинах, с которыми он был связан, об их изменах, его огорчениях и так далее» (II, 703). Такое дублирование сюжета неожиданно обнаруживает то, что литературные приемы полуграмотного Ланглуа: склонность к мелодраматическим эффектам, литературные клише, — являются характерной чертой повествовательной речи самого я-рассказчика. «Как это ни странно, — излагает герою Артур суть мемуаров Ланглуа, — никакого действия там нет. И все такие фразы — “Она посмотрела на меня, в ее глазах показались слезы” или “Я задыхался от волнения, когда должен был ее встретить”. В общем, мелодраматический вздор, ты понимаешь? Я все это пишу, и надо тебе сказать, что это очень трудно. Главное, я не могу найти тона, в котором должен вестись этот рассказ, и не могу найти ритма» (II, 703). А несколькими страницами ниже я-повествователь изображает свою беседу с Эвелиной, выполненную в мелодраматической стилистике и образности Ланглуа: «– Ты знаешь, о чем я вспомнила, когда шла сюда? — сказала она. — О том, что ты мне

как-то сказал: “Эвелина, пока мы существуем, Мервиль и я, что бы с тобой ни случилось, ты можешь прийти к нам, и твоя жизнь будет обеспечена, тебе не надо будет заботиться ни о крове, ни о пропитании”.

– Надеюсь, ты не сомневаешься, что я готов это повторить?

– О, нет, — сказала она, в этом я никогда не сомневалась. Я это всегда знала.

< … >

Что-то меня поразило в ее интонации. Я посмотрел на нее — в ее глазах были слезы.

– Что с тобой? — спросил я. — В чем дело, Эвелина?

Она вытерла пальцем слезу, оттягивая вниз рот. Потом она сказала:

– Глупости, не обращай внимания… »[284] (II, 709). Несколькими десятками страниц выше в тех же красках изображена сцена ожидания героем Сабины: «Я долго ждал ее, подняв воротник пальто и стоя за углом, так как она не хотела, чтобы кто-либо знал о моем присутствии. Было уже без четверти три, когда я услышал ее звонкие и тяжелые шаги. Она поравнялась со мной, я сразу забыл о том, что прождал ее на морозе три часа» (II, 607).

«Плохое письмо» Ланглуа, таким образом, становится «обнажением приема», касающегося всего текста «Эвелины… ». А иронические размышления героя над природой людей типа Ланглуа оказываются еще одним способом самоописания текста, что, вероятнее всего, остается автором неосознанным: «… у меня складывается впечатление, что у этого старого преступника в отставке душа бедной горничной, которая читает со слезами бульварные романы, где описаны злодеи и добродетельные герои, испытывающие глубокие и благородные

[284] В этом неоднократно варьируемом обещании героя предоставить Эвелине приют и содержание образ героини обрастает басенными коннотатами, сближаясь с крыловской «попрыгуньей-стрекозой», рассчитывающей на чужой «стол и дом». Вполне возможно, что мы встречаемся здесь с осознанным поэтическим приемом, демонстрирующим полемическое отношение Газданова к басенному инварианту.

чувства» (II, 705); «Мне пришлось в жизни встречать людей такого типа … большинство из них действительно питало слабость к мелодраматическим эффектам, торжеству добродетели и наказанию порока» (II, 706). Но именно такова стратегия не только сюжета «Эвелины…», а и газдановских романов-притч.

Высшим проявлением искусственности выступает в «Эвелине…» история любви Мервиля и Луизы Дэвидсон, созданная по канве бульварного романа: дорожное знакомство и ночь любви в вагоне поезда, ложный адрес на прощанье и долгие тщетные поиски Мервилем прекрасной незнакомки, неожиданная встреча в кабаре Эвелины, бурный, но недолгий роман, прерванный новым исчезновением возлюбленной, вера Мервиля в ее непорочность, несмотря на множество улик уголовного плана, долгие и сложные поиски, поединок с соперником, завершившийся смертью последнего и тяжелым ранением Мервиля, его чудесное выздоровление и благополучное разрешение всех криминальных подозрений, связанных с прошлым Луизы, торжество правды Мервиля и брачное завершение запутанной истории.

Можно говорить о некоторых элементах сюжета «Эвелины…», свидетельствующих о нем как об итоговом романе. Отличительной особенностью мира его основных персонажей является то, что в нем нет случайных фигур. Это в первую очередь круг друзей, близких по уровню интеллекта, но разных по образу жизни и роду занятий: Андрей, инженер, рационалист, Артур – интеллектуал, любитель Кокто и Валери, но вместе с тем игрок и гомосексуалист, Мервиль — интеллектуал и человек неопределенных занятий. Такой же социальной неопределенностью маркирован образ Эвелины. В подобном формировании круга центральных действующих лиц достаточно отчетливо проявлено концептуальное начало, выражающееся в идее толерантности, единства многообразия, включающего противоположности. Главная сюжетная стратегия романа основана на снятии конфликтов, растворении противоречий. Этим, по всей вероятности, объясняется отсутствие в персонажной системе двойника-антипода главного героя, являющегося

неизменной фигурой во всех предыдущих романах писателя. Вернее, эта константная модель смещена в «Эвелине… » с основной на периферическую позицию: она относится не к линии героя, а к линии Андрея — в его отношениях с братом Жоржем.

Еще одной особенностью «Эвелины… » является то, что в ней, пожалуй, впервые мир героини существует на равных с миром героя. При своей изначальной «недовоплощенности» в кругу его друзей она тем не менее занимает такое же место, что и другие. Это, с одной стороны, свидетельствует о равно «недовоплощенном» внутреннем состоянии остальных членов круга, с другой, несмотря на разность темпераментов и образа жизни, говорит о схожести лирических миров я-повествователя и Эвелины. Вот один из характерных для них диалогов: « — Ты недовоплощена, Эвелина, — сказал я. — До сих пор это тебе не удалось. Но, может быть, когда-нибудь удастся …

– И тогда я предложу тебе написать обо мне книгу. Это избавит тебя от необходимости писать о выдуманных героях и героинях. Ты напишешь о том, как мутнеют мои глаза от охватившего меня чувства. Ты напишешь, как я сижу и плачу и мое лицо становится некрасивым от слез, потому что я думаю, что мой возлюбленный меня забыл. Ты напишешь, как мы медленно идем с ним ночью, под дождем, и он держит меня за талию, и мои мокрые волосы свисают на плечи. Что ты напишешь еще?

