

Новосибирский государственный университет

На правах рукописи

Боярский Вячеслав Анатольевич

Поэтика прозы Гайто Газданова 1940-х годов

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
кандидат филологических наук,  
доцент С. И. Гимпель

Новосибирск – 2002

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ИНТЕРТЕКСТ И МОТИВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ</b>	
<b>Г. ГАЗДАНОВА 1940-Х ГОДОВ .....</b>	<b>22</b>
1.1. МОТИВ ЖЕНСКОЙ ВЛАСТИ И СВОЕОБРАЗИЕ ИНТЕРТЕКСТА В РАССКАЗЕ «ШРАМ».....	22
1.2. МОТИВ ДУШЕВНОЙ БОЛЕЗНИ И РУССКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА» .....	47
1.3. МОТИВ МЕТАМОРФОЗЫ И ВОСТОЧНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ «ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ» .....	84
<b>ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ДОКУМЕНТАЛИЗМА В ПРОЗВЕДЕНИЯХ</b>	
<b>Г. ГАЗДАНОВА 1940-Х ГОДОВ .....</b>	<b>137</b>
2.1. ПОЭТИКА РОМАНА «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»: ОТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ К ДОКУМЕНТАЛИЗМУ .....	137
2.2. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ «НА ФРАНЦУЗСКОЙ ЗЕМЛЕ».....	205
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>228</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>232</b>
<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....</b>	<b>254</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность работы.** Феномен русского эмигрантского Ренессанса – один из самых удивительных культурных феноменов XX в. Всестороннее изучение этой эпохи, без которого наше представление о динамике русской культуры XX века является неполным, – одна из наиболее актуальных задач гуманитарной науки нашего времени (фактически встаёт вопрос о создании «эмигрантологии»). Современная исследовательница феномена «новой прозы» Ю. В. Бабичева так пишет об этой глобальной задаче «Большого синтеза»: «В конце только что завершившегося столетия историки литературы определили одну из ближайших и конструктивных для себя задач в начале нового XXI века: восстановить цельность завершившейся литературной эпохи в России, историческими событиями прошлого века неправомерно «четвертованной»...» (Бабичева 2002, с. 3). Уровень обобщения здесь, как и в любой другой отрасли науки, достигим лишь после прохождения необходимого «эмпирического» этапа, содержанием которого является анализ творчества не только видных культурных деятелей русской эмиграции, но и фигур второго и третьего ряда, составляющих своего рода культурный фон, без учёта которого невозможно, однако, понимание самого феномена русского эмигрантского Ренессанса. До окончания этого этапа любые обобщения будут иметь поверхностный характер, не учитывающий всей палитры сложнейших информационных процессов, происходивших в культурном пространстве русской эмиграции. Сейчас, по сути, наука находится в самом начале этого «накопительного» этапа: многие имена первостепенных писателей и поэтов эмиграции (укажем, например, на творчество Ю. Фельзена, Ю. Мандельштама, А. Штейгера, Л. Червинской) почти не привлекали внимание учёных, а о систематичном рассмотрении литературной периферии эмиграции речь не идёт в принципе. Рассмотрение творчества одного из писателей эмиграции, таким образом, актуально как часть более общей задачи – попытки понять эмиграционный культурный феномен.

Однако культура русской эмиграции интересна не только как уже исчезнувшее явление. Синхронный аспект её существования не менее интересен для исследователя. Сама специфика её рецепции в перестроечном и постперестроечном культурном пространстве ставит перед нами проблемы информационного взаимодействия (Коган 1998; Коган, Калачев 2001). Перенос и инкорпорирование фрагментов иного информационного поля порождает серию информационных процессов, из которых наиболее интересным, пожалуй, является процесс формирования новой информационной периферии, происходящий под воздействием фрагментов чужого информационного поля. Определённая информация, относящаяся к «канону»

(в любой культурной области) под воздействием такого переноса теряет свою актуальность и соответственно вытесняется на информационную периферию. Формируется новый информационный «канон». Но копирование информационного фрагмента уже не существующего («вживую») информационного поля ведёт и к процессу изменения самого этого поля: при переносе фрагментов происходит нарушение свойственного именно этому полю «канона». Информационный фрагмент, не входивший в «родном» информационном поле в «канон» или не занимавший в этом «каноне» центрального места, в новом культурном поле может стать ядром «канона» и соответственно этому ядерному значению оказывается репрезентантом «родного» поля. Таким образом, иерархическое место информации при её переносе не сохраняется и в дальнейшем новый информационный «канон» заменяет собой старый.

Именно такой случай мы наблюдаем сейчас с творчеством Газданова. Хотя оно и ценилось критиками и простыми читателями (особенно «Вечер у Клэр» и «Водяная тюрьма»), однако уже после войны Газданов теряет свою «популярность». Его место в литературном «каноне» эмиграции вовсе не является центральным. Сейчас творчество Газданова словно получило второе дыхание (тому свидетельством поток критических и научных работ (*Красавченко 1993; Ким Се Унг 1996; Матвеева 1996а; Кузнецов 1998; Кабалоти 1998* и др.), а также несомненный коммерческий успех: кроме отдельных изданий, издано и переиздано трёхтомное собрание сочинений писателя (*Газданов 1996а*)): перемещение художественной информации с информационной периферии «родного» информационного поля эмигрантской культуры в информационное поле современной России актуализировало эту информацию (возможно, причиной такой актуализации является не только чисто художественных особенностей творчества Газданова, но и пресловутое «экзистенциальное сознание», выразителем которого писатель, по мнению исследователей, является и которое, по сути, показывает один из путей выживания в обстановке тотального хаоса современной жизни).

Таким образом, изучение творчества Газданова актуально не только в диахронном аспекте, как составная часть культурного целого, которым являлась русская эмиграция; оно актуально и в аспекте синхронном.

**Предметом исследования** стали три уровня поэтики произведений Г. Газданова 1940-х гг.: в художественных произведениях – мотив и интертекст, в документальных произведениях – авторские методы анализа реальности.

**Материал исследования.** В работе рассматривалась поэтика произведений Газданова, законченных или созданных в период 1940-х гг. («Ночные дороги» (1941), «Шрам» (1943), «На французской земле» (1945), «Призрак Александра Вольфа» (1947), «Возвращение Будды» (1949)).

Хотя именно с произведений 1940-х гг. и начинается признание Газданова как фигуры европейского масштаба (романы его активно переводятся на европейские языки, получают хорошие критические отзывы), поэтика этого периода ещё не была объектом научного рассмотрения.

Первым исследователем, рассмотревшим творчество Газданова как целостную систему, был Л. Диенеш (*Dienes 1982*). Анализируя биографию писателя, его произведения и свойственные им константные темы, Л. Диенеш не ставил своей задачей подробный анализ конкретных произведений. Его разборы, что вытекает из поставленной им задачи, ни в коей мере не претендуют на полноту и окончательность.

Роман Газданова «Ночные дороги» (1939–1941) рассматривали и другие исследователи (Р. Тотров (1990), Т. Н. Красавченко (1993), Ю. В. Матвеева (1996), Ким Се Унг (1997), Л. Сыроватко (1998), М. Шульман (1998), С. Кабалоти (1998), О. Дюдина (1998), В. М. Жердева (1999), С. Семёнова (2000), Ю. В. Бабичева (2002) и др.). Анализировалась как художественная специфика произведения, так и отражение в нём особенностей мышления писателя (тема «экзистенциального мышления»).

Рассказ «Шрам» (1943), за исключением краткого анализа Л. Диенеша, комментария к рассказу в собрании сочинений Г. Газданова (авторы комментария Л. Сыроватко, Ст. Николенко, Л. Диенеш) и нескольких замечаний в работе Ю. В. Бабичевой (2002) не рассматривался в научной литературе.

«На французской земле» (1945) (книга Газданова о советских партизанах во Франции) кратко анализировалась лишь Л. Диенешем.

Роман «Призрак Александра Вольфа» (1944–1946) неоднократно был предметом исследования (работы Р. Тотрова (1990), Т. Н. Красавченко (1993), Ю. В. Матвеевой (1996), М. Шульмана (1998), В. М. Жердевой (1999), Ю. В. Бабичевой (2002) и др.).

Роман «Возвращение Будды» (1949) также много раз был предметом анализа (работы Р. Тотрова (1990), Ю. В. Матвеевой (1996), С. Кабалоти (1998), И. Кузнецова (1998), М. Шульмана (1998), Ю. В. Бабичевой (2002)).

Газдановские произведения 1940-х гг. можно условно разделить на две группы: художественные произведения / fiction («Шрам», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды»), с одной стороны, и документальные произведения / non-fiction («Ночные дороги», «На французской земле»), с другой. Если в произведениях первой группы очевидна собственно художественная эстетическая доминанта, они являются продуктами авторской фантазии, попыткой построения собственного художественного мира, то произведения второй группы являются попыткой отбора и анализа фактов, свидетелем которых был писатель.

Термины «художественная литература» и «документальная литература» нуждаются в определении. Общепринятой трактовки этих терминов не существует. Показательно, что в «Литературном энциклопедическом словаре» (М., Советская энциклопедия, 1987) отсутствует словарная статья, определяющая значение термина «художественная литература», но есть статья «художественность» (и наоборот – отсутствует термин «документализм», но есть «документальная литература»), где данное понятие определяется И. Б. Роднянской как «сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства» (Роднянская 1987, с. 489). К числу этих качеств исследовательница относит признаки завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободы, оригинальности, вкуса, чувства меры и пр. Таким образом, можно, видимо, сделать вывод, что художественная литература есть литература, где наблюдается качество художественности и именно оно предопределяет отнесение этой литературы к искусству. Но в такая трактовка не приближает нас к пониманию отличия художественной и документальной литератур.

«Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова также имеет определение слова «художественный», включающее в себя несколько значений: «1. ...по значению связанное с областью искусства, с деятельностью в области искусства....; 2. ...Изображающий действительность в образах; противоп. научный. Художественная литература....; 3. Отвечающий требованиям искусства, эстетический» (Толковый словарь 1935–1940, т. 4, с. 1195). Следуя данному толкованию (а оно за шестьдесят три года несколько не устарело), мы должны трактовать художественную литературу как литературу, изображающую действительность в образах и противопоставленную научной литературе. Но очевидно, что и документальная литература, во-первых, имеет дело с образами, во-вторых, также относится к сфере эстетики, а не науки. Приходится признать, что данные определения несколько не помогают определить специфику художественной литературы (в её отталкивании от литературы документальной).

Попыткой определить специфику понятия «художественная литературы» является статья Ю. М. Лотмана «О содержании и структуре понятия «художественная литература». В ней учёный, отмечая факт подвижности самой границы между художественной и нехудожественной литературой, пишет: «Существование художественных текстов подразумевает одновременное наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними» (Лотман 1992б, с. 203). В качестве важнейшей особенности художественной литературы постулируется её *эстетическая функция*: «С этой точки зрения (функциональной. – В. Б.), художественной литературой будет являться всякий сло-

весный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию. Поскольку в принципе возможно (а исторически весьма нередко) положение, при котором для обслуживания эстетической функции в эпоху создания текста и в эпоху его изучения необходимы разные условия, текст, не входящий для автора в сферу искусства, может принадлежать искусству, с точки зрения исследователя, и наоборот» (Лотман 1992б, с. 203). При этом выполнение эстетической функции приводит к возрастанию смысловой сложности, текст превращается в смысловую «воронку»: «Художественное функционирование порождает не текст, «очищенный» от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями» (Лотман 1992б, с. 204). В конечном счёте учёный приходит к важному выводу: «...литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определённая множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то её сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире» (Лотман 1992б, с. 215). Одной из таких «упорядоченностей», несомненно, является противопоставление литературы художественной литературе документальной.

Итак, мы, в соответствии с точкой зрения Ю. М. Лотмана, будем понимать под художественной литературой ту часть литературы, доминирующей функцией которой в социуме является функция эстетическая.

Определим понятие «документальная литература». В. С. Муравьёв в «Литературном энциклопедическом словаре» даёт следующее определение: «Документальная литература, художественная проза, исследующая исторические события и явления общественной жизни путём анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком, частично или в изложении. Сводя к минимуму творческий вымысел, документальная литература своеобразно использует художественный синтез, отбирая реальные факты, которые сами по себе обладают значительными социально-типическими свойствами.... С другой стороны, идейно-эмоциональное содержание документальной литературы сближает её с художественным очерком и мемуарами, однако, в отличие от свободного использования ими фактического материала, документальная литература строго ориентирована на достоверность и всестороннее исследование документов» (Муравьёв 1987, с. 98–99). Очевидно, что понятие «минимум творческого вымысла» не является строго научным; также очевидно, что определение уровня свободы в использовании фактического материала (ведь именно по этому уровню документальная литература отличается от очерка и мемуаров) представляет известные методические трудности. Следуя данной дефиниции, мы должны включить документальную литературу в область художественной прозы (то же самое, что и художественная литература?), то есть

признать, что эстетическая функция доминирует и здесь, а это, как нам кажется, совершенно не соответствует истине. Важнейшим отличием, которое предлагает В. С. Муравьев, будет, по-видимому, наличие документального материала, который анализируется. Но нельзя ли представить, что автор, анализируя документальный материал, напишет вовсе не документальное произведение? Или представить ситуацию, когда документальное произведение пишется на основании личных впечатлений, а не документов, но всё же – при всей субъективности авторского преобразующего сознания – признаётся документальным?

Другое определение даёт Л. Я. Гинзбург. Она в качестве важнейшего качества документальной литературы называет особую авторскую и читательскую установку: «Особое качество документальной литературы – в той установке на подлинность, ощущение которой не покидает, но которая далеко не всегда равна фактической точности» (*Гинзбург 1977*, с. 9). Но если вдуматься в данное утверждение, то из него следует, что как только мы читаем документальное произведение без этой установки (или – если говорить с точки зрения автора – создаём такой текст), пропадает и специфика документальности (и обратная ситуация, когда произведение художественной литературы читается, но по комплексу причин не выполняет своей эстетической функции). В качестве примера такого изменённого чтения назовём жития святых, опубликованные в Советскую эпоху под названием «Византийские легенды» (Л., Наука, 1972 (Серия «Литературные памятники»)): установка на подлинность сменилась иным, видимо, эстетическим, восприятием. По сути, в тезисе о необходимости такой установки заложена мысль о некой «эстетической конвенции» между автором и читателем: автор обязуется создать произведение правдивое, пафос которого – исследование реальности, читатель – верить в правдивость / объективность изображаемого.