– Я напишу, как ты просыпаешься утром и смотришь на лицо твоего возлюбленного до тех пор, пока он не откроет глаза, почувствовав на себе твой взгляд.

– Ты этого не забыл? — сказала она. — Ты знаешь, мой дорогой, один из твоих недостатков — это твоя память, которая тебе никогда не изменяет.

– Если бы ее у меня не было, Эвелина, — как я мог бы написать о тебе книгу? …

– … Ты знаешь, почему я тебя люблю?

– Ты меня не любишь.

– Я знаю, что я говорю. Я люблю тебя за то, что ты — живое напоминание о сожалении, которое я испытываю … Ты для меня — напоминание о той возможности сча-

стья, которого нет … Хорошо, что ты все-таки существуешь … не забывай меня ...

– Кто может тебя забыть? — сказал я, уже уходя. — Даже если бы он хотел» (II, 268–269).

В этой мелодраматической беседе героине отведено даже больше места, чем герою, а ее голос звучит не менее веско, несмотря на назидательно-лидерскую интонацию героя. Внутреннее равноправие обоих делает возможным симметричное развитие их отношений. Но в то же время «самостоятельность» образа героини обусловливает его определенную поэтическую ограниченность по сравнению, например, с образом Клэр, который, как отмечалось нами ранее, представляет собой плод душевных эманаций героя и вмещает в себя тем самым все богатство его внутреннего мира.

В отличие от прежних случаев, позиция жизненной разочарованности в «Эвелине… », как я-повествователя, так и его друзей, оказывается временным состоянием, разрешающимся в финале обретением смысла каждым из них: герой и Эвелина, Мервиль и Луиза находят, наконец, счастье в гармонической любви, Андрей — богатство и свободу, Артур открывает в себе творческие способности. Проповедуемая ими в начале иллюзорность счастья, ассоциирующаяся с «потерянным раем», исчерпывается итоговым достижением мгновения жизненной полноты.

В плане метароманного целого показательно то, что в название последнего романа, как и первого, писатель включает имя героини, которое подчеркивает сферичность всей структуры. Полнота реализации отношений в заключительном произведении словно замыкает в круг все романы писателя, фиксируя достижение «пункта назначения» лирического героя в его «направлении к женщине».

Знаком итоговости «Эвелины… » является также то, что автор впервые эксплицирует в нем свои раздумья о задачах литературного творчества, что вводит в текст модус коммуникативности. Впервые эта тема возникает в одной из бесед героя с Мервилем:

«Ты пишешь книгу. Зачем? Почему? Потому что тебе кажется, что ты понял и увидел какие-то вещи, которых

не поняли или не успели понять и увидеть другие, и ты хочешь с ними поделиться своими соображениями, которые тебе кажутся важными. Ты стремишься понять мир, в котором ты живешь, и передать это понимание другим, — это понимание и это видение мира. Это, конечно, не все, есть другие побуждения, которые заставляют тебя писать, — графомания, которой страдают все литературы, тщеславие, о котором ты говорил, та или иная степень мании величия и периодическая атрофия твоих аналитических способностей, — потому что, если бы этой атрофии не было, ты бы понимал, что книгу, которую ты пишешь, вообще писать не стоит.

– Значит, большинство книг, по-твоему, написаны напрасно?

– Несомненно.

– А те книги, которые ты пишешь?

– Тоже.

– Зачем же ты это делаешь?

– Если бы ты мог мне это объяснить, я был бы тебе благодарен» (II, 618).

Диалогичное «ты» в данном случае маркирует ментальное дистанцирование героя от собственного творческого «я», что становится особенно показательным во втором обращении к той же теме, проводимой через «чужое» слово: в границах мемуаров Ланглуа. Здесь, наоборот, голос мемуариста сливается с голосом я-повествователя, по существу являясь формой авторской исповеди: «Мне, вероятно, недолго осталось жить. Каждое утро, когда я с усилием поднимаюсь с постели, я думаю, что, может быть, именно этот день будет последним в моей жизни … когда я спрашиваю себя, что заставило меня писать эту книгу воспоминаний, я неизменно нахожу один и тот же ответ. Моя жизнь ничем не замечательна. Я ничем не отличаюсь от огромной массы людей, которые живут так, как это им диктуют внешние обстоятельства, среда, которой они окружены или из которой они вышли, воспитание, которое они получили, бытовые условия, та или иная система морали, которая им кажется правильной … Быть может, некоторым читателям этот ответ покажется неожиданным, но для меня он ясен.

Это, в сущности, своеобразная жажда бессмертия. Казалось бы, откуда? Почему? Но жажда бессмертия так же необъяснима, как необъяснима жизнь и необъяснима смерть. Через некоторое время я перестану существовать, и не все ли мне равно, казалось бы, что произойдет через пятьдесят или сто лет после этого? Ни о ком из моих сверстников никто не будет помнить, а обо мне останется книга, которую я написал. Она будет своего рода открытой могилой, напоминанием о том, что я существовал … я умру, зная, что мне в какой-то степени удалось победить смерть. Моя книга — это борьба против власти забвения, на которое я обречен. И если через много лет после того, как меня не станет, на земле найдется хоть один человек, который прочтет эти строки, то это будет значить, что я недаром прожил свою трудную и печальную жизнь» (II, 731–732).

Конечно же, эти строки сложно соотнести с исповедью страдающего графоманством уголовника. Перед нами, несомненно, самопризнание писателя, сделанное в предчувствии скорой смерти. Ироническая интонация, которой отмечена заключительная часть беседы героя с Мервилем, сменяется здесь серьезностью тона, что может быть связано с меняющимся во времени отношением автора к собственному творчеству. Создание романа затянулось более чем на десятилетие: начатый в 1951 г. (этой датой помечен первый вариант рукописи, носившей программное название: «Главное и неглавное»), он был завершен во второй половине 1960-х (публикация начальных глав была осуществлена в 1968-м)[285]. Можно с большой долей вероятности предположить, что первый фрагмент относится к гораздо более раннему периоду работы над произведением, тогда как последний помещен в его предфинальную часть и свидетельствует уже о подведении писателем собственных творческих итогов. И то, что раньше оставляло за собой знак вопроса, стало ясной очевидностью на закате «трудов и дней»[286].

---

[285] Комментарии // *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 783.

[286] Смертельный диагноз Газданову поставят через два года после начала публикации Эвелины, в 1970-м г. (*Орлова О.* Газданов. С. 267).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтический мир романов Газданова складывается из многих источников, различных как по своему генезису, так и по положению на ценностной шкале истории культуры. Не случайно исследователи уже не одно десятилетие спорят, к какой литературной традиции: русской или западноевропейской — следует отнести его творчество. Однако гетерогенные элементы прозы писателя, оказавшейся «подлинной энциклопедией» (Л. Диенеш) тем, мотивов, писательской техники и стилистических приемов не только русской, но и мировой, по большей части европейской, литературы, включая как ее классические образцы, так и массовую беллетристику, соединяются в его романном творчестве в единую систему, переплавляясь в процессе эстетической рецепции в новое качество. В этой книге мы пытались продемонстрировать конкретные ходы, в которых реализовался этот синтез. Останавливаясь на примере каждого из романов, мы старались показать его, с одной стороны, как уникальный художественный феномен, с другой — как часть целого, отмеченную рядом сквозных поэтических черт и приемов.

В случае с творчеством Газданова оказалось уместно вести речь о единстве его художественной стратегии, проявляющей себя в постепенно складывающейся последовательности романов, телеологически устремленной к «довоплощению» героя и мира. Ядерная основа этой стратегии заложена уже в первом романе писателя, содержащем все главные элементы его поэтики, начиная с автобиографического мифа, обусловившего такие особые качества центрального персонажа, которые подтверждают основания для его характеристики как лирического героя. В соответствии с тем, как писателем набирался новый биографический опыт и художественный материал, претерпевал развитие и его творческий зародыш — по линии непрерывного единства, постепенной регенерации и вместе с тем «пресуществления»

автобиографического мифа, каждый раз словно заново переписываемого в процессе создания образа героя, но сохраняющего при этом личностные константы и базисные элементы биографии автора. Делая своего героя творческой личностью, проявляющейся во всех тонкостях внутреннего бытия, от духовных взлетов до катастроф, автор акцентирует такое свойство его натуры, как обостренность воспоминаний. В жанровом отношении оно находит воплощение в форме *романа о воспоминании*, приобретающем в корпусе «русских» романов различные вариационные решения. В этом плане творчество Газданова попадает в контекст русской автобиографической прозы начала XX века, представленной в первую очередь творчеством В. Набокова, а также И.А. Бунина, А. Белого, Вяч. Иванова и отражающей, по мысли Б. Аверина, особый «*тип духовной жизни*, выработанный русской культурой» в этот период[287].

Своеобразной подсветкой образу героя служит мир персонажей, при всем своем разнообразии и пестроте организуемый автором в единую систему, сохраняющую устойчивость в рамках всего романного корпуса. Важным его источником явилось творчество Бальзака как одного из зачинателей жанра «физиологического очерка». Ассимиляция традиции «описания социальных видов»[288] позволила Газданову создать по бальзаковскому образцу собственную «человеческую комедию», отражающую в сценах современной ему парижской жизни нравы своей эпохи[289]. Составной частью мира персонажей является мир героини, всегда находящейся в подчиненной позиции по отношению к герою, но в то же время формирующей сюжетную траекторию его движения, определенную М. Горьким как «направление к женщине». Отношение между героем

[287] *Аверин Б.* Указ. соч. С. 379. Курсив автора. — Е.П.

[288] *Бальзак О. де.* Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. де. Указ. соч. Т. 1. С. 23.

[289] Как характеризовал сам Бальзак свой главный труд, в его «сценах парижской жизни дана картина вкусов, пороков и всех необузданных проявлений жизни, вызванных нравами, свойственными столице». *Бальзак О. де.* Указ. соч. С. 35.

и героиней в романах Газданова может быть точнее всего охарактеризовано замечанием Новалиса: «природа женщины может стать искусством для мужчины и наоборот: "наша природа — искусство для них"»[290]. Мысль поэта облекает в романтические «одежды» мифологему Пигмалиона, акцентируя вместе с тем нехарактерную для источного мифа, но оказавшуюся чрезвычайно плодотворной для романтической и постромантической традиции идею о динамической двунаправленности творческого акта. У Газданова она проявляет себя в том, что, выступая в роли творца-Пигмалиона по отношению к героине, герой одновременно «довоплощается» сам.

В поэтике художественного образа обращает на себя внимание совмещение сентименталистской, романтической, символической, экзистенциальной парадигм, претерпевающих итоговое разрешение в сфере классической образности «французских» романов-притч. Это преодоление доминирующего в «русских» романах экзистенциального апокалиптического мышления придает поэтике Газданова уникальное для его времени и эмигрантского окружения свойство «моцартианства». Своим жизненным и творческим оптимизмом он по существу противостоит всему молодому поколению первой эмиграции, у которого «настоящий интимный резонанс … находила … трагическая экзистенциальная философия»[291], в русском изводе представленная трудами Л. Шестова и прежде всего его книгой «На весах Иова». Так, например, в начале 1930-х гг. Б. Поплавский в ответе на анкету «Новой газеты» называет этот труд в качестве самого значительного и интересного в области современной мировоззренческой мысли. В своей статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» он пишет: «Христос агонизирует от начала и до конца мира. Поэтому атмосфера

290 См.: *Махов А.Е.* Musika literaria. С. 21.