Другим важным качеством документальной литературы, по мнению Л. Я. Гинзбург, является сам механизм возникновения образа: «Если схематизировать эти соотношения, то можно сказать, что в сфере художественного вымысла образ возникает в движении от идеи к выражающему её единичному, в литературе документальной – от данного единичного и конкретного к обобщающей мысли. Это разные типы обобщения и познания и тем самым построения художественной символики» (*Гинзбург 1977*, с. 11). Данный тезис не выдерживает критики: исследования постпозитивистов Т. С. Куна (*Кун 1977*), П. К. Фейрабенда (*Фейрабенд 1986*), М. Полани (*Полани 1985*) утвердили тезис о теоретической нагруженности любого факта, который всегда находится в рамках некой осознанной или неосознанной научной парадигмы / дисциплинарной матрицы. В приложении к нашей теме это означает, что сам quasi-объективный выбор фактов уже заранее задан и предопределён той или иной картиной мира писателя (возникновение образа эстетического также предопределено, но другими ас-



пектами картины мира), а значит между генезисом образа в художественной и документальной литературе нет указанной разницы.

Итак, документальная литература (non-fiction) будет пониматься нами как литература создаваемая и воспринимаемая с «установкой на подлинность», на следование факту. (Важность такого рода читательской установки отметил В. Шмид, сделавший после анализа «Повестей Белкина» следующий вывод: «Для того, чтобы уловить прозу жизни и прозу души, изображаемые этими текстами, их нужно читать поэтически, т. е. с установкой не только на нарративный поток, но и учитывая поэтические приёмы, останавливающие или даже перевёртывающие сюжетное движение» (Шмид 1994, с. 128).) Именно определённым образом отобранные и прокомментированные / понятые факты определяют ценность документально-го произведения. В таком понимании документальная литература тяготеет к научной сфере культуры, т. к. смыслом науки также является анализ фактов и их трактовка определённым «объективным» образом (вспомним дефиницию Б. И. Ярхо: «Наука... есть рационализированное изложение познанного, логически оформленное описание той части мира, которую нам удалось осознать; то есть наука – особая форма сообщения (изложения), а не познания» (Цит. по: Гаспаров М. 2001, с. 438)). В документальной литературе важным оказывается прежде всего «что», а не «как». Но с точки зрения исследователя наибольший интерес опять-таки привлекает то, как выстроено произведение, какие приёмы документального метода в нём реализованы (документальный метод и документализм мы трактуем как синонимы). Автор здесь выступает не как всевластный творец, но как исследователь-аналитик, пытающийся увидеть за теми или иными фактами определяющие их социальные механизмы. Думается, что документальную литературу можно трактовать как явление пограничное, постоянно балансирующее на грани искусства и не-искусства.

По этому признаку она противопоставлена литературе художественной (fiction), в которой присутствует установка на выдумку, фантазию, авторский произвол. В целом противопоставление художественной и документальной литературы можно трактовать через оппозицию доминирующих функций: эстетическая функция противопоставлена функции исследовательской / научной. Отметим также, что в документальной литературе возможно понятие обмана читателя (т. е. такой ситуации, когда автор нарушает конвенцию, которую можно сформулировать как «правда прежде всего»), в литературе художественной такое понятие отсутствует. Однако заметим, что такое противопоставление условно: речь идёт не о дихотомии вымысел / правда (так как правда вообще понятие, зависящее от той или иной картины мира), но о различии по степени выдумки, фантазии, допускаемых в произведении. Документальные жанры – жанры, условно признающиеся очень приближенными к реальности,

понимание которой часто формируется именно с помощью литературных произведений.

### ***Методологическая и теоретическая основа исследования.***

Анализируя группу собственно художественных произведений (fiction), мы ограничились рассмотрением двух аспектов их поэтики: во-первых, мотива, во-вторых, интертекста. При этом нашей целью не являлся исчерпывающий анализ мотивных связей данных произведений или максимально полное определение их интертекстуального поля. Считая такую задачу принципиально невыполнимой, мы ограничились рассмотрением мотивов и мотивных комплексов, с одной стороны, и интертекстов, с другой. Методологической основой этой главы диссертации стали, прежде всего, метод мотивного анализа (*Гаспаров Б. 1993*) и метод интертекстуального анализа (*Барт 1989; Блум 1998; Шмид 1994; Жолковский 1994; Ямпольский 1991; Ямпольский 1993*); однако мы также использовали методы нарратологии (*Линтвельт 1981; Фридман 1975*) и мифологической критики (*Фрай 1987; Фрай 1991*).

Рассмотрим основные методы и исходные понятия данного раздела диссертации.

Мотивный анализ, определяемый как «разновидность постструктуралистского подхода к художественному тексту и любому семиотическому объекту» (*Руднев 1999*, с. 180), разработан Б. М. Гаспаровым в конце 1970-х гг. Сутью этого метода, отталкивающегося от структурной поэтики, является рассмотрение текста не как системы уровней, каждый из которых имеет свою единицу и свои закономерности (метафорой текста здесь выступает кристаллическая решётка), но как сложного переплетения мотивов (метафора текста – запутанный клубок ниток). Единицей анализа становится мотив – «...подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами» (*Гаспаров Б. 1993*, с. 301), «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и т. д.» (*Гаспаров Б. 1993*, с. 30). Специфическим свойством мотива в рамках данного метода является его кросс-уровневость.

С точки зрения мотивного анализа, бытие текста парадоксально: «...текст представляет собой единство, замкнутое целое, границы которого ясно очерчены, – иначе он попросту не воспринимается как текст; но это такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учёту множества разнородных и разноплановых компонентов, и такое замкнутое целое, которое заключает в своих пределах открытый, растекающийся в бесконечность смысл...» (*Гаспаров Б. 1993*, с. 283). Каждый мотив или комплекс мотивов может и должен вступить в разнообразнейшие взаимосвязи с другими мотивами данного и других текстов. Казалось бы, границы текста должны размываться. Но этого не происходит: «Чем больше обнаруживается таких компонентов, тем богаче и многосторонней оказывается сетка

их взаимосвязей, тем более радикально проявляется фузия отдельных элементов смысла, вызывая к жизни уникальные по своим очертаниям продукты семантических сплавов. Внешение всё новых элементов не размывает границы текста, а, напротив, увеличивает число и интенсивность ассоциативных связей внутри текста и тем самым утверждает его целостность» (Гаспаров Б. 1993, с. 285). Единственным критерием, который должен сдерживать свободную игру ассоциативного сознания исследователя становится принцип «повышения семантической слитности текста»: если благодаря той или иной трактовке текста «многие его компоненты, которые до этого выступали изолированно и, казалось, соплагались в тексте друг с другом лишь чисто случайным и немотивированным образом, обрели в результате внесения этой внетекстовой информации осмысленную связь» (Гаспаров Б. 1993, с. 287), то такая трактовка верна и плодотворна. Отметим, что достаточно субъективной при этом оказывается сама оценка «повышения семантической слитности» (отметим близость этого критерия к выдвинутому М. Ямпольским пониманию цитаты как текстовой аномалии, нарушающей мимесис текста, для восстановления которого приходится привлекать иной текст / тексты (Ямпольский 1993)).

Вполне естественно, что текст в такой трактовке начинает трактоваться как «воронка»: «Текст оказывается бездонной «воронкой», втягивающей в себя не ограниченные ни в объёме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти...» (Гаспаров Б. 1993, с. 291). И это втягивание приводит к процессам, преобразующим ткань текста: «Крайности сходятся, взаимно исключаящие противоречия сливаются в семантический сплав,... полярные по своему изначальному значению элементы оказываются... различными поворотами этой непрерывно движущейся смысловой плазмы» (Гаспаров Б. 1993, с. 297).

Что достигается благодаря такому методу анализа? Прежде всего, наращивание смысловой ткани, т. к. каждый вновь найденный и рассмотренный компонент, аллюзия, реминисценция меняют смысл текста, способствуют «плазменным» смысловым процессам, проходящим в «герметической камере» (Гаспаров Б. 1993, с. 302) текста.

Понятие интертекста – одно из центральных понятий постструктуралистского литературоведения. В. Руднев утверждает: «В сущности, постмодернистская филология есть не что иное, как утончённый (когда в большей, когда в меньшей степени) поиск цитат и интертекстов в том или ином художественном тексте...» (Руднев 1999, с. 224). М. Ямпольский, описывая литературоведение начала 90-х гг., иронично замечает: «Интертекстуальность в это время стала едва ли не ключевым словом для многих филологических штудий в России, всё более основательно ориентировавшихся на поиск скрытых цитат и подтекстов. В «Памяти Тиресия» я пытался осмыслить эту филологическую практику, становившуюся самодовлею-

щей и все в меньшей степени, к сожалению, вписывавшуюся в какую бы то ни было теоретическую рефлексию» (Ямпольский 1998, с. 5). Несмотря на это, повсеместное употребление термина, он до сих пор не имеет общепринятого значения: «...конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый учёный. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты». (Ильин 1996, с. 218).

Термин интертекст, введённый в научный обиход Ю. Кристевой (Кристева 1969), был сформулирован ею на основе переосмысления работы М. М. Бахтина 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (Бахтин 1986а). С точки зрения М. Ямпольского, теория интертекста имеет три источника: работы Ю. Н. Тынянова о пародии, работы М. М. Бахтина и теорию анаграмм Ф. де Соссюра (Ямпольский 1993, с. 32–39).

М. М. Бахтин писал: «Текст – не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» (Бахтин 1986б, с. 301). Закономерным выводом из этого утверждения становится следующий: «Текст не вещь, это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внёс в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своём с ним диалоге.... Читатель тем самым становится полноправным соавтором текста» (Ямпольский 1993, с. 34–35). Отвергая чтение как дешифровку авторской воли, постструктурализм предлагает трактовку чтения как понимания, в котором равнозначны автор и читатель. Как же при этом происходит «включение» интертекстуального механизма?

Здесь доминируют две точки зрения. Сторонники первой из них опираются на бартовское понимание интертекста («Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» (Цит. по: Ильин 1996, с. 218)) и считают любой элемент текста потен-

циально ведущим к другим текстам; инструментом анализа становится лишь ничем не сдерживаемая ассоциативная «логика» читателя / исследователя.

Но существует и иное понимание. Л. Женни замечает: «Свойство интертекстуальности – это введение нового способа чтения, который взрывает линейность текста. Каждая интертекстуальная отсылка – это место альтернативы: либо продолжить чтение, видя в ней лишь фрагмент, не отличающийся от других,... или же вернуться к тексту-источнику, прибегая к своего рода интеллектуальному анамнезу, в котором интертекстуальная отсылка выступает как смещённый элемент» (Цит. по: *Ямпольский 1993*, с. 59). Очевидно, что весь текст не может быть сплошной интертекстуальной отсылкой (а именно такого вывода требует признание первой точки зрения); в качестве такой отсылки выступает цитата (скрытая), определяемая М. Ямпольским так: «Мы определим её как фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующий его в текст, вне данного текста» (*Ямпольский 1993*, с. 61). Хаос, вносимый цитатой в текст, ведёт к возрастанию смысловой неопределённости / многозначности: «Цитата как нарушитель мимесиса понимается и как стимулятор семиозиса – интенсивного смыслопорождения» (*Ямпольский 1991*, с. 37). В этом определении самым спорным являются сами критерии, по которым мы сможем определить нарушение «линейности текста»: если главным свойством цитаты является «неспособность убедительно интегрироваться в текст (исходя из повествовательной логики последнего)» (*Ямпольский 1991*, с. 36–37), то встаёт вопрос об эстетическом сознании реципиента, которое и будет определять степень этой убедительности или аномальности. Трактовка примера из фильма Годара «На последнем дыхании» доказывает высокую степень произвольности, проявляемую исследователем: М. Ямпольский не признаёт сцену с афишей-репродукцией цитатой, т. к. «в этом эпизоде нет ничего такого, что нарушало бы линейное развёртывание текста» (*Ямпольский 1993*, с. 62); однако каждый, кто смотрел фильм, понимает возможность и иного вывода.

Текстовые аномалии, которые для своего адекватного объяснения и восстановления мимесиса текста требуют не одного интертекста, но нескольких, обозначаются как гиперцитаты: «Цитата становится гиперцитатой, когда одного источника недостаточно для её нормализации в текстуальной ткани. Гиперцитата не просто «открывает» текст на другие тексты, она наслаивает множество текстов и смыслов друг на друга, она оказывается такой смысловой «воронкой», куда устремляются теснящие друг друга смыслы и тексты, при том, что последние часто противоречат друг другу и не поддаются объединению в единое целое господствующего унитарного смысла» (*Ямпольский 1991*, с. 37). Отметим здесь метафору «воронки», с помощью которой описывается текст и которую мы уже встречали у Б. М. Гаспарова.

Мы в нашей работе будем трактовать интертекст в соответствии с бартовским пониманием (отметим, что именно оно, как нам кажется, в наибольшей степени близко пониманию М. М. Бахтина: «Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов (поскольку они реализуются в высказываниях). Диалогические отношения между текстами и внутри текста» (*Бахтин 1986б*, с. 299)), отдавая себе отчёт в высокой степени субъективности полученных результатов.

Анализ поэтики произведений второй, документальной группы (non-fiction) – «Ночных дорог» и «На французской земле» – диктовал иную логику исследования (непосредственно определяемую документальным характером данных произведений): необходимым явилось не столько проследить генезис того или иного мотива или мотивного комплекса, ведущего к определённому интертексту (как при анализе произведений первой группы), т. к. эти элементы поэтики документальных произведений играли здесь лишь второстепенную роль, сколько понять тот методический «сценарий», который определил воплощение документального материала в форму литературного произведения и его трансформацию. Фактически, мы попытались определить, классифицировать и проанализировать применение того «инструментария» приёмов, который, преобразуя внетекстовую реальность в эстетическую реальность документального произведения, использует Г. Газданов; дифференцирующим признаком при этом стал *объект авторского анализа*. Мы выделили в данных произведениях четыре объекта авторского анализа (сознание субъекта, герои-оригиналы, социальные страты, этносы) и в соответствии с ними четыре метода, названные нами соответственно *интроспективным*, *этиологическим*, *физиологическим* и *историческим* методами.