291 *Семенова С.* Русская религиозно-философская мысль и пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции // *Гачева А., Казнина О., Семенова С.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003. С. 312.

агонии — единственная приличная атмосфера на земле … Как жить? — Погибать … Эмиграция — идеальная обстановка для этого»[292]. Здесь поэт по сути дела вторит философу: Л. Шестов в «Гефсиманской ночи», являющейся второй частью книги «На весах Иова», анализирует высказывание Паскаля о том, что Иисус будет на кресте в агонии до скончания века. Эта мысль, вызвавшая глубокую трагическую рефлексию Шестова, находит отклик и в мироощущении Поплавского, в полной мере реализовавшего в собственной судьбе идею жизни как гибели. Более того, как пишет С. Семенова, «переживание отчаянно-трагического, экзистенциального удела человека в чистоте, без маскировки его налаженным комфортным бытом, социальным успехом» литература молодого поколения эмиграции восприняла как свою миссию[293]. Пример Газданова, однако, показывает, что эта позиция «молодых» носила неабсолютный характер. Хотя надо отметить, что его жизненный стоицизм представляет собой практически уникальное явление, в чем он был не менее одинок, чем те, кто доводил собственное одиночество до степени полного отчаяния. Ключевую роль в формировании данной жизненной позиции, несомненно, играло осетинское происхождение Газданова, запечатленное на уровне генетической памяти. Негромкое звучание темы Осетии как родины предков носит тем не менее настойчивый характер в «русских» романах писателя, в первую очередь в «Вечере у Клэр» и «Ночных дорогах».

Исключительное соединение текучести мысли и устойчивости основных смыслов в сочетании с динамическим синтезом формы, проявленном в движении от «открытого» текста к «закрытому», дает основание говорить о корпусе романов Газданова как единой текстовой структуре, уже получившей в газдановедении определение «метароманный цикл». Но точнее всего жанрово-повествовательное своеобразие ро-

[292] Числа, 1930. № 2–3. С. 309.

[293] *Семенова С.* Русская религиозно-философская мысль и пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции. С. 312.

манной прозы писателя может быть дефинировано, как мы пытались показать, музыкальным термином *крупная циклическая форма*, где первый роман («Вечер у Клэр») соотносится с увертюрой, последующие семь романов представляют собой вариационную разработку авторской опус-концепции, а заключительный роман («Эвелина и ее друзья») является кодой ко всему романному целому, подводя итог уже сказанному через заключительное утверждение основных семантико-поэтических опус-критериев. Доминирующие в «русских романах» центробежные силы, стимулирующие «открытость» формы, уравновешиваются общим направлением авторской мысли, ориентированной на гармонизацию внутреннего мира героя. Дооформленность эта стратегия приобретает во «французских» романах, но в полной мере проявляет себя только в рамках всего романного целого. Если в «русских» романах активность импровизационного начала является отражением «чистой» субъективности — текучести и иррациональной изменчивости — внутреннего мира лирического героя, то ограненность поздних в «закрытую» форму знаменует момент достижения как героем-протагонистом («Пилигримы» и «Пробуждение»), так и лирическим героем («Эвелина и ее друзья») душевной устойчивости. Сама же завершенность корпуса романов в архитектоническом отношении символизирует торжество основного жизненного принципа как гармонически устроенного космоса. Формульно это может быть выражено как: А+А+Ав+А+Ав+А+В+В+АВ. Из данной формулы видно, что в середине метароманного пространства повествование приобретает пульсирующий объем, сохраняя однородность по краям и объединяя свойства «открытости» и «закрытости» в итоговом произведении. Таким образом, музыкальное мышление Газданова проявляет себя как в поэтике текста, так и на уровне его структуры, по-разному реализуясь в пределах отдельного произведения и в границах всего целого. Несомненно, каждый из романов писателя представляет собой вполне сюжетно законченное произведение.

Однако вопросы типа: *что это? Зачем это? Каков смысл этой изысканной романной речи?* — находят свое разрешение только в рамках всего цикла.

На наш взгляд, в романном жанре Газданов достигает того «последнего» откровения, которое уже не может быть преобразовано или опровергнуто следующим поворотом художественной мысли. В этом плане довольно трудно принять концепцию об «обратимости повествования» и доминировании игрового начала в его прозе[294], вступающую в противоречие с имманентной когерентностью романов, проявляющей себя, как мы пытались показать, на разных уровнях: жанровом, повествовательном, сюжетном, мотивном, персонажном и др. Дописанность метароманного текста соотносится в конечном итоге с доосуществленностью «акта поэтического мессианизма»[295]. Симптоматично, что именно в поздних романах активно проявляет себя коммуникативный аспект: ориентация на непрямой нравоучительный диалог с читателем, нехарактерный для раннего периода творчества. Оттенок творческого мессианизма просматривается и в том факте биографии писателя, что публикация последнего романа «Эвелина и ее друзья» была завершена в год его смерти.

---

[294] См.: *Семенова Т.О.* Система повествования Г.И. Газданова. Автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2001.

[295] *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 330.

ЛИТЕРАТУРА

Аверин Б. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. Стлб. 21.

Аверинцев С. София-Логос. Словарь. ДУХ I ЛІТЕРА, 2006.

Адамович Г. Современные записки, кн. 54. Часть литературная // Последние новости, 1934. 15 февр.

Адамович Г. Литература в «Русских записках» // Последние новости, 1939. 29 июня.