При рассмотрении произведений документальной группы мы опирались на работы формалистов (*Тынянов 1977; Шкловский 1961, 1990; Эйхенбаум 1969*), М. М. Бахтина (*Бахтин 1986а, 1986б*), Б. И. Ярхо (*Ярхо 2001*), Л. Я. Гинзбург (*Гинзбург 1976, 1979*) и В. И. Кулешова (*Кулешов 1982, 1986, 1991*). Основными понятиями данного раздела стали «приём», «материал» и «форма».

После известной статьи В. Шкловского «Искусство как приём» (1917) *приём* становится одним из главных объектов литературоведческой рефлексии в рамках формальной школы. Р. Jakobson в статье «Новейшая русская поэзия. набросок первый» (1921) дал такую оценку этого понятия: «Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением.... Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «приём» своим единственным «героем». Далее основной вопрос – о применении, оправдании приёма» (*Якобсон 1987*, с. 275). Приём рассматривался формалистами «как главный «инструмент» превраще-

ния явлений, находящихся вне сферы искусства («материал») в факт искусства» (Песков 1987, с. 304). Мы будем придерживаться именно этого понимания.

Понятие *материала* также занимало важное место в терминологической системе формалистов. Современный исследователь так формулирует понимание материала Ю. Н. Тыняновым: «Материал – вся дотворческая реальность художественного произведения: его житейская и историческая основа; круг отразившихся в нём абстрактных идей; совокупность воссозданных автором внеэстетических эмоций, природных и предметных реалий; язык в его лингвистической определённости» (Новиков 1993, с. 305). Пожалуй, самой шокирующей деталью этой трактовки было понимание мысли лишь как вида материала, использование которого обусловлено достижением максимального эстетического эффекта.

Понятие *формы* было полемически остро сформулировано В. Шкловским в статье «Розанов»: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов» (Шкловский 1990, с. 120). Таким образом не простая совокупность, но именно соотношение, система связей материальных элементов (выбор и роль которых в произведении обусловлены набором авторских приёмов) и определяет понятие формы.

Мы также пользуемся термином *метод*, который понимаем как совокупность приёмов, используемых для преобразования конкретного материала в форму. Кроме того, в работе используются термины: а) *эстетическая доминанта* (понимается нами как ведущий принцип организации текста, определяющий как приёмы, используемые в данном тексте, так и функции, которые этот текст способен выполнять); б) *эстетическая стратегия* (понимается нами как навык создания текстов с той или иной эстетической доминантой).

М. М. Бахтин, полемизируя с теоретиками Формальной школы, писал о целях литературоведческого исследования: «Но нужно понять не технический аппарат, а имманентную логику творчества, и прежде всего нужно понять ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознаёт себя ценностно творчество, понять контекст, в котором осмысливается творческий акт» (Бахтин 1986б, с. 178). Мы же ставили своей задачей понимание и анализ именно «технического аппарата», инструментария, которым «работает» автор.

Огромный эмпирический материал, собранный и описанный Г. Газдановым в произведениях второй группы, его разнородность привели писателя к необходимости использовать различные методы в рамках единой исследовательской установки. Ю. В. Бабичева, определяя специфику творчества Газданова, замечает: «Газданов-художник не полагается на выводы чистого разума, но и до уровня оголённых инстинктов не опускается: путешествия души изучаются им в сфере «невыразимого» (= подсознания), и для реализации таких операций ему понадобилась особая система средств, обновлённая поэтика (курсив мой. – В. Б.), ин-

дивидуальные признаки которой сегодня уже зримо сопоставимы с некоей типологической цельностью, в последнее время обозначаемой именем «феноменологический роман» (Бабичева 2002, с. 13). В соответствии с различными объектами анализа Газдановым применялся и различный аналитический инструментарий; отсюда выделение нами четырёх методов (интроспективного, этиологического, физиологического и исторического). Обобщая, можно сказать, что отличительным признаком поэтики «Ночных дорог» и «На французской земле» является именно установка на исследование, на поиск глубинных причин событий. Авторская позиция в данных произведениях – позиция не просто наблюдателя, но вдумчивого учёного, беспристрастно, даже безжалостно анализирующего / препарирующего всё, что попадает в поле его зрения (собственную личность, «социальных альбиносов», социальные группы, этносы и «людские сечения» в экстремальных условиях войны). Доминантой такой позиции является стремление к объективному видению мира.

В «Ночных дорогах» у Газданова отчётливо выделяются три различных объекта исследования: во-первых, «внутренний человек» (душевный мир нарратора), во-вторых, «внешний человек» (герои, отступающие так или иначе от понятия нормы, «больные»), в-третьих, отдельный человеческий «вид», социальная страта, «социальный человек». В первом случае речь идёт о «микром мире» отдельной личности, во втором – о рассмотрении личности глазами стороннего наблюдателя, без использования в качестве средства анализа проникновения всеведущего автора на уровень «микром мира» персонажа, в третьем – о «макром мире» социума. Очевидно, что метод исследования изменяется вместе с изменением объекта исследования: «инструментарий» Газданова, годный для исследования «микром мира», совершенно не пригоден в исследовании этиологии «болезней» его героев, с одной стороны, и общественных «видов» («макром мир»), с другой. Если в первом и втором случаях мы, используя медицинскую терминологию, можем говорить о тщательном рассмотрении героев с целью установления этиологии их «заболевания», которое, теоретически, вполне может быть «вылечено», то при анализе социума, «макром мира» речь идёт не столько об этиологии, сколько об аутопсии (вскрытии трупа для установления причин смерти): к обществу в целом Газданов гораздо более «беспощаден».

В соответствии с тремя выделенными объектами исследования мы предлагаем различать следующие методы анализа, использованные Газдановым в «Ночных дорогах»: во-первых, интроспективный, во-вторых, этиологический и, в-третьих, физиологический.

Интроспективный метод – метод исследования внутреннего мира нарратора (интроспекция – «самонаблюдение; изучение психических процессов (сознания, мышления) самим переживающим эти процессы» (Словарь 1987, с. 200)). В. Шмид, рассматривая прозу Пуш-



кина, пришел к следующему выводу: «Пушкин несомненно понял также, что сложные, диффузные, противоречивые движения души нельзя изложить способом прямого, точного и авторитетного называния» (*Шмид 1994*, с. 128). В случае Газданова можно утверждать обратное: писателю удалось передать и проанализировать «движения души» именно «способом прямого называния». Речь однако идёт не столько об «истории души», сколько о её тщательном и педантичном диагностировании. Данный метод использовался Газдановым и раньше (назовём в качестве примера «Вечер у Клэр»), однако ни в одном другом его произведении, как нам кажется, не было достигнуто такой точности в деталях и убедительности в целом. Мы выделяем следующие приёмы, характерные для интроспективного метода:

1. Максимальная беспристрастность;
2. Показ разнородных психических состояний;
3. Анализ влияния различных социальных состояний на психические;
4. Выделение доминантных психических состояний.

Этиологический метод имеет своим объектом героя-оригинала, выделяющегося из однородной социальной среды; нарратор романа внимательно следит за такими героями, желая проникнуть в суть их личности, с беспристрастностью учёного определить этиологию их психического или социального «конька» / «уродства» (этиология – «раздел медицины, изучающий причины и условия возникновения болезней» (*Словарь 1987*, с. 594)). Эти социальные «альбиносы», не укладывающиеся в прокрустово ложе социальной страты, – предмет страстного исследовательского и человеческого интереса нарратора. Для данного метода характерными приёмами являются:

1. Процедура наблюдения и исследования;
2. Опора на факты;
3. Выдвижение гипотез;
4. Сюжетность;
5. Наличие обязательного эпикриза.

М. М. Бахтин писал о герое романа: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п.» (*Бахтин 1986а*, с. 424). Это «несоответствие» норме и привлекает внимание Газданова.

Физиологический метод анализирует общественные страты (физиология – «наука о жизнедеятельности организмов, о процессах, протекающих в их системах, органах, тканях, клетках...» (*Словарь 1987*, с. 527)). Огромный человеческий материал, который наблюдался

ночным таксистом в течение многих лет, дал основу для теоретических обобщений в области социальной стратификации современного общества. Пожалуй, главная проблема, интересовавшая Газданова, – аксиологические различия между стратами, порой столь глубокие, что ни о каком адекватном контакте между представителями различных страт не может быть и речи. Методы рассмотрения социальных страт, как нам кажется, были заимствованы писателем из французского очерка первой половины XIX в. и из русских физиологических очерков того же времени.

У французских очеркистов была заимствована позиция естествоиспытателя, исследующего социальные страты как виды животного мира, и, соответственно, зоологическая терминология. Вспомним слова Бальзака о «Человеческой комедии»: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром.... Общество подобно Природе. Ведь Общество создаёт из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире. Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом... так же значительно, хотя и труднее уловимо, как и то, что отличает друг от друга волка, льва, осла... и т. д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе так же, как и виды животного царства» (*Бальзак 1960*, т. I, с. 21–23). Подобная установка была характерна и для других французских микрографов.

У русского физиологического очерка были заимствованы: во-первых, «пристрастность», чёткая социально-критическая позиция, отсутствовавшая в очерке французском по вполне понятной причине: учёный не может сетовать на то, что одним видам живётся лучше, а другим хуже, его дело лишь максимально беспристрастное наблюдение. Русский же физиологический очерк не принял эту нейтральную авторскую позицию (*Кулешов 1986*, с. 9). Во-вторых, Газданов, как и русские очеркисты XIX в., направляет острие своего внимания преимущественно к «низовым» стратам. Именно акцентированное внимание к физиологии «парий общества» (*Кулешов 1986*, с. 10) приобретало «очевидный социальный колорит» (*Кулешов 1986*, с. 10) и полемически указывало на благополучие верхних «этажей» социума; такая позиция и была важнейшим отличием русской школы от французской (*Кулешов 1986*, с. 10). В-третьих, двухчастность: «В «физиологическом очерке» обычно две части: чисто описательная – социальная характеристика и, затем, бытовая – с поступками, диалогами, дающая возможность представить «особь» в действии» (*Кулешов 1986*, с. 17). Газданов, однако, иногда отступает от этого композиционного канона, давая лишь вторую часть, иллюстрирующую одним или несколькими примерами характерные черты членов страты.

Таким образом, название этого метода должно подчеркнуть преимущество Газданова в данном аспекте по отношению к французским «микрографам» с их физиологическими очерками (прежде всего, по отношению к Бальзаку), а также к русской натуральной школе. Для газдановского физиологического метода свойственны такие приёмы:

1. Социально-критическая позиция, пристрастность;
2. «Физиология» парий общества (формулировка В. И. Кулешова (*Кулешов 1986*, с. 10));
3. Заимствование терминологии и методов описания из зоологии;
4. Двухчастность: а) описательная часть; б) бытовая часть.

В «На французской земле» появляется ещё один объект авторского исследования – этнос. В соответствии с ним мы выделяем четвёртый метод – исторический. К инструментарию данного метода относятся следующие приёмы:

1. Использование монтажа (врезка фрагментов из реальных документов в текст);
2. Рассказ о событиях с позиции всеведущего историка;
3. Аналитические отступления.

Вместе с тем в «На французской земле» активно используется и уже разработанные методы анализа: этиологический и физиологический. Связано это с точкой зрения Газданова на исторический факт, которая далека от точки зрения профессионального историка. Историческим фактом для писателя является не только событие, но и отдельные личности, социальные страты и этносы.

Таким образом, метод работы осознанно эклектичен (назовём его, воспользовавшись дефиницией А. К. Жолковского, методом «просвещённого эклектизма», определяемого так: «Достижения предыдущего этапа (техника структурного анализа произведения и аппарат описания поэтического мира автора) не отбрасываются, а занимают естественное место среди инструментария, охотно заимствуемого, под знаком постструктурного релятивизма, у других школ...» (*Жолковский 1994*, с. 9–10)). При этом основным принципом нашего метода анализа стал сформулированный Б. М. Гаспаровым подход к тексту: «...необходимо научиться иметь дело с открытым, неограниченным притоком в текст смысловых компонентов, в то же время не теряя из виду единства и герметической компактности текста. Практическая реализация этого принципа состоит в том, что в нашем анализе текста мы должны быть готовы привлечь всевозможные доступные нам ресурсы извлечения смысла, никак не регламентируя их число, характер и происхождение; мы должны, однако, делать это лишь постольку и таким образом, чтобы все эти разнородные компоненты не уменьшали, а, напротив, увеличивали смысловую слитность текста» (*Гаспаров Б. 1993*, с. 300). Смысловая «воронка» тек-

ста (Гаспаров Б. 1993, с. 291), втягивая в себя те или иные фрагменты из культурного контекста (факты, составляющие материал документальной литературы, тоже так или иначе подвергаются переработке, т. к. принадлежат сфере культуры) преобразует и трансформирует их; нашей задачей было узнавание и определение данных фрагментов, подвергшихся герметической обработке и ставших неотъемлемой частью смысловой «плазмы» текста, а также методов их «обработки».

**Цели исследования.** В рамках общей цели – анализа поэтики прозы Г. Газданова 1940-х годов – выделяются цели частные:

- 1) Рассмотрение мотивной специфики художественных произведений Г. Газданова 1940-х гг.;
- 2) Исследование интертекстуального уровня произведений писателя данного периода;
- 3) Определение методов трансформации внетекстовой реальности, которыми пользуется писатель в документальных произведениях 1940-х гг.;

**Задачи исследования.**

- 1) Мотивный анализ художественных произведений Г. Газданова 1940-х гг.;
- 2) Интертекстуальный анализ произведений данного периода;
- 3) Анализ методов, использованных Г. Газдановым в документальных произведениях 1940-х гг.

**Научная новизна работы** обусловлена как самим объектом исследования, так и аспектом рассмотрения этого объекта. Творчество Г. Газданова, «введённое» в научный обиход работой Л. Диенеша, в последнее время привлекло пристальное внимание и отечественных исследователей (работы Ю. В. Бабичевой, С. М. Кабалоти, Ким Се Унга, Т. Н. Красавченко, Ю. В. Матвеевой, А. Мзокова, Ю. Д. Нечипоренко, Ст. С. Никоненко, Т. О. Семёновой, Л. В. Сыроватко, Р. Тотрова, С. Р. Федякина и др.). Поэтика Г. Газданова 1940-х гг., рассмотренная с точки зрения мотива, интертекста и метода, ещё не была предметом анализа.