Адамович Г. Современные записки. Кн. 60-я. Часть литературная // Последние новости. 1939. 17 авг.

Андреев Н.П. Легенда о двух великих грешниках // Известия Ленинградского педагогического института. 1928. Вып. 1. С. 185–198.

Антоний, митрополит Сурожский. Человек перед Богом. М., 2000.

Асоян А.А. Данте и русская литература конца XIX — начала XX века. Свердловск. 1988.

Бабичева Ю.В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века. Учебное пособие по курсу истории русской зарубежной литературы XX века. Вологда, 2002.

Бальзак О. де. Собр. соч.: В 24-х тт. Т. 1. М., 1960.

Бальзак О. де. Собр. соч.: В 24-х тт. Т. 10. М., 1960.

Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15-ти тт. Т. 13. М., 1955.

Бальзак О. де Собр. соч.: В 24-х тт. Т. 18. М., 1960.

Бальзамо Е. Во что верил Гайто Газданов? // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005. С. 142–148.

Батюшков К.Н. Стихотворения. М., 1988.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.

Белый А. Соч.: В 2-х тт. М., 1990.

Берберова Н. Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. М., Харьков, 1997.

Березин В.С. Газданов и массовая литература // Газданов

и мировая культура. Сборник научных статей. Калининград, 2000. С. 12-17.

Бзаров Р.С. Осетинский культурно-исторический контекст детства и юности Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 189–198.

Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья. В 2-х ч. М., 2002.

Библия. Книги Ветхого и Нового Заветов.

Блок А.А. Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1960–1963.

Бодлер Ш. Цветы Зла и стихотворения в прозе. Томск, 1993.

Большой энциклопедический словарь. М., 1997.

Боярский В.А. Поэтика прозы Гайто Газданова 1940-х годов. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2003.

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 6. М., 1965–1967.

Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.

Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. Т. 61. С. 409–414.

Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.

Виролайнен М.Н. Пушкинский возможный сюжет и виртуальная реальность // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сборник статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 37–44.

Висман Дж., Келлоу Дж. Не искажая слова Божия (Принципы перевода и семантического анализа Библии). М., 1994.

Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000.

Вульф В. «Сентиментальное путешествие» // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. Сборник статей. М., 1981. С. 289–294.

Выготский Л.С. «Легкое дыхание» // Иван Бунин: pro et contra. Спб., 2001. С. 435–455.

Гайбарян О.Е. Искусство и творческая личность в художественном мире Гайто Газданова: эстетический и поэтологический аспекты. Автореф. дис. … канд. филол. наук М., 2005.

Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М.,

2005.

Гайто Газданов. Письма Л.Д. Ржевскому // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005. С. 257–294.

Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008.

Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. 1929, № 5/6. С. 96–107.

Газданов Г. Переворот // Новый журнал. Нью-Йорк, 1972. Кн. 107–109.

Газданов Г. Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1996.

Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья. В 2-х ч. Ч.2. М., 2002. С. 272–279.

Газданов Г. Литературные признания // Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья: В 2-х ч. Ч. 2. М., 2002. С. 267–272.

Газданова В.С. Социализация в традиционном осетинском обществе и биография Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005. С. 199–205.

Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.

Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920 — 1930-х годов. М., 2003.

Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971.

Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб., 2007.

Данте А. Божественная комедия. М., 1992.

Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995 (Dienes L. Russian literature in exile: the life and work of Gajto Gazdanov. Verlag Otto Sagner/ München, 1982).

Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 6. Л., 1973.

Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 8. Л., 1974.

Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 15. Л., 1976.

Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15-ти тт. Т. 10. Л., 1991.

Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995.

Дьяконова И.А. Художественное своеобразие романов Г. Газданова. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Северодвинск, 2003.

Жердева В.М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов): Дис. … канд. филол. наук. М., 1999.

Зверев А.М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 58–66.

Иван Бунин: pro et kontra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб, 2001.

Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.

Ильин И.П. Метарассказ // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 229-–33.

Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20 — 30-х годов. СПб., 1998.

Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22, 1996.

Капинос Е., Куликова Е. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006.

Капинос Е.В. Взаимопритяжение и взаимоотталкивание героев в нарративе рассказа И.А. Бунина «Генрих» // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 2008. № 4. С. 46–49.

Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

Кибальник С.А. Газданов и Набоков // Русская литература. 2003, № 3. С. 22–41.

Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе Русского Зарубежья // Русская литература, 2003, № 4. С. 52–72.

Кибальник С.А. Роман Газданова «Полет» как гипертекст // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. Сборник научных статей. Барнаул, 2008. С. 42–54.

Кибальник С.А. «Ночные дороги» Гайто Газданова и «Записки из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского // Пространственно-временные перекрестки культуры. Барнаул, 2009. С. 261–274.

Климова М.Н. Миф о Великом Грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». От сюжета к мотиву.

Сборник научных статей. Новосибирск, 1996. С. 86–97.

Климова М.Н. Влас, Кудеяр и другие (по поводу «спора о великом грешнике» в русской литературе) // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1996. С. 232–243.

Климова М.Н. Сюжетная схема «великодушный старик» в контексте мифа о великом грешнике («Постоялый двор» — «Павлин» — «Подросток») // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Сюжет и мотив в контексте традиции. Сборник научных статей. Новосибирск, 1998. С. 64–74.

Климова М.Н. Путь разбойника (из истории мифа о великом грешнике в русской литературе) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. С. 120–131.

Климова М.Н. У истоков мифа о великом грешнике (русская романтическая повесть 30 — 40-х годов XIX века) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов в русской литературе. Вып. 5. Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 86–97.

Концевич И.М. Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого. Введение // Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995. С. 20–25.

Красавченко Т. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 144–151.

Красавченко Т.Н. Газданов-экзистенциалист. Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 239–270.

Кулешов В.И. Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 216–243.

Левина Е. Притча в искусстве XX века (музыкальный и драматический театр, литература) // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Т. II. Нижний Новгород, 1997. С. 23–39.

Лермонтов М.Ю. Соч.: В 2-х тт. М., 1990.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна: доклад о знании. Париж, 1979 (Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur la savoir. P., 1979).

Литвинова Е.Б. Символика воды в романе Газданова «Ве-

чер у Клэр» // Газданов и мировая культура. Сборник научных статей. Калининград, 2000. С. 18–25.

Литовская М.А., Матвеева Ю.В. «Незамеченный контекст незамеченного поколения: Г. Газданов и А. Гайдар» // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005. С. 103–129.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927.

Лотман Ю.М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. М.–Л., 1960. С. 131–173.

Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

Маркович В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность М., 1991. С. 53–66.

Мартынов А.В. Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. 67–80.

Матвеева Ю.В. «Превращение в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.

Матвеева Ю.В. Экзистенциальное начало в творчестве Г. Газданова http://www.darial-online.ru 2001/_2/ matveev.shtml.

Махов А.Е. Musika literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

Махов А.Е. Демонология святых отцов как метафорическая структура // Одиссей. Человек в истории. История как игра метафор: метафоры истории, общества и политики. М., 2007. С. 38–81.

Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

Мельников Н.Г. Массовая литература // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2000. С. 177–191.

Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: В 2-х ч. М., 1822. Ч. 1.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт. М., 1994.

Набоков В.В. Собр. соч.: В 4-х тт. М., 1990.

Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5-ти тт. Т. 5. СПб., 1999.

Назиров Р.Г. Реминисценция и парафраза в «Преступле-

нии и наказании // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. С. 88–96.

Никоненко Ст. Гайто Газданов: проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 декабря 1998 г. М., 2000. С. 194–204.

Носик Б. Сентиментальные и документальные истории русского Парижа. М., 2006.

Нюбина Л.М. Повествовательное пространство мемуарного текста // Современные методы анализа художественного произведения. Материалы научного семинара 2–4 мая 2003 г. Гродно, 2003. С. 28–39.

Орлова О. Гайто Газданов: история создания образа (Обзор и публикация материалов архива Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета) // РЖ. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 1999. № 3. С. 165–193.

Орлова О. Газданов /Сер. «Жизнь замечательных людей». М., 2003.

Осоргин М. Вечер у Клэр // Последние новости, 1930. 6 февр.

Палкевич О.Я. Человек ироничный: Ирония как один из эгоцентрических феноменов // Антропологическая лингвистика: Концепты. Категории. М.; Иркутск, 2003. С. 168–195.

Паскаль. Мысли. М., 1994.

Повесть о Варлааме и Иоасафе // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 196–225.

Поэзия и музыка. Сб. статей и исследований. М., 1973.

Платон. Собр. соч.: В 4-х тт. М., 1990–1994.

По Э. Собр. соч. /Пер. К.Д. Бальмонта. М., 1901. Т. 1.

Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа, 1930. № 2–3.

Преподобный Серафим Саровский. Мюнхен — Москва, 1993.

Проскурина Е.Н. Святочный и пасхальный сюжеты русской литературы в аспекте мотивного сравнения // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 7. Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 54–76.

Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1985–1987.

Ринпоче С. Книга жизни и практики умирания. М., 1998.

Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге Нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994.

Руб А. Алхимия и мистицизм. М., 2008.

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001.

Руль. 1930, 15 янв.

Своими путями. Прага. 1926. № 1.

Семенова С.Г. Путешествие по «беспощадному существованию» // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 529–545.

Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе Русского Зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май-июнь. С. 67–106.

Семенова Т.О. Система повествования Г.И. Газданова. Автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2001.

Семенова Т.О. К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура. Сборник научных статей. Калининград, 2000. С. 33–52.

Семенова Т.О. «…Мир, который населен другими». Идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–30-х годов // http://aseminar.narod.ru/semenova.htm

Серков А.И. История русского масонства. 1845–1945. СПб., 1997.

Слизкой А. Из новейшей художественной литературы // Возрождение, 1953. № 29.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Вып. 1. Новосибирск, 2003.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Вып. 2. Новосибирск, 2006.

Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996.

Созина Е.К. Алхимия цвета и звука в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Текст. Поэтика. Стиль. К юбилею В.В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2004. С. 165-182.

Созина Е.К. Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов) // Текст и интерпретация. Новосибирск, 2006.

С. 154–164.

Соколов О.О. «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979. С. 208–233.

Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. СПб., 1994.

Способин И.В. Музыкальная форма. Учебник общего курса анализа. М., 2007.

Сыроватко Л. Газданов-романист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1996. Т.1. С. 657–668.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 12-ти тт. Т. III. М., 1984.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12-ти тт. Т. VII. М., 1984.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. М., 1978–1986.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. Сборник научных статей. Новосибирск, 1996. С. 16–23.

Тюпа В.И. Грани и границы притчи. // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1996. С. 381–386.

Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.

Федякин С. Лица Парижа в творчестве Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 40–57.

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.

Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. М., 1973. С. 281–301.

Флоренский П. Имена. М., 2006.

Фортунатов Н.М. Пути исканий. М., 1974.

Фремель Т.В. Вечера у Клэр (из воспоминаний о Газданове) // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 220–238.

Хадарцева А.А. К вопросу о судьбе литературного наследия: Гайто Газданов // Литературная Осетия: Альманах. Орджоникидзе, 1988. № 71.

Цыбакова С.Б. Классическая притча в современной художественной традиции. Автореф. Дис. … канд. филол. наук. Минск, 2000.

Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. Вып. 1, 2. Долгопрудный Аллегропресс, 1994.

Черчесов А. Формула прозрачности // Владикавказ, 1995. № 2. С. 67–81.

Чехов А.П. Избранное: В 2-х тт. Т. 2. Рассказы и повести. Пьесы. М., 1997.

Чумаков Ю.Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008.

Шатин Ю.В. Событие и чудо // Дискурс, 1996. № 2. С. 6–11.