**Теоретическая и практическая значимость** диссертации обусловлена возможностью использования её материалов и результатов в общих историко-литературных курсах русской литературы XX в., при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвящённых литературе русской эмиграции.

**Апробация работы и публикации.** Основные результаты работы докладывались на следующих конференциях: XXXIX Международная научная студенческая конференция «Студент и научно-технический прогресс», Новосибирск, 2001; Научная конференция молодых учёных, Новосибирск, 2001; Международная научная техническая конференция «Информатика и проблемы телекоммуникаций», Новосибирск, 2001; Всероссийская научно-

методическая конференция «Культура. Творчество. Личность», Екатеринбург, 2001; Международная научная техническая конференция «Информатика и проблемы телекоммуникаций», Новосибирск, 2002.

По теме диссертации имеется 11 публикаций в научных журналах и сборниках, ещё одна работа находится в печати.

Положения, выносимые на защиту:

1. В творчестве Газданова 1940-х гг. присутствуют две эстетические доминанты, которыми организовано две группы произведений: художественные (fiction) и документальные (non-fiction);
2. Творчество Газданова 1940-х гг. является особым периодом в творческой эволюции писателя, поскольку свидетельствует об овладении Газдановым разными эстетическими стратегиями;
3. В произведениях с собственно художественной доминантой выявлена ведущая роль таких элементов поэтики как интертекстуальность и мотив. Интертекстуальный ряд произведений этой группы представлен текстами А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. А. Бунина, В. В. Набокова, Ф. Шиллера, Э. А. По, М. Пруста, А. Конан Дойла, Г. Уэллса;
4. В произведениях документальной группы при переводе внетекстовой реальности в эстетическую реальность документального произведения Газданов использует четыре основных метода: интроспективный, этиологический, физиологический, исторический.

# ГЛАВА 1. ИНТЕРТЕКСТ И МОТИВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. ГАЗДАНОВА 1940-Х ГОДОВ

## 1.1. МОТИВ ЖЕНСКОЙ ВЛАСТИ И СВОЕОБРАЗИЕ ИНТЕРТЕКСТА В РАССКАЗЕ «ШРАМ»

Рассказ «Шрам», написанный в 1943 г. (датировка рукописи самим Газдановым – 29.09.1943), был впервые опубликован лишь в 1949 г. в нью-йоркском «Новом журнале» (№ 21). Сюжет рассказа основан на сохранившейся среди рукописей писателя газетной публикации («Последние новости», 1938, 14 мая), которая озаглавлена как «Преступление Алексея Берсенева» (*Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 3, с. 828–829). Кроме совпадения имён газдановской героини и фигурирующей в заметке героини истории из жизни, совпадает и общая тема: коварная, аморальная женщина, словно воплощающая животную сторону женской натуры, и её беспредельная власть над влюблёнными в неё мужчинами. Тема преступления, точнее, целой цепи преступлений, к которой приводит провоцирующее поведение Наташи Айтаровой, сводится в «Шраме» до преступления одного и единственного в своём роде: если газетная заметка рассказывает о преступлениях, имеющих свой смысл (хотя и начинается вся цепочка, судя по тексту заметки, с простой мужской похвальбы и соревнования в молодечестве), то Газданов, по-видимому, для усиления художественного эффекта ограничивается показом одного преступления – игры в «кукушку». Но в силу её полной бессмысленности, какой-то обнаженной ритуальности, острота читательского восприятия достигает максимума (чего бы не было в случае смысловой наполненности преступного действия, – тогда рассказ бы стал вполне типичным образчиком детективного жанра). Именно бессмысленность перестрелки, с одной стороны, и её очевидный «биологический» смысл (она выступает как инструмент отбора самого лучшего «самца»), с другой, помогает Газданову перевести рассказ из детективного, авантюрного регистра в регистр общефилософский, гносеологический. Газданов исследует не столько ситуацию, сколько личность героини, к которой на протяжении рассказа читатель приближается всё ближе вместе с самим рассказчиком. Эта физиология типа романтической героини, точнее, неистового варианта романтической героини (вспомним Миньону в «Тамани»), дикарки, главным для которой является реализация своих желаний, и является главным стержнем рассказа. Но – с важным добавлением: газдановская «Миньона», возбуждая в мужчинах страсть, сама не способна любить и никого не

любит. Эта образцовая женщина, воплощение эротической, плотской стороны женского «я», оказывается внутренне пустой, она казус, случай для кунсткамеры, «урод», один из многих «уродов», которых мы встречаем на страницах газдановских книг. Даже её любовь к оставшемуся в живых кажется ещё одной аномалией: нужно было пройти через кровь, чтобы это чувство появилось.

Другой особенностью, отличающей газдановский рассказ от газетного «источника», стала концовка этой истории. В реальности Алексей Берсенов (один из офицеров, спровоцированных Наташей на кражу полковой кассы и дальнейшее убийство товарищей), случайно встретив Наташу Айтарову в Дэльби (Австралия), убивает её из пистолета и сдаётся властям. Такой конец оказался не нужен Газданову, ведь одним из лейтмотивов рассказа является женская власть над мужчинами, а убийство героини означало бы, что эта власть потеряна. Рассказ же заканчивается письмом, в котором бывший любовник Айтаровой, отказываясь от возможности продолжить их отношения, всё же пишет: «Я жалею, что не нахожу в себе той огромной благодарности к вам, которую я должен был бы испытывать» (Ш, с. 549). Сам нарратор, комментируя письмо, обращает внимание читателя на то, что власть Наташи над её любовником не исчезла, не вытеснена ненавистью за убийство двух его лучших друзей: «В том, что следовало за первыми строками, действительно угадывалось судорожное желание сдержанности, и – что мне казалось особенно странным – по тому, как оно было написано, почти явственно ощущалось, что между началом и концом письма как будто поднялась и опустилась какая-то далёкая чувственная волна, умиравшая на последних строчках» (Ш, с. 549). Но для самой Наташи такой отказ – возможно первый в её жизни – означает не что иное, как исчезновение её власти над мужчинами, закономерный результат её трансформации. Полюбив другого человека, Наташа падает с «господского пьедестала» и становится «рабой любви»: «Она вышла из комнаты и вернулась с письмом, которое протянула мне, – и в этом её движении, как мне показалось, было нечто беззащитное и совершенно ей раньше несвойственное» (Ш, с. 548–549). Сила сменяется бессилием.

Л. Диенеш даёт очень низкую оценку художественному уровню рассказа и считает его неудачным. Он пишет об этом следующее: «Это один из самых неудавшихся рассказов Газданова, вероятно потому, что представляет собой всего лишь портрет русской эмигрантки Наташи и описание её жизни, не более того. Газданов никогда не был силен в создании женских образов, а тут ещё убогий внутренний мир Наташи, её неспособность воспринимать отвлечённые понятия, аморальность её жизни – всё это отнюдь не делает героиню привлекательной, а рассказ о ней занимательным. (Само произведение, однако, могло бы сослужить хорошую службу при тщательном исследовании творческого метода Газданова, поскольку

отчасти оно основано на газетной публикации, вырезка которой сохранилась среди его бумаг» (Диенеш 1995, с. 189). Столь категорично отрицательная точка зрения, «подкреплённая» такими аргументами, вызывает недоумение. Действительно, даже если рассказ представляет собой (а это не так) «всего лишь портрет русской эмигрантки» (что отсылает нас скорее к жанру очерка, чем рассказа), это ещё не причина для объявления его «одним из самых неудавшихся».

«Шрам» не избалован научным вниманием. Из исследователей о нём высказывался, кроме Л. Диенеша, лишь С. Кабалоти. Он писал в своей монографии: «Классический треугольник... трансформируется у Газданова в целом ряде произведений в эдакий четырёхугольник, где трое мужчин и одна женщина. Модель эта появляется как в повести «Великий музыкант» (1931), так и в рассказе «Шрам» (1949) и «Княжне Мэри» (1953)» (Кабалоти 1998, с. 38). Это очень любопытное и точное наблюдение указывает на редко встречающийся в литературе любовный четырёхугольник, несомненно, оригинальную черту именно газдановской прозы. Любопытно, что в «Шраме», кроме вышеупомянутого четырёхугольника, содержится ещё и вполне «банальный» треугольник: героиня сама призналась нарратору, что он был её первой любовью. И если затем она влюбляется ещё и ещё, то нарратор сохраняет это чувство и ревниво наблюдает, если такая возможность представляется, за её увлечениями. Таким образом, треугольник «нарратор – Наташа – неизвестный нарратору мужчина» задан уже в начале рассказа. Этот же треугольник читатель наблюдает и в конце с тем отличием, что мужчина, ранее неизвестный нарратору, персонифицировался в одного из персонажей трагедии. Любовный же четырёхугольник оказывается в рассказе отнесённым к далёкому прошлому. Думается, что мы можем сказать о том, что любовный треугольник словно заключает в себе четырёхугольник.

Ю. В. Бабичева, касаясь рассказа в своей работе, рассматривает героиню рассказа как «следствие ошибочного воплощения» (Бабичева 2002, с. 49) и сближает её по этому признаку с Татьяной Брак из обноимённого рассказа и Павловым, героем рассказа «Чёрные лебеди».

Перейдём к мотивному анализу рассказа. Центральным мотивом является мотив женской власти. В характеристике героини этот мотив отражается неоднократно: а) «... всё это (особенности внешности героини. – В. Б.), вместе взятое, производило впечатление повелительной привлекательности, совершенно бесспорной для всех, кто её знал» (Ш, с. 533); б) «... никто, ни один человек среди тех, которые испытывали из-за неё мучительные и долгие чувства, иногда тянувшиеся целые годы, – никто не относился к ней отрицательно, и каж-



дый, если бы Наташа пришла завтра к нему, бросил бы всё и полагал бы, что теперь он будет счастлив» (Ш, с. 539). Интересно отметить, что сама тема «властительной» женщины появляется у Газданова раньше: наиболее ярко она выступает в рассказе «Великий музыкант» (1931) (Газданов 1996а, т. 3, с. 211–212).

Эта ничем не ограниченная и кажущаяся фантастичной власть героини над мужчинами, которые в целом остаются безымянными, как и сам нарратор, формирует отчётливую оппозицию Наташе – мужское «племя», мужской род. При этом ни одна другая женщина в рассказе даже не упоминается, что, конечно же, не является случайным: там, где есть Наташа, другие женщины меркнут. При этом нарратор, свысока анализирующий мужчин, «попавшихся» в Наташину «ловушку» и сожалеющий по поводу их иллюзий («И так как каждому хотелось, чтобы она была именно такой, какой он себе её представлял, то почти никто не сомневался, что прав он и ошибаются все остальные» (Ш, с. 533–534)), сам находится в этой ловушке: при встрече с Наташей в Булонском лесу он вновь оказывается в её власти, и она хорошо чувствует это: «Я не знаю, как она угадала или ощутила это, – она, впрочем, была необыкновенно чутка в таких вещах, эту область жизни она знала до конца, – и спросила, даже не давая себе труда объяснять что бы то ни было и зная, что я не могу её не понять: «Не забыл ещё?»» (Ш, с. 537). Отметим, что для восстановления власти достаточно одного напоминания, ведущего к целому чувственному миру.

Центральный мотив власти отражается и в названии рассказа, которое можно прочесть как анаграмму слова «шарм», т.е. именно той особенности, благодаря которой Наташа с её внешностью («Она была чрезвычайно далека от типа классической красавицы, у неё был неодинаковый разрез глаз, чуть-чуть скошенный рот, небольшое углубление посередине лба...» (Ш, с. 533)) производила столь неизгладимое впечатление на мужчин. При этом, как известно, именно неклассические детали внешности могут усиливать её обаяние, её шарм; такой деталью, несомненно, может являться и сам шрам Наташи. Заметим здесь, кстати, что Наташин шарм не зависел от её речи: судя по тому, что говорит нарратор, она лишь в последний период своей жизни научилась поддерживать разговор на уровне культурного собеседника; до этого периода для неё характерно неумение хорошо говорить: «Я забыл сказать, что она одинаково плохо говорила на многих языках, что ей, впрочем, никогда не мешало» (Ш, с. 536). Наташино обаяние не связано с вербальным уровнем общения.

Другим возможным анаграмматическим прочтением названия может, по-видимому, являться слово «марш», также ассоциативно связанное с образом Наташи и центральным мотивом рассказа. Слово «марш», отсылающее нас к мотиву движения, с одной стороны, и мотиву войны, захвата, победоносного движения, с другой, коррелирует с темой женской власти,

«захвата» всё новых и новых мужчин, – впрочем, метафора «любовь = война», в силу своей избитости не требует комментариев. С другой стороны, мотив движения, «охоты к перемене мест», является одним из центральных в характеристике Наташи. Вспомним её признание нарратору: «И ей хотелось бы, чтобы менялось всё: люди, обстановка, страны и даже климат» (Ш, с. 546), и не её вина, что это движение её («Когда она исчезла с Принцевых островов, я долго не знал, что с ней и где она; потом оказалось, что она прожила некоторое время в Афинах, затем была в Вене и вернулась на два месяца в Турцию» (Ш, с. 536), а затем была и Америка, и, наконец, Франция) сопровождалось постоянными победами над мужчинами, к достижению которых она не прикладывала никаких усилий. Таким образом, метафора «победного марша» кажется вполне соотносимой с Наташиной жизнью.

Ещё одним возможным прочтением названия кажется слово «срам», несомненно, ключевое для понимания происходящего в рассказе. Нарратор нарочито акцентировал внимание читателя на такой характеристике Наташи, как её аморальность, иначе говоря, бесстыдство: «И пожалуй, самой характерной её чертой было полное отсутствие нравственных принципов; но она очень хорошо знала, какую ценность они имели в глазах других людей, и старалась по возможности их этим не шокировать...» (Ш, с. 534). То есть у Наташи, с одной стороны, «стыд» (т.е. моральные принципы) отсутствуют «органически», с другой стороны, она вполне отдаёт себе отчёт в их отсутствии и тем самым в своей особости, отличии от людей (по своему характеру – совершенно романтическому), но прячет это свое «уродство». Однако слово «срам» является центральным ещё и для другого плана рассказа – плана эротического. Действительно, рассказ «Шрам» – один из самых откровенных, самых эротичных рассказов Газданова. Но эта эротичность в основном не выходит наружу, остаётся «подводным течением» рассказа. Сам нарратор, характеризуя Наташины особенности, обходится эвфемизмом довольно прозрачным: «...я не мог не вспомнить о том, что Наташа была самой замечательной женщиной, какую я мог себе представить. Правда, её замечательность касалась преимущественно одной стороны любви, той, о которой почти не принято говорить. Но в этом отношении она была несравненна. Она очень хорошо это знала о себе, я помню, как она мне сказала: «Ты мальчишка, ты не можешь этого ни понять, ни оценить»» (Ш, с. 535). Секс, сексуальная составляющая Наташиной жизни, столь неотразимо действующая на всех мужчин, так и не называется нарратором-пуританином: он словно стыдится, боится осрамиться, назвав это в обход всякого эзопова языка.

В конце рассказа, однако, нарратор внезапно испытывает чувство вины перед Наташей (т.е. он осрамился, но уже сам перед собой): оказывается, его «наблюдение», «соглядатайство» за Наташей было вызвано не просто интересом, но желанием нащупать её слабую сторо-

ну и получить над ней власть (мотив власти). Это открывает нарратору глаза на его отношение к Наташе и его поведение, которое теперь кажется ему недостойным, «срамным»: «И это сознание моей душевной вины перед ней было так непреодолимо, что оно навсегда лишило меня возможности сделать над собой то усилие, – к которому я теперь был не способен и которое мне было бы нужно, – чтобы встретить её и увидеть ещё один раз её намеренно изменившиеся глаза и этот шрам на её лице» (Ш, с. 550). Таким образом, мы видим, что именно стыд (стыд и срам) нарратора фактически является той помехой, которая делает невозможным продолжение их отношений. Отсутствие стыда у героини (вспомним ситуацию, когда она с такой странной естественностью поведения (Ш, с. 543), по словам нарратора, сообщает своему любовнику в Риме о своем же затянувшемся приключении в Ницце) и «стыдливость», «моральность» героя чётко ставят их в оппозицию друг к другу.

Вернёмся к лейтмотиву женской власти. На чём же основана Наташина власть? Ответ достаточно очевиден: она основана на её неотразимой сексуальности, даже не зависящей от её действий и поведения. Наташа гиперсексуальна, она самая замечательная женщина (Ш, с. 535), ей свойственно не просто обаяние и шарм, но непередаваемая животная прелесть (Ш, с. 541). Даже само имя её, по-видимому, выбрано Газдановым не только потому, что так звали героиню газетной истории: оно отсылает к Наталье Николаевне Гончаровой, чрезвычайно сложной фигуре; «святой», с точки зрения одних исследователей, «развратнице», несомненной виновнице случившейся дуэли – с точки зрения других. При этом мотив перестрелки и «кукушки», происходящей из-за женщины, «поддерживается» пушкинской дуэлью. Тем самым в интертекст рассказа вводится тема «Пушкин», очень важная, как мы увидим в дальнейшем.

Думается, центральное место в рассказе занимает, однако, не просто мотив женской власти, но его соединение с мотивом её утраты, мотивом успешного поправления этой власти. Такое сочетание ведёт нас к двум текстам европейского романтизма: к «Перчатке» и «Кубку» Ф. Шиллера. В «Перчатке» «красавица», бросив на арену к диким зверям свою перчатку, демонстрирует свою власть и испытывает своего рыцаря Делоржа, предлагая ему: «Когда меня, мой рыцарь верный, / Ты любишь так, как говоришь, / Ты мне перчатку возвратишь» (*Немецкая поэзия 2000*, с. 253). Интересно обратить внимание на то, как это говорит «красавица»: «...с лицемерной и колкою улыбкой...» (*Немецкая поэзия 2000*, с. 253) (мы не приводим здесь немецкого варианта для сравнения, так как стихотворения были очень известны именно в классическом переводе В. А. Жуковского). Подчёркивается лицемерие «красавицы», отсутствие в ней по-настоящему глубокого чувства. Вспомним постоянное лицемерное сокрытие Наташей своей собственной «моральной» физиономии и собственного внутреннего

мира. Нарратор выделяет в Наташином характере ещё одну черту, с его точки зрения очень важную: «В ней была еще одна, и самая опасная, черта – это любовь к вызову и поощрение нелепых и безрассудных поступков. Она могла сказать, например: «Ты говоришь, что ты меня любишь (почти дословное совпадение с текстом «Перчатки». – В. Б.)? Докажи мне это. Прыгни сейчас в море». Или: «Если я тебя о чём-нибудь попрошу, ты это для меня сделаешь? Постарайся украсть в магазине халвы». Из-за этого её пристрастия к такому дикому спорту совершенно порядочные люди попадали в очень неприятные истории, это случалось тогда, когда её власть над ними была особенно сильна» (Ш, с. 535–536). Итак, Газданов подчёркивает момент власти и момент использования этой власти в нарочито унижающих мужчину формах (кража халвы) или в формах, угрожающих его жизни (прыжок в море, «кукушка»). Очевидно при этом, что Наташа не любит этих людей (иначе она не стала бы подвергать их смертельной опасности или опасности унижения), что подтверждает вывод нарратора: «Она, конечно, никого не любила – в том смысле, что не существовал, я думаю, человек, без которого она не могла бы себе представить свою жизнь» (Ш, с. 538). Итак, мотив женской власти над мужчиной очевиден и в шиллеровской «Перчатке», и в «Шраме», и соединяется с мотивом смертельно опасного испытания (видом которого является «кукушка»).

Конец «Перчатки» показывает внутреннее прозрение рыцаря, который понял лицемерие «красавицы»: «Его приветствуют красавицыны взгляды... / Но, холодно приняв привет её очей, / В лицо перчатку ей / Он бросил и сказал: «Не требую награды»» (*Немецкая поэзия 2000*, с. 253). Параллель с концом рассказа очевидна: так же, как и в балладе Шиллера, женщина готова отблагодарить, наградить смельчака, выдержавшего испытание, и также мужчина отказывается от этой «награды», стоившей – у Газданова – слишком дорого: «Я полагаю, что заплатил за вас очень дорогую цену. Я не сомневаюсь, что вы стоите этого и, может быть, даже гораздо большего. Но я слишком беден для вас, и у меня ничего теперь не осталось» (Ш, с. 549). Наташа, скорее всего, первый раз в своей жизни терпит неудачу: она не может добиться от мужчины желаемого ею. Её власть, столь неоспоримая на протяжении всего рассказа, пала; из слуги, послушно выполняющего приказы госпожи, из рыцаря, служившего своей Прекрасной Даме, мужчина превращается в человека, которому собственная честь дороже той награды, которую она может предложить. Но Газданов не останавливается на этом фиаско Наташи, и конец рассказа демонстрирует нам ещё одно её фиаско – не столь откровенное, но всё же достаточно очевидное: нарратор, чьи отношения с Наташей к концу рассказа явно выходят за рамки простого знакомства, отказывается их продолжить. Таким образом, и нарратор «не требует награды», хотя тема «Перчатки» с её львом находит и своё комическое отражение в анекдоте об англичанине и укротителе; при этом Наташа, говоря

нарратору, после того как он прочитал письма: «Теперь ты можешь вспомнить твой анекдот с англичанином и укротителем» (Ш, с. 550), себя отождествляет именно с укротителем, которому лев, выйдя из-под укротительской власти, откусывает голову. При этом ситуация как анекдота, так и баллады может быть прочитана в аллегорическом плане: если лев – очевидная аллегория властителя и самой власти в её чистом виде, то гибель укротителя (= Наташи) в пасти льва может быть прочитана именно как потеря власти и смерть; в то же время, помня о том, что Наташа любит выжившего после «кукушки» мужчину, аллереорию можно прочитывать не только как потерю власти, но и как потерю головы (влюбиться = «потерять голову»). Подвиг же рыцаря Делоржа в балладе в контексте рассказа однозначно трактуется как игнорирование женской власти, воплощенной во льве прежде всего.

Что касается баллады «Кубок», то из неё в «Шрам» мог попасть мотив моря («Прыгни сейчас в море» (Ш, с. 536)): при этом данный мотив отражается и в наиболее важном, с точки зрения нарратора, качестве героини – её протеизме, изменчивости. Наташа выступает как воплощение совершенно разных представлений о том, какой должна быть идеальная женщина; она пуста и поэтому принимает любое содержание; единственное, что остаётся постоянным, это само её тело, «сосуд греха» – «горячее и неисчерпаемое великолепное тело» (Ш, с. 534). Мотив «моря» отражается также в метафоре «бурной страсти», которую питают к Наташе все её любовники. И если сюжет «Кубка» можно обозначить как двойное испытание, то конец «Шрама» словно демонстрирует нам другой вариант этого же сюжета, когда герой, увидев, как «...страшно в подземной таинственной мгле» (*Немецкая поэзия 2000*, с. 245), не хочет повторно броситься в волны страсти (это касается как автора письма, так и нарратора).

Мотив женской власти заставляет вспомнить и легенду о Клеопатре, а также её наиболее известную в русской литературе разработку – «Египетские ночи» А. С. Пушкина. Два поэта и их подспудное соперничество («дуэль») составляют одну из сюжетных линий «Египетских ночей», сопоставимую с «кукушкой» в «Шраме». Несомненная же власть Наташи и готовность мужчин сделать всё, что ей угодно, чтобы получить награду – её признательность и любовь, – всё это, конечно же, легко трактуется как очередное отражение вечного сюжета о ночи любви, которая покупается ценою смерти. Но мотив женской власти в сочетании с мотивом превращения мужчин, которое происходит благодаря Наташиному обаянию, может быть также связан с легендой о Кирке / Цирcee, превратившей всех спутников Одиссея в свиней и не выпускавшей самого Одиссея. Эта отсылка находит ещё одно подтверждение в мотиве острова («...она жила тогда, так же, как я, на одном из Принцевых островов, в Босфоре» (Ш, с. 534)); при этом почти совпадает и место действия: Эгейское море, в котором располагался остров Кирки, и Босфор. Мотив волшебства отзывается в тех «иллюзиях», ко-

которые внушает своим любовникам Наташа: «Она за свою жизнь была виновницей огромного количества ничем не оправданных иллюзий... В этом была её несомненная и бессознательная сила – и даже расставшись с ней, они сохраняли каким-то непонятным образом эти иллюзии» (Ш, с. 539). Если же вспомнить, что именно эта способность к воплощению иллюзий, к их внушению, а также сексуальное, животное обаяние и являлись тем, что притягивало мужчин столь властно, превращая их в послушных рабов своих сексуальных инстинктов, – то параллель между легендой о Кирке и рассказом станет вполне очевидной.

Мотив превращения мужчин в животных имеет ещё одну параллель в творчестве Газданова. Мы имеем в виду один из шедевров европейского неоромантизма «Остров доктора Моро» Г. Уэллса. Одно из наиболее убедительных произведений Уэллса использовалось Газдановым для иллюстрации его идеи о губительном воздействии на людей того образа жизни, который им навязывается обществом. Этот мотив – мотив омертвения, озверения человека в результате его работы, его профессиональная деформация, которую он не в состоянии сам ни заметить, ни оценить, – один из постоянных у Газданова. В «Шраме» происходит трансформация, обратная по отношению к той, которая была в «Острове доктора Моро»: попав в зависимость, под воздействие чар Наташи, мужчины звереют; Наташа превращает их в «животных»; однако конец рассказа показывает, что сразу два героя находят в себе силы избавиться от «животного обличья» и своей зависимости от Наташи – и вновь тем самым метафорически возвращают себе человеческий облик. Но пессимист Газданов показывает, что это «возвращение» далеко от триумфа: герои потеряли свои силы и растратили окончательно многие душевные способности. Однако и сама героиня к концу рассказа из совершенного «сексуального механизма», уроды, неспособного к глубокому человеческому чувству, трансформируется в несчастную, отвергнутую женщину. Человеческий облик после долгого пребывания в зверином обличье возвращается к героям не полностью.

Другим важным мотивом «Шрама» является мотив живого мертвеца. Вся странность (словно нарочитая некрасивость) внешности героини, то впечатление, которое она производит («...впечатление повелительной притягательности, совершенно бесспорной для всех, кто её знал» (Ш, с. 533)), не прикладывая к этому никаких усилий, вызывает мысль о дьявольском, мистическом характере этой «прелести». При всей этой «внешней прелести» у неё был медленный и ленивый голос. Она не поёт. Все эти характеристики её «звукового» облика очень важны, т. к. у Газданова звук, тембр голоса, а также отношения персонажа к музыке, пению являются одной из наиболее важных характеристик, в которой можно увидеть отражение романтического комплекса мотивов, связанных с оппозицией музыкант, Künstler – толпа, мещанин (вспомним лишь «Великого музыканта» или роль романсов в произведениях

Газданова). При характеристике Наташи сразу возникает тема «лжи», ещё раз подчёркивающая «дьявольскую» природу героини. При этом нарратор отмечает, что это была особенная, не банальная ложь, а ложь, словно возникающая – опять же – сама собой: «В конце концов, это даже не было ложью в точном смысле слова; она просто не возражала против того, что о ней думал её собеседник» (Ш, с. 533). То есть не препятствовала возникновению и расцвету этой лжи, иллюзий, связанных с ней и разбивших жизнь многим мужчинам. Фактически «ничего не делая», Наташа не только производит неизгладимое впечатление на окружающих её мужчин, но и способствует созданию абсолютно лживого образа собственной особы (рассуждение о подобном женском типе мы встречаем и в «На французской земле» (НФЗ, с. 764)). Мы уже говорили о «протеизме» Наташи, теперь же хотим обратить внимание, что этот «протеизм», это умение принять любую оболочку, чтобы завладеть мужчиной, отсылает нас к персонажам, связанным с дьявольскими чёрными силами. Тема лицемерия, маски, которую носит Наташа (другой центральный мотив, который мы рассмотрим далее), её органическая аморальность, её абсолютное физическое и сексуальное совершенство – всё это отсылает нас к образу суккуба, дьявольского существа женского пола, творящего блуд с мужчинами, а также к образу ведьмы. При всей своей физической неотразимости, Наташа в духовном плане совершенно несостоятельна.

Мотив живого мертвеца, которым является Наташа до момента своего превращения, был востребован в европейском романтизме. Назовём здесь для иллюстрации лишь такой ярчайший пример, как «цикл» баллад В. А. Жуковского («Людмила» (1808), «Светлана» (1808–1812), «Ленора» (1831)), основанный на балладе Г. А. Бюргера «Ленора» (1773). Этот мотив присутствует и в другом произведении Газданова рассматриваемого периода – в «Призраке Александра Вольфа». Интересно заметить, что именно смерть двух мужчин, которые любили Наташу, «оживляет её» и «вливает кровь в её жилы»: лишь после этой трагедии Наташа меняется и превращается из бесчувственной куклы, наполняемой иллюзиями, в чувствующую и несчастную женщину. При этом, как только это превращение происходит, она сразу теряет власть над мужчинами.

Ещё одним важным мотивом рассказа является мотив скуки, лени. Он связан с мотивом власти и отчётливо характеризует пустоту, в которой внутренне пребывает героиня. Уже голос героини называется «медленным» и «ленивым». Скука, от которой она пытается скрыться, все же постоянно ей сопутствует. Выявляется её желание преодолеть скуку: «Ей хотелось бы, как она сказала, чтобы вчерашний день был не похож на сегодняшний и чтобы сегодняшний был не похож на завтрашний. И ей хотелось бы, чтобы менялось всё...» (Ш, с. 545–546). Соединение мотивов скуки (сплина, хандры) и власти над людьми приводит нас к обра-

зу Печорина, занимающему, как мы далее убедимся, одно из центральных мест также в структуре «Призрака Александра Вольфа». В этом образе присутствуют также мотивы преступления и путешествия. «Болезнь века», отражением или, скорее, иллюстрацией которой служит «сын века» Печорин, характеризуется, прежде всего, душевной пустотой, преждевременной душевной старостью. Его несомненное обаяние, успех у женщин коррелирует с обаянием Наташи. Но наиболее веским аргументом, подтверждающим правильность этого сопоставления, служит кульминация «Шрама» – абсурдная «кукушка», которая, несомненно, связана с роковым пари в «Фаталисте». Тема пари присутствует в «Шраме» и в «испытаниях», которым Наташа подвергает влюбленных в неё мужчин. Ещё одним мотивом, подтверждающим связь газдановского и лермонтовского шедевров, является мотив «безрассудного из-за любви мужчины», соединенный с мотивом воровства: мужчины ради Наташи готовы даже на воровство, Печорин тоже похищает Белу с помощью Азамата (халва, которую должен своровать избранник Наташи, косвенно подтверждает тему Востока).

Другим значимым мотивом рассказа является мотив гения любви и, шире, мотив гения, чрезвычайно важный для поэтики Газданова. Наташа в рассказе, как уже отмечалось, обладает властью над мужчинами, она гениальная любовница, т.е. персонаж чрезвычайный, особый, возвышающийся над серой обывательской массой. Нарратор, которого Наташа бросила и который, по-видимому, хотел бы её вернуть, как и все остальные её любовники, уверяет читателей в том, что Наташа, гений любви плотской, никого и никогда не любила («...она вообще, вплоть до самого последнего времени, никого не любила в том смысле, в каком это понимали те, кто её любил» (Ш, с. 534)). Сама же Наташа говорит нарратору: «Ты был первым человеком, которого я любила» (Ш, с. 542), тем самым утверждая, что это чувство ей не чуждо. Но любовь Наташи не «обычная» любовь; по утверждению нарратора, всё, на что она была способна до своего перерождения, – это своеобразное любопытство к новому любовнику, который, однако, ощущал при этом сильнейшее чувство («...к каждому своему любовнику в начале каждого нового романа она относилась не так, как к другим, это не было повторением того, что предшествовало, и в пределах её немногочисленных душевных возможностей это всё-таки была любовь» (Ш, с. 538)). Парадоксальность ситуации в том, что вызывая сильнейшее чувство, Наташа сама ничего особенного не чувствует; сила её воздействия от неё не зависит.

При этом власть гения не только неоспорима и почти безгранична, но и в целом положительна: любовь, которую дарит людям Наташа, при всей её односторонности и скоротечности, представляет собой колоссальную ценность: «...и в этом соединении её измен и иллюзий и состояла, я думаю, та своеобразная отравка, которая так медленно проходила у её по-



кинутых любовников и которая делала их жизнь более важной и значительной, чем та, какая была до встречи и расставания с ней» (Ш, с. 539). Так же, как и Великий музыкант из одноименного рассказа Газданова, Наташа не просто обольщает, но и дарит людям другой мир, мир, который открывает её чувственная гениальность.

Интересно, что тема власти, власти сексуальной в современной Газданову литературе отразилась в рассказе признанного «соперника» Газданова В. Набокова «Сказка», напечатанном в книге «Возвращение Чорба» в 1930 г. в Берлинском книгоиздательстве «Слово». Думается, что Газданов, интересовавшийся современной литературой, вряд ли мог пройти мимо этого набоковского гротеска. В «Сказке» герою за двенадцать часов даётся возможность выбрать женщин для любовных утех, то есть он наделяется властью, которой спешит воспользоваться. Мотив власти у Набокова связан с эротической стороной любви, а также с нечистой силой, тема которой в виде мотива живого мертвеца имплицитно присутствует и у Газданова.

«Иллюзорность» Наташи, её способность питать «миражи», фантомные образы, которые создают, заблуждаясь, все её любовники, в конечном счете приводят нас к ещё одному важному мотиву, занимавшему значительное место в романтической поэтике, – мотиву маски. Для нарратора чрезвычайно важно то, что власть Наташи держится не только на её сексуальной гениальности, но и на её «протеичности», способности носить любую маску, любую личину, которую ей придумывает очередной любовник. При этом она столь искусно играет с любовниками, что даже после разрыва они сохраняют все свои иллюзии и считают её уход роковой ошибкой. Мотив маски связан не только с мотивом иллюзорности, но и с мотивом лжи, обмана, света. Весь этот комплекс в русской литературной традиции представлен в наиболее полной форме, во-первых, у Лермонтова («Маскарад»), во-вторых, в литературе русского символизма (назовём, как наиболее значимые, имена Блока, бывшего одним из любимых поэтов Газданова, и Брюсова). Но Наташа не просто лживое существо, прячущее за маской свою развратную натуру. Для Газданова очень важно подчеркнуть отличие от такой модели реализации этого мотива: если в романтических произведениях маска «надевается» добровольно самим её носителем, то у Газданова мы видим совершенно иное. Его героиня не выдумывает сама свою личину – это делают другие. Она просто не противится этому воссозданию, этой лепке иллюзий. В этом своем качестве, как покорная, следующая желаниям мужчин любовница (с точки зрения самих мужчин, естественно), Наташа вызывает ассоциацию с Душечкой, героиней одноименного рассказа Чехова. Душечка проводит свою жизнь в постоянных метаморфозах, вызванных необходимостью подстраиваться под разных мужчин. При этом сама органичность, естественность этих метаморфоз, их совершенство, своего рода

гениальность перевоплощения, доходящая до того, что сама Душечка забывает о своих былых увлечениях, о своей былой личине и живёт только настоящим, вызывает в памяти аналогичную силу перевоплощения у Наташи, но уже, как мы отмечали, скорее в сознании мужчин. Впрочем, и с Наташей происходят определенные изменения, хотя физически она, по утверждению нарратора, практически не меняется. Сам нарратор пишет о её трансформации, о тех изменениях, которые явились результатом общения Наташи с некими неизвестными ему культурными людьми: «Разговаривая с ней тогда, я не мог не заметить в ней некоторых изменений; раньше она была, я бы сказал, менее развита и менее словоохотлива, чем теперь, и судя по тому, что она произнесла несколько слов о живописи, о какой-то модной книге и о концерте, на котором была недавно, и по тому, что в своих суждениях она не сделала ни одной резкой ошибки, я понял, что за эти годы она была близко знакома с довольно разными и сравнительно культурными людьми» (Ш, с. 537). Отметим здесь трансформацию Наташи – косвенный результат её «любовей».

Так Газданов подготавливает, начиная с деталей, казалось бы, незначительных, мотив метаморфозы, материальным символом которой становится «беловатый шрам». Таким образом, рассказ разворачивается от полюса статики, внутренней мертвенности, бездушия, маскарада, игры, смерти, к полюсу динамики, внутреннего оживления, появления души (что проявляется в той душевной боли, с которой она переживает отказ возлюбленного), трагедии, жизни. Марионетка, которой, по сути, всю свою жизнь была Наташа, подчинявшаяся как обстоятельствам жизни, так и собственным инстинктивным желаниям, не дорожившая и по-настоящему не любившая никого, оживает после двух смертей, словно в результате магической церемонии. Её маска снята, и она готова жить и любить по-настоящему, но оказывается никому не нужной; зло, которое она причинила, первый раз в жизни приводит её к потере, которую ей больно пережить.

Интересно отметить, что и сам нарратор, разбирая с сожалением и жалостью взаимоотношения Наташи и других мужчин, попадает в Наташину ловушку: во-первых, он, как и все её любовники, питает иллюзию, что правильно её понимает лишь он один. Во-вторых, он также выстраивает определённый образ Наташи, и несоответствие её этому образу оказывается для него чрезвычайно мучительным: «И потом мне было досадно, что всё-таки её жизнь похожа на плохой роман, и когда я встречал некоторых – правда, всегда наиболее кратковременных – её спутников, меня не мог не коробить её дурной вкус» (Ш, с. 541). Наташино несоответствие своему образу, сложившемуся у нарратора, вызывает его раздражение и стремление «исправить» досадные «неточности» и «несоответствия» (Ш, с. 541). Наташа и после своего ухода от нарратора продолжает владеть его сознанием и чувствами. Недоволь-

ство нарратора вызвано лишь тем, что Наташа не хочет надевать «положенную» маску, придуманную для неё нарратором, не укладывается полностью в прокрустово ложе чужой иллюзии.

Обманчивость, двойственность образа Наташи делает возможной следующую трактовку рассказа. Нарратор неоднократно повторяет, что одной из уникальных способностей Наташи является способность порождать различные иллюзорные представления о себе («Она за свою жизнь была виновницей огромного количества ничем не оправданных иллюзий, не делая для этого почти никаких усилий и только не мешая никому думать о ней то, что ему хочется» (Ш, с. 539)). Однако он же констатирует тот факт, что она, ранее не менявшаяся, не зависевшая от этих иллюзорных представлений, начала меняться. Это значит, что её дар «хамелеона» получил дальнейшее развитие: теперь она не просто бесконтрольно порождает иллюзии относительно собственной личности, но и старается под них приспособиться. И, возможно, таким образом получить над мужчиной большую власть. С другой стороны, Наташа явно равнодушна к нарратору и, возможно, хотела бы вновь «завоевать» его. Вспомним также тот факт, что Наташа – один из самых лживых людей, известных ему. Для нарратора, как и все Наташины возлюбленные составившего себе иллюзорный образ Наташи, наиболее раздражающей её чертой является отсутствие в её жизни элемента трагизма: «...я бы заставил её прожить не такую жизнь (какая была у неё в реальности. – В. Б.), и мне казалось, что та, которую бы я для неё придумал, была бы и интереснее, и значительнее и заключала бы в себе неперенный элемент трагического отражения, которое сама Наташа, была, по-видимому, неспособна создать и без которого моё представление о ней носило чем-то обидный и незаконченный характер» (Ш, с. 541). Предположим, что эта мысль была высказана в той или иной форме во время беседы с Наташей. Чтобы добиться своего соответствия представлениям нарратора, Наташа использует прочитанную в газетах историю о «кукушке», выдав себя за главную участницу. Затем, чтобы сыграть роль не только роковой женщины с «трагическим» оттенком, но и женщины брошенной, одинокой, нуждающейся в поддержке, она подстраивает весь эпизод с письмом. Расчёт абсолютно верен, но Наташа не учитывает появляющегося у нарратора чувства вины. Рассказ, если принять во внимание данную трактовку, приобретает явный элемент детективно-психологической загадочности, что, учитывая характерное именно для 1940-х гг. усиление в газдановской поэтике роли детективного и аналитического элемента, было бы совершенно закономерным.

Самый архаический мотив, наблюдаемый в рассказе, – мотив состязания женихов. Интересно отметить, что в состязании «участвует» (без пистолета, но также подвергаясь смертельной опасности) и сама «невеста» – вспомним архаический мотив битвы жениха с девуш-

кой-витязем, отразившийся, например, в цикле сказаний о Зигфриде. Нужно также заметить, что и «любовь к вызову» у Наташи, приобретающая такие, как кажется рассказчику, абсурдные и нецивилизованные формы, ведущая к «неприятным историям» и называемая нарратором «диким спортом», вполне укладывается в рамки мотива предсвадебного испытания, когда мужская доблесть жениха подвергается ритуальной проверке. Но и сам нарратор подвергается «ритуальному» испытанию: чтобы разгадать загадку Наташи (шрам) и изменившуюся манеру поведения, он должен задать три вопроса («Я тебе отвечу на три вопроса, знаешь, как в сказках.... Любые три вопроса» (Ш, с. 542)). Нарратор с честью выдерживает своё испытание и третьим вопросом интуитивно нащупывает причину происшедших с Наташей перемен.

Для понимания газдановского рассказа очень важным оказывается и мотив соглядатая. Нарратор с поразительным «фанатизмом» следит за всеми событиями в жизни своей бывшей возлюбленной. Складывается ощущение, что мы имеем дело с родом досье, по крупицам собранного из собственных впечатлений и рассказов других людей: «Только из рассказов случайных знакомых я иногда узнавал о некоторых эпизодах её жизни» (Ш, с. 536). Каждая встреча с героиней «беспощадно» подвергается анализу; сама лексика, используемая нарратором, вызывает живейшие ассоциации с детективным расследованием. Уже первая фраза рассказа словно задает детективно-таинственную мелодию произведения: «У меня никогда не было точного представления о многом из того, что меня интересовало в жизни Наташи, хотя я знал её давно и, казалось бы, близко» (Ш, с. 533). Сразу выступает мотив точности, к ней стремится нарратор; он интересуется – по какому праву? – жизнью Наташи, но никак не может собрать полную информацию. Второе предложение поддерживает детективную тональность юридическим термином «собственное признание»: «Её собственные признания касались всегда незначительных и неважных вещей, и если бы я судил только по ним, то я должен был бы прийти к выводу, что её существование протекало почти спокойно и почти безбурно» (Ш, с. 533). Здесь, кроме очевидного оборота «собственное признание», имплицитно присутствует как мотив запирательства, укрытия тайны, так и мотив вины; присутствует также своего рода «самопохвала» нарратора, который не даёт себя обмануть.

Из дальнейшего текста читатель получает впечатление, что, за исключением сверхпроницательного нарратора (чьё представление о Наташе, однако, столь же иллюзорно, как и представления других её «обманутых» любовников – о чём мы уже говорили выше), все остальные люди оказываются введены Наташей в заблуждение. Нарратор единственный, кто – «в противоположность всему, что о ней говорилось» (Ш, с. 534) – составляет своё «правильное» мнение (которое затем полностью «рассыпается» под воздействием неоспоримых фактов: оказывается, что Наташа может и любить, и интересоваться отвлечёнными вещами).

Встретившись с Наташей случайно в Париже, нарратор с одержимостью продолжает вести своё «расследование»: «Разговаривая с ней тогда, я не мог не заметить в ней некоторых изменений... Я заметил не только это...» (Ш, с. 537). Всё замеченное, как в полицейском компьютере, подвергается анализу, результатом которого является вывод в той или иной мере точный. Даже Наташин шрам словно подвергается экспертизе: «Он не был похож на обыкновенный след от разреза (нарратор демонстрирует поразительную для гражданского лица осведомлённость в области судебной медицины. – В. Б.), это было нечто вроде сравнительно широкой полосы кожи, как будто сорванной с лица» (Ш, с. 537–538). Перед нами словно выписка из судебного протокола.

Хотя нарратор сам порой удивляется своему повышенному интересу, он, тем не менее, продолжает собирать и исследовать все касающиеся героини факты, её: «Я шёл и думал о Наташе, жизнь которой всегда так интересовала меня, несмотря на то, что меня с ней, в сущности, почти ничто не связывало, особенно теперь...» (Ш, с. 538). Он не принадлежит к числу Наташиных «спутников», и поэтому будто бы свободен от «груза надежд и иллюзий», который получает каждый Наташин любовник. Его постоянное «соглядатайство», слежка, необъяснимы для него самого до конца рассказа, когда он понимает, что причиной этой «слежки» было «преступное и бессознательное желание власти над ней» (Ш, с. 550). Он пишет: «Но я ловил себя на мысли о том, что я слежу (Sic! – В. Б.) за всеми изменениями её существования с постоянным и неослабевающим любопытством. У меня были о ней только случайные сведения, но я никогда не пропускал возможности их узнать и поддерживал, например, знакомство с людьми, единственный интерес которых заключался в том, что в течение известного времени они были ей близки» (Ш, с. 540). Нарратор не только следит за героиней всеми доступными ему средствами, но ещё и сближается с бывшими её «спутниками», стремясь «выкачать» из них всю информацию о предмете своего поклонения / анализа / слежки.

Мотивный комплекс расследования и вины легко сопоставляется, прежде всего, с «Героем нашего времени». Причём смысловое ядро рассказа – история одного человека, рассмотренная в подробностях, – вызывает ассоциацию со знаменитой лермонтовской максимой: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» (*Лермонтов 1981*, т. 4, с. 225). В зеркале лермонтовского романа – истории «героя времени» – газдановский рассказ приобретает новый ракурс – его тоже можно прочесть как историю, но не героя, а героини времени. Аморальность, власть над людьми – всё это свойственно как Наташе, так и Печорину. Заметим также, что фабулой большинства составляющих лермонтовский роман частей является любовное приключение; любовные приключения лежат и в основе «Шрама». Мотив же «соглядатайства» в «Герое

нашего времени» занимает исключительно важное место. В. Набоков писал об этом в своём разборе романа: «Особая роль в композиции книги отведена подслушиванию, составляющему столь же неуклюжий, сколь и органичный элемент повествования... В «Бэле» подслушивание имеет место трижды... В «Тамани» рассказчик 3, стоя за выступающей скалой, слышит разговор девушки и слепого, дающий понять всем заинтересованным лицам, включая читателя, что речь идёт о контрабанде; то же лицо... становится свидетелем заключительного разговора контрабандистов. В «Княжне Мери» рассказчик 3 подслушивает или подсматривает ни много ни мало восемь раз, что позволяет ему постоянно быть в курсе событий» (Набоков 1988, с. 191–192). Мотив поиска, сопровождающий мотив соглядатайства, в «Шраме» отразился чрезвычайно интенсивно: кроме уже замеченных выше попыток рассказчика поймать нечто, что даёт ему ключ к личности Наташи, кроме поиска информации и поиска правильных выводов из собранных сведений, центральная сцена рассказа – дуэль–«кукушка» – также своим центральным мотивом имеет мотив поиска, поиска в темноте и самораскрытия (««I am here!» – ...И после этого началась стрельба» (Ш, с. 545)). Таким образом, мотив поиска связывается с мотивом смерти. Это объясняет и стремление нарратора найти в жизни Наташи нечто трагическое, что спасло бы её образ от пошлости.

Призма «Героя нашего времени» помогает нам увидеть, что нарратор «Шрама» может быть сопоставлен не только и не столько с самим Печориным (с ним, скорее, связан образ Наташи), сколько с образами рассказчика 1 и рассказчика 2 (если воспользоваться набоковской терминологией), т.е. офицера, путешествующего по Кавказу и встречающегося с Максим Максимычем в «Бэле», и самого Максим Максимыча. Само любопытство, вполне бескорыстное и бесцельное, ситуация повторной встречи с наблюдателем («Максим Максимыч»), путешествие самого Печорина, его жестокость и «склонность к вызову» (проявляется в «Фаталисте») – всё это, несомненно, входит в ткань рассказа Газданова, обогащая его и придавая ему своего рода «третье измерение».

Но есть и ещё одно произведение, связь которого со «Шрамом» кажется нам очевидной: «Соглядатай» В. Набокова. «Соглядатай» был единственной повестью, включённой Набоковым в одноименный сборник – его вторую книгу рассказов, вышедшую в парижском издательстве «Русские записки» в 1938 г. под псевдонимом В. Сирин. У Газданова было особое отношение к Набокову, чей талант он считал уникальным в молодой эмигрантской литературе: «...за шестнадцать лет пребывания за границей не появилось ни одного сколько-нибудь крупного молодого писателя. Есть только одно исключение – Сирин, но о его случае стоит поговорить особо» (Газданов 1993б, с. 316–317). Очевидно, что газдановское утверждение основывается на внимательном изучении сиринского творчества. Если же учесть то, что

лейтмотивы «Соглядатая»: жизнь после смерти, слежка, иллюзорность человеческой личности в восприятии других людей, маски, сумасшествие – являются в большинстве своём мотивами, характерными для творчества Газданова (вспомним, к примеру, «Третья жизнь» и «Фонари» – мотив сумасшествия, «Превращение» – жизнь после смерти, список примеров можно продолжить), то становится вполне понятной та роль, которую занимает набоковская повесть в мотивной структуре «Шрама».

Прежде всего, анализируя связь двух этих произведений, нужно отметить наличие в обоих лейтмотива иллюзии / иллюзорности. Этот лейтмотив у Набокова прослеживается, прежде всего, в образе Смурова, расщепляющегося сначала на три образа, а затем на бесчисленное количество фантомных отражений. Нарратор-соглядатай говорит сначала: «Положение становилось любопытным. Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным» (*Набоков 1990*, с. 317). И далее продолжает, создавая тем самым атмосферу слежки-следствия: «Вот так и я решил докопаться до сущности Смурова, уже понимая, что на его образ влияют климатические условия в различных душах, что в холодной душе он один, а в цветущей душе окрашен иначе...» (*Набоков 1990*, с. 317). Здесь, кроме общего со «Шрамом» мотива анализа / следствия, также присутствует основной мотив отражения образа, причём опять-таки, как и у Газданова, особенности этого отражения совсем не связаны с усилиями человека, который пытается или даже не пытается произвести некое впечатление и тем самым сформировать свой образ так, а не иначе (вспомним ту генерацию иллюзий вокруг Наташи, которую отмечает Газданов: «Она за свою жизнь была виновницей огромного количества ничем не оправданных иллюзий, не делая для этого почти никаких усилий и только не мешая никому думать о ней то, что ему хочется» (Ш, с. 539)). Образ человека, почти уподобляясь в самостоятельности хозяину, живёт собственной жизнью (ситуация напоминает гоголевский «Нос»).

Мотив иллюзорности, созданности, далее в тексте «Соглядатая», соединяясь с мотивами слежками и анализа (детективная компонента, активно присутствующая и в «Шраме»), отражается в образе Вайнштока. Смуров говорит о нём так: «Действительно, когда я познакомился с Вайнштоком, то сразу в нём обнаружил родственную мне черту – склонность к навязчивым идеям. Вайншток был убеждён, что какие-то люди, которых он с таинственной лаконичностью и со зловещим ударением на первом слоге называл «агенты», постоянно за ним следят» (*Набоков 1990*, с. 303). Подозревая всех и вся, полусумасшедший старик представляет собой как бы противоположность в сравнении со Смуровым: если Смуров (как и Наташа в «Шраме») пассивно растворяется в сознании других людей, мечтая лишь о том, чтобы подглядеть хоть бы одним глазком, что же за образ получился из его фигуры на этот

раз, то Вайншток (фамилия в переводе с немецкого значит «виноградная лоза» – изящный набоковский намёк на возможную причину обострённой мании преследования у Вайнштока) демонстрирует противоположный тип видения мира, когда именно он выступает как демиург реальности, именно он создаёт определённую связную версию всего происходящего, находя для него таинственное и трагическое объяснение. Образ Вайнштока, несомненно, нашёл своё отражение в образе Васильева из «Ночных дорог». Но и в «Шраме» подобное видение мира, хотя и не в такой маниакальной обострённости, можно отметить у нарратора, который также подсознательно настроен на трагический конец (Ш, с. 541) и с таким же упорством пытается собрать всю информацию о Наташе.

Мотив слежки, характерный для образа Вайнштока («Всюду, господа, всюду... Это такая тонкая слежка...» (*Набоков 1990*, с. 312)), характерен и для образа нарратора. Хотя тот же мотив не менее характерен и для нарратора-соглядатая, которого с нарратором «Шрама», несомненно, сближает не только повышенный интерес к героине, в которую он влюблён, но не смеет себе в этом признаться, но и мотив перлюстрации, которую вполне откровенно проводит соглядатай у Набокова и которую в форме вопроса к героине («...я сказал, что мне прежде всего хотелось бы знать, во-первых, что она написала американскому журналисту...» (Ш, с. 542)) совершает нарратор у Газданова. Однако мотив следствия также присутствует и в характеристике соглядатая, который вполне откровенно сообщает: «Вот так и я решил докопаться до сущности Смурова» (*Набоков 1990*, с. 317). Отметим также внешнюю беспричинность следствия, отсутствие мотивации материального характера.

Вернёмся к мотиву иллюзорности, сделанности образа, который, как уже говорилось, является лейтмотивом «Шрама». Соглядатай говорит, на глазах у читателя понемногу превращаясь в Смурова: «И только когда я наконец понял, что всё равно моё желание неутолимо и что Ваня всецело создана мной, я успокоился, привыкнув к своему волнению и отыскав в нем всю ту сладость, которую вообще может человек взять от любви» (*Набоков 1990*, с. 325). Созданность, иллюзорность, открытая соглядатаем в образе Вани, коррелирует с иллюзиями, которыми живут любовники Наташи. Таким образом, не только Смуров является объектом иллюзий, но и все остальные герои также являют собой иллюзорные построения воспалённого смуровского воображения. Тема иллюзий наиболее мощно звучит «последним аккордом» в конце повести, где соглядатай-Смуров понимает невозможность даже просто наблюдать свои образы, которые, как оказывается, живут и умирают подобно живым существам: «Кашмарин унёс с собою ещё один образ Смурова. Не всё ли равно какой? Ведь меня нет – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растёт население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет» (*Набо-*



ков 1990, с. 340). Следствие превращается в поиск самого себя, собственной идентичности.

В этой цитате обращает на себя внимание близость подчеркнутой множественности образов Смурова (и зависимость этой близости от его знакомств) к центральной характеристике Наташи, для которой характерен такой же акцент на множественности знакомых мужчин, чья жизнь развивается под знаком любви к Наташе и каждый из которых носит в себе определенное представление о ней, определенную иллюзию. При этом, если нарратор в «Шраме» в какой-то степени достигает желаемого и узнаёт «настоящую» Наташу, то соглядатай так и не смог «докопаться» до сущности Смурова.

При дальнейшем сопоставлении произведений до определенной степени сходными оказываются образы Наташи и горничной Хрущовых – «Гретхен или Гильды». Во-первых, для горничной характерна искушенность в сексуальной сфере: «...смешно подумать, до каких развратных и игривых ухищрений доходила эта скромная девица – Гретхен или Гильда...» (Набоков 1990, с. 325); соглядатай-нарратор акцентирует внимание на её обманчивой (мотив лжи и иллюзии) внешности: её сонливость («...очень привлекательную сонным выражением глаз» (Набоков 1990, с. 325)), как оказывается, скрывает бурный темперамент. Эта развратность, «ухищрения» горничной коррелируют с «сексуальной гениальностью» Наташи. При этом сонливость, замедленность «Гретхен или Гильды» («...проходила по комнате с подносом, который медленно и осторожно ставила на стол, после чего сонно поправляла на виске прядь и сонно удалялась» (Набоков 1990, с. 326)) можно сравнить с такой особенностью в характеристике Наташи: «И наряду с этой внешней резкостью её притягательности у неё был медленный и ленивый голос» (Ш, с. 533). Эта скрытая за внешней медлительностью и леностью сексуальная энергия и объединяет героинь.

Еще одним мотивом, подчеркивающим их сходство, является мотив воровства: Гретхен (или Гильда) оказывается изгнана из господского дома именно потому, что хозяйка находит в её комод «коллекцию знакомых вещей», которые пропали неизвестно куда. Наташа сама не ворует, но побуждает к этому своих любовников.

Другим напрашивающимся сопоставлением является сопоставление Смурова и Наташи. Здесь необходимо подчеркнуть явные гомосексуальные, женственные черты Смурова (например, гипертрофированное любопытство, фатовство, тот факт, что он снится сам себе сидящим «в замечательной черной дохе с дамским воротом» (Набоков 1990, с. 332), его неумение защитить себя от ревнивого мужа, его органическая неспособность ударить кого-либо даже защищаясь, его постоянная озабоченность тем, что о нём думают, не говоря уже о точке зрения Романа Богдановича), с одной стороны, и его протеичность, с другой. Его образ распадается на множество образов, и аналогичное явление мы наблюдаем с образом Наташи.

Но их связывает не только то, что они живут в сознании окружающих, порождая иллюзии; важным объединяющим мотивом является их сексуальная аномальность: Наташа выступает в виде гения сексуальной сферы, это многократно подчеркивается в рассказе, её способности в этой области – основа её образа. В свою очередь Смуров оказывается, по характеристике Романа Богдановича, «сексуальным левшой» (*Набоков 1990*, с. 331), который «...вполне гарантирован, что его не привлекут к ответственности – то бишь к венцу – и не заставят исполнить то, что он никогда бы ни с какой женщиной, будь она самой Клеопатрой, не мог да и не желал бы исполнить» (*Набоков 1990*, с. 331). Однако, и это чрезвычайно важно для нашего сопоставления, слово «левша» в русском языке означает не только человека, действующего левой рукой, лучше чем правой, но ещё и умельца, мастера своего дела, гениального человека, достигшего в чём-то казалось бы невозможного. Возможно, что именно эта «гениальность» Смурова (в чём? в способности создавать свой мир? порождать иллюзии? а, возможно, и сексуальная талантливость, ведь на протяжении всей повести Смуров пользуется успехом у женщин) и является такой же доминантой его образа, его главным отличием от всех остальных героев, какой была и «гениальность» Наташи.

Набоковского Смурова и газдановскую Наташу объединяет также мотив лживости и воровства. Смуров лжет, желая создать определённую, нужную ему иллюзию у Вани (эпизод с рассказом о его военных и партизанских подвигах в Ялте и разоблачение его Мухиным); Наташа лжёт постоянно: «И так же, как она лгала в этом, она лгала во многом другом» (Ш, с. 533). Смуров – вор: «...Филипп Иннокентьевич Хрущов на днях мне конфиденциально поведал, что Смуров – вор, вор, в самом вульгарном смысле слова», – так пишет в письме к ревельскому приятелю, которое также наглейшим образом украл Смуров, Роман Богданович (*Набоков 1990*, с. 331). Для Смурова вполне возможно проникнуть в чужую квартиру, читать чужие письма, пытаться соблазнить чужую невесту, подарить, а затем забрать обратно цветы. Он аморален, но, конечно, в несравненно более мелком масштабе, чем Наташа, для которой, без сомнения, кража также не была бы чем-то невозможным.

В «Соглядатае» также присутствует мотив маски, за которой скрывается пустота: «Я должен вам сказать. Ведь вы меня не знаете... Но право же, я ношу маску, я всегда под маской...» (*Набоков 1990*, с. 335). Этот романтический образ благородного разбойника – Фантомаса в образе скромного служащего – соответствует истине в другом смысле: маски, которые носит Смуров, создает не он, поэтому всю повесть соглядатай пытается, во-первых, узнать, что это за маска, а во-вторых, узнать, что же находится под самой маской. О мотиве маски в «Шраме» мы уже говорили. Отметим лишь, что, в отличие от набоковского героя, Наташа все же обретает своё лицо.

И последней соединительной скрепой «Соглядатая» и «Шрама» будет мотив рокового выстрела, меняющего всю жизнь главного героя. Этот романтический по своему генезису мотив является сюжетообразующим в обоих произведениях: Смуров после выстрела теряет свою идентичность, разбивается на осколки («...моя старушка..., лукаво грозя пальцем, упомянула о каком-то кувшине, вдребезги разбитом пулей... о, как ловко, как по-житейски просто моя мысль объяснила звон и журчание, сопроводившие меня в небытие» (*Набоков 1990*, с. 302)), он становится призраком; Наташа, наоборот, после «кукушки» словно очнулась ото сна, полюбила, вернулась из мира мертвых в мир живых. Заметим, кстати, что мотив неудачного самоубийства встречается у Газданова и далее в романе «Полёт». А сама тема разных ликов, разных образов одного и того же человека станет центральной в рассказах Газданова «Княжна Мэри» и «Письма Иванова».

Отметим ещё одну важную интертекстуальную отсылку в «Шраме»: мотив изменений в речи героини, связанный, по нашему мнению, с романом М. Пруста «В поисках утраченного времени». Нарратор «Шрама» с удивлением отмечает, что Наташа говорит иначе, чем раньше (Ш, с. 537); у Пруста же в знаменитом эпизоде, когда Альбертина после долгого перерыва посещает Марселя, герой поражён «появлением некоторых слов, не входивших раньше в её словарь» (Цит. по: *Гинзбург 1979*, с. 195–196): «Среда Альбертины... не могла дать её слово «выдающийся» в том смысле, в каком мой отец говорил о каком-нибудь своём коллеге... «Отбор», даже в применении к гольфу, показался мне столь же несовместимым с семейством Симоне, как сочетание этого слова с прилагательным «естественный» было бы невозможно в книгах, напечатанных за несколько веков до появления работ Дарвина» (Цит. по: *Гинзбург 1979*, с. 196). Фразеология героини интересна Прусту не сама по себе. Л. Гинзбург так определяла причину подобного интереса: «...он стремится постичь словоупотребление человека как выражение тайных пружин и общих законов его душевной жизни» (*Гинзбург 1979*, с. 196). Очевидно, что наблюдательность нарратора в рассказе также базируется на стремлении как можно полнее понять личность Наташи: «соглядатель» выполняет свою работу.

Ещё одной обращающей на себя особенностью «Шрама» является его «бунинская» тематика. В 1934 г. Г. Адамович, один из самых проникательных критиков эмиграции, назвал в своей критической статье Газданова последователем Бунина и «единственным его учеником» (Цит. по: *Красавченко 1993*, с. 97). И сам Бунин – как указывает, опираясь на устные высказывания, в некрологе Газданова Адамович – высоко оценил стилистическое мастерство Газданова, его точные эпитеты. Газданов же, за месяц до своей смерти дав интервью, сказал, что «...мир Бунина чужд ему, ибо принадлежит – по сути и форме – XIX веку, который он, Газданов, не знал и не мог истинно прочувствовать. Его же, газдановское мироощущение,

несмотря на значительные наслоения романтизма и идеализма, – мир, отражающий дробный, лишенный цельности духовный опыт человека XX века» (Цит. по: *Красавченко 1993*, с. 97). При этом точка зрения Адамовича не была внезапно возникшей причудой критика: уже в своей статье «Лирический пессимизм», посвященной первому роману Газданова, он пишет: «После Бунина в нашей словесности, кажется, не было художника, так остро чувствовавшего краски, звуки, тона...» (Цит. по: *Кабалоти 1998*, с. 260). Известно, что в 1942 г. появляются несколько рассказов Бунина, позже включённых в первые две части «Тёмных аллея». Для них характерна общая эротически трагическая тональность, некоторая фрагментарность. Думается, что эта публикация не могла не обратить на себя внимание Газданова, хотя и состоялась в Нью-Йорке. Отражением этого предполагаемого чтения стали у Газданова шрам – своего рода символ рассказа – и само имя героини.

В рассказе «Волки» Бунин придает шраму символическое значение: он и единственное, что осталось от тех времён для девушки, и, одновременно, напоминает «тонкую постоянную улыбку» (*Бунин 1988*, т. 5, с. 309). Он отсылает к истории, замешанной на эротике и страхе смерти. Сама героиня Бунина, нарочито оставленная безымянной, как и её возлюбленный, совершает действие, уже нашедшее в русской поэзии своего певца – Некрасова: «...коня на скаку остановит, в горящую избу войдёт». Героиня останавливает даже не коня, а коней, в отличие от двух трусоватых мужчин. Тема пожара также присутствует в рассказе: «В глаза бьёт зарево пожара вдали направо» (*Бунин 1988*, т. 5, с. 309). Сюжет рассказа – поездка мелкопоместной барышни и юноши гимназиста, их связь, наверняка первая для гимназиста и далеко не первая у барышни. Такое соотношение героев напоминает аналогичное соотношение Наташи и нарратора, опытной молодой «барышни» и неопытного юноши. Эта опытность «мелкопоместной барышни» подчёркивается Буниным её дальнейшими «страстями»: «Те, кого она ещё не раз любила в жизни, говорили, что нет ничего милее этого шрама...» (*Бунин 1988*, т. 5, с. 309). Бунин подчёркивает, во-первых, количество её любовников (аналогия с Наташей), во-вторых, несомненную эротическую притягательность этого шрама не только как детали внешности, но и как своего рода ключа к прошлому, эротическому прошлому героини, ключа к её тайне. Совершенно очевидно, что в жизни Наташи шраму суждено играть примерно аналогичную роль, выступая не только в виде ярчайшей детали внешности, но и в виде генератора таинственности, личности его носительницы.

Героинь Бунина и Газданова сближает такая черта, как их некрасивость, соединенная с колоссальной уверенностью в себе, в собственных силах. О своей героине Бунин пишет так: «Спички освещают... её возбужденное широкоскулое личико» (*Бунин 1988*, т. 5, с. 308). О внешнем несоответствии облика Наташи образу красавицы мы уже писали. При этом мотив

волка и даже волка-оборотня (вспомним, что в бунинском рассказе волк не один и не находится в стае, – волков ровно три, и они при этом отличаются большими размерами), соединяющийся не только с мотивом смертельной опасности, в которую попадает героиня, но и с мотивом эроса, отсылает нас к аналогичному мотивному комплексу, который мы находим уже в следующем после «Шрама» произведении Газданова – в «Призраке Александра Вольфа».

Другим бунинским шедевром, связанным со «Шрамом», является рассказ «Натали», признанный критиками одним из лучших в «Тёмных аллеях». Интересно, что писал сам Бунин о происхождении рассказа: «Мне как-то пришло в голову: вот Гоголь выдумал Чичикова, который ездит и скупает «мертвые души», и так не выдумать ли мне молодого человека, который поехал на поиски любовных приключений?» (Бунин 1988, т. 5, с. 617). Само путешествие героя, эротически мотивированное, во многом аналогично путешествиям Наташи в «Шраме», свидетелем одного из них, достаточно типичного, становится сам нарратор (эпизод в Ницце). В «Натали» Бунин показывает нам «две любви», Афродиту Уранию и Афродиту Пандемию. Соня, любовница и кузина главного героя Мещерского, воплощает плотскую любовь, «языческую страсть», оттеняя тем самым свою подругу Натали, в которую по закону контраста не замедляет влюбиться герой. Тема женщины, воплощающей в себе плотскую сторону любовного чувства, а также тема женщины, пробуждающей многолетнюю страсть у мужчины, – всё это мы находим как у Бунина, так и у Газданова.

Но главным основанием сопоставления нам все же кажется сама тематика и тональность рассказов. Фактически, Бунин – самый признанный в то время представитель русской литературы – своими рассказами ломает одно из прочнейших в русской литературе табу – табу на эротику, на изображение плотской составляющей любовного чувства. Бунин здесь идёт по той же дороге сближения литературы и живописи, по которой он шел еще до революции. П. Нилус, художник и друг Бунина, писал об этом так: «Из писателя, употреблявшего две, три краски, почти без оттенков, образовывается замечательный колорист, отчасти педантичный, но неподражаемый рисовальщик. Принципы живописи решительно прививаются им литературе... ни один ещё писатель не доходил до такого чисто живописного рельефа изображения в слове» (Цит. по: *Русские писатели* 1989, с. 357). Таким образом, разрушение Буниным табу на эротику, точнее, первую попытку такого разрушения, можно считать вполне закономерным этапом его творческой эволюции. Бунин своим авторитетом нобелевского лауреата словно освещает это «порнографическое», по мнению некоторых критиков, произведение – «Тёмные аллеи». И именно после выхода в свет первых рассказов этого цикла Газданов создаёт свой самый эротический рассказ – «Шрам», в котором, по сути, делает ту же

попытку анализа механизма эротического воздействия и его последствий. Сам трагизм страсти рассказчика к Наташе, его спрятанность, потаённость от него самого, его безумное влечение к героине, о которой он с маниакальной кропотливостью собирает всевозможные факты, – напоминает такой же трагизм в отношениях Мещерского и Натали, чувство, которое забываешь «только так, как забываешь, что живешь...» (Бунин 1988, т. 5, с. 395). Именно эта безумная сторона любовного чувства, ставшая главным предметом рассмотрения в «Тёмных аллеях», и дала, как нам кажется, первотолчок газдановскому «исследованию Эроса».

Анализ поэтики рассказа «Шрам» показал:

- А) центральную роль следующих мотивов: женской власти, маски, рокового выстрела, живого мертвеца, гения, соглядатайства, иллюзии, служения Прекрасной Даме, Клеопатры;
- Б) центральную роль баллад Ф. Шиллера «Перчатка» и «Кубок» в интертексте рассказа;
- В) присутствие в интертексте фольклора (дева-воительница, предсвадебные испытания), классической мифологии (миф о Кирке / Цирцее), произведений А. С. Пушкина («Египетские ночи»), М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», «Маскарад»), В. Набокова («Сказка», «Соглядатай»), И. Бунина («Волки», «Натали»), Г. Уэллса («Остров доктора Моро»), М. Пруста («В поисках утраченного времени»);
- Г) наличие в названии анаграмматического шифра (шрам = марш = шарм = срам).

## 1.2. МОТИВ ДУШЕВНОЙ БОЛЕЗНИ И РУССКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА»

Роман «Призрак Александра Вольфа» был впервые напечатан в «Новом журнале» (1947, № 16–17 и 1948, № 18). Имеет три редакции: первая датирована маем 1944 г., вторая – октябрём 1946 г., третья и окончательная – началом 1947 г. Одновременно с работой над романом Газданов писал документальную книгу о советских подпольщиках во Франции, которая была закончена в мае 1945 г., между появлением первой и второй редакций романа.

Основным критическим