Шатин Ю.В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 392–396.

Шаховская З. Отражения. М., 1991.

Шестов Л. Соч.: В 2-х тт. М., 1993.

Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.

Шоу Б. Избранные пьесы. М., 1999.

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

Яблоков Е.А. В объятиях Снежной Королевы (архетипические мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр») // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2001. Вып. 2. С. 97–102.

Якимович Т. Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. М., 1963.

Ярхо Б.И. Из книги «Средневековые латинские видения» / Вступ. Заметка, публикация и примечания А.Б. Грибанова // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989. С. 21–53.

Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Аверин Б. 9, 109, 131, 143, 371
Аверинцев С.С. 164, 166, 173
Адамович Г. 141, 183, 217
Андреев Н.П. 319
Антоний, митр Сурожский 281-283
Асоян А.А. 252
Атилла 218

Б

Бабичева Ю.В. 5
Бальзак О. де 16, 17, 79, 105, 204, 212, 219, 220, 315, 371
Бальзамо Е. 289, 290, 347
Баратынский Е. 111
Батюшков К.Н. 90
Бахтин М.М. 18, 49
Белинский В.Г. 279
Беллини Дж. 251
Белый А. 211
Беме Я. 84
Берберова Н. 13
Березин В.С. 167, 169
Бетховен Л. ван 321
Бзаров Р.С. 23, 27, 115
Блок А.А. 42, 135-137, 235
Бодлер Ш. 60, 65, 212, 321
Болдырев И. 19
Боярский В.А. 376
Брентано Ф. 323
Булич В. 19
Бунин И.А. 9, 11, 35, 85, 115, 116, 120-122, 140-143, 173, 352, 371
Бюффон Ж. 122

В

Валленштейн А. 36
Вальт Л. 61
Варшавский В. 19, 48, 99
Ватто А. 63, 352
Вежбицкая А. 280, 282, 284
Верлен П. 122-125, 217, 321
Виролайнен М.Н. 153
Висман Дж. 281
Вульф В. 150
Выготский Л.С. 155, 173

Г

Гайбарян О.Е. 377
Гайдар А. 94, 169
Гайдн Й. 250
Газданов Г. 4-28, 30-35, 37, 40, 43, 44, 46, 48, 50-53, 55-61, 63-66, 68, 69, 71-75, 77-81, 83, 89, 91, 93, 94, 99, 101-104, 106-112, 115-118, 120-122, 124, 126, 128-133, 135, 136, 139-148, 150, 153, 154, 156, 158, 159, 161, 162, 165-167, 169, 172-176, 178, 180, 181, 183, 186, 187, 194-196, 198, 200, 204, 208, 210,

216, 217, 221-227, 229, 230, 232, 233, 235, 239, 243-245, 247, 249, 251, 252, 254, 257, 258, 266, 269, 270, 272-277, 279, 280, 287-291, 298, 299, 301-308, 311, 313-316, 319-322, 324-327, 329, 331, 333, 335, 337-340, 342, 345, 347-350, 352, 354, 356, 357, 362, 364, 369-375
Газданова А. 200
Газданова В.С. 22
Гаспаров Б.М. 375
Гачева А. 372
Генрих Восьмой 36
Гёльдерлин 111
Гинзбург Л. 128
Гоголь Н.В. 18, 43, 79, 92, 258, 289, 323
Гойя Ф. 250
Горький М. 30, 305, 371
Готье Ш. 208, 321
Гофман Э. 111
Грибанов А.Б. 247
Грин Г. 288
Гронский Н. 19
Густав-Адольф 250
Гюго В. 223, 321

Д

Даниэль С. 69
Данте А. 249, 252, 255, 272
Джойс Дж. 29
Диенеш Л. 4, 5, 13, 26, 27, 107, 109, 110, 141, 147, 153, 154, 177, 194, 195, 220, 221, 223, 224, 252, 290, 326, 333, 350, 351, 356, 370
Диксон В. 19
Достоевский Ф.М. 54, 77, 232, 274, 290, 309, 317
Душечкина Е.В. 225
Душкин В. 21
Дьяконова И.А. 5, 105
Дюрер А. 251

Ж

Жердева В.М. 26

З

Зверев А.М. 83, 217
Зольгер К. 278

И

Иванов Вяч. 122, 252, 371
Иванов Г. 110
Ильин И.П. 50

К

Кабалоти С. 12, 26, 28, 63, 131, 166, 196
Кавелти Дж. Г. 167
Камю А. 230
Капинос Е. 13, 17, 198, 199, 352
Карпо Ж.Б. 128, 131
Каспэ И. 379
Катилина Л. 130
Келлоу Дж. 281
Кибальник С.А. 12, 83, 109, 187, 230, 232, 235
Клемансо Ж. 35
Климова М.Н. 302, 303, 319
Клодель П. 288

Кнорринг И. 19
Концевич И.М. 115
Красавченко Т. 12, 230, 279, 280, 289, 307
Кристиансен Б. 58
Кромвель О. 250
Кулешов В.И. 219, 220
Куликова Е. 13, 198, 199
Кутепов А.П. 20, 146

Л

Ламзаки Ф. 350
Левина Е. 14
Леонардо да Винчи 36
Лермонтов М.Ю. 100
Лиотар Ж.-Ф. 6, 9
Литвинова Е.Б. 139
Литовская М.А. 94
Лосев А.Ф. 142
Лотман Ю.М. 381
Людовик Четырнадцатый 36

М

Макаренко А.С. 280
Мандельштам О. Э. 136
Мане Э. 61
Маркович В.М. 381
Маркс К. 279
Мартынов А.В. 230
Матвеева Ю.В. 12, 26, 28, 64, 94, 105, 230, 287, 289
Матисс А. 58, 78
Махов А.Е. 14, 78, 188, 323, 372
Меднис Н.Е. 42
Мельников Н.Г. 290
Мерзляков А.Ф. 39, 50
Микеланджело 39, 250, 251
Михалков Н.С. 21
Модильяни А. 58
Мопассан Г. де 102, 258
Мориак Ф. 288

Н

Набоков В.В. 6, 9, 16, 63, 79, 108-112, 120-122, 130, 131, 216, 226, 227, 229, 235, 253, 254, 266, 371
Назиров Р.Г. 290, 309
Наполеон 250
Некрасов Н.А. 219, 220, 317
Нерваль Ж. де 211, 212
Никоненко Ст. 26
Носик Б. 222
Нюбина Л.М. 107, 113

О

Одоевцева И. 110
Орлова О. 20, 22, 25, 30
Осоргин М. 34, 35

П

Палкевич О.Я. 92
Паскаль Б. 128
Паскин Ж. 60
Пикассо П. 59-61
Платон 257, 326, 362
Петровская Н. 19
По Э. 239, 240, 247, 279
Поплавский Б. 19, 26, 230, 372, 373
Пруст М. 16, 17, 79
Проскурина Е.Н. 339
Пуни И.А. 60
Пушкин А.С. 43, 53, 77, 152, 172, 186, 233, 274, 313, 316, 323, 356, 375

Р
Расин Ж. 250
Рембо А. 60
Ржевский Л.Д. 287
Риго Г. 36
Рильке Р.М. 26
Ринпоче С. 259, 295
Ромодановская Е.К. 17
Руб А. 166
Руднев В. 273

С
Сартр Ж.П. 26
Северянин И. 19
Сезанн П. 60
Семенова С.Г. 5, 10, 12, 26, 230, 291, 292, 375
Семенова Т.О. 5, 131, 140, 187
Серафим Саровский, преп. 306
Серков А.И. 13
Синьорелли Л. 250, 251
Слизкой А. 218, 220
Созина Е.К. 11, 35, 132
Соколов О. 14, 323
Соловьев В.С. 48
Способин И.В. 13, 15, 16, 44
Стерн Л. 150
Сутин Х. 60
Сыроватко Л. 105, 301
Сю Э. 279

Т
Тициан 36
Толстой Л.Н. 54, 115, 179, 181
Тулуз-Лотрек А. де 58, 210, 211
Тургенев И.С. 55
Тынянов Ю.Н. 4
Тюпа В.И. 7, 18, 107, 203

Ф
Федякин С. 22, 23
Фейнберг Л. 323
Фельзен Ю. 19, 110
Филд Э. 109
Флоренский П. 48, 346
Форе Г. 320-322
Фортунатов Н.М. 323
Фрагонар О. 63
Франк С. 58
Франциск Ассизский 270, 271
Франциск Первый 36
Фремель Т.В. 136
Фридман Н. 28
Фужита Л. 59, 60

Х
Хадарцева А.А. 23
Ходасевич В. 109

Ц
Цадкин О. 60
Цицерон 130
Цыбакова С.Б. 280

Ч
Чередниченко Т.В. 30, 278, 322, 324
Черчесов А. 64
Чехов А.П. 4, 190, 274, 323, 357
Чумаков Ю.Н. 152

Ш
Шаршун С. 122

Шатин Ю.В. 269, 334
Шаховская З. 59, 60
Шестов Л. 115, 232, 257, 372
Шмид В. 274
Шоу Б. 310
Штокхаузен Х. 30
Шуберт Ф. 250

Э

Эйдинова В.В. 132
Эко У. 10, 29, 30, 107, 174, 277, 279
Элло 63
Энгельс Ф. 279

Ю

Юнг К. 167

Я

Яблоков Е.А. 132, 133
Якимович Т. 219
Ярхо Б.И. 247, 251

Dahlhaus C. 278

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение *4*

Глава первая. ***Автор. Герой. Персонаж***
§ 1. Жизнь и текст. Модель мирового археосюжета в судьбе и творчестве Газданова ... *18*
§ 2. Автор и герой в системе целого *32*
§ 3. Мир женских персонажей. Формула героини *52*
§ 4. «Человеческая комедия» Гайто Газданова: мир других *79*

Глава вторая. ***Повествовательные координаты «русских» романов Газданова***
§ 1. «Вечер у Клэр»: «словесная увертюра» *107*
§ 2. «История одного путешествия»: роман автора и роман героя *145*
§ 3. Игра с литературой в романе «Полет» *174*
§ 4. Очерковый и лирический слои в структуре «Ночных дорог» *196*
§ 5. «Призрак Александра Вольфа» как святочный текст *225*
§ 6. «Возвращение Будды» как образец «кризисного» нарратива *246*

Глава третья. ***Поздние романы Газданова. Движение к «закрытому» тексту***
§ 1. Пролегомены к позднему творчеству Газданова *276*
§ 2. Жанрово-повествовательная палитра «Пилигримов» *291*
§ 3. Сонатная структура «Пробуждения» *320*
§ 4. «Эвелина и ее друзья»: роман-кода *349*

Заключение *370*

Литература *376*

Именной указатель *387*

Научное издание

Проскурина Елена Николаевна

ЕДИНСТВО ИНОСКАЗАНИЯ:
о нарративной поэтике романов Гайто Газданова

Издатель Леонид Янович

Редактор И. Кускова
Корректор С. Градинарь
Художник В.Хананов
Верстка и оригинал-макет Е. Янович

Налоговая льгота -
Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 – книги, брошюры

Подписано к печати 20.07.2009
Формат 84x108/32. Бумага офсетная №1
Печать офсетная. Печатных листов 21
Тираж 1000 экз. Заказ № _____

НП издательство «Новый хронограф»
Контактный телефон в Москве (095) 671-0095,
по вопросам реализации 8-917-547-8424

E-mail: nkhronograf@mail.ru
Информация об издательстве и Интернете: http://www.novhron.info

Отпечатано в ООО ПФ «Полиграф-Книга»
160001, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3

978-5-94881-089-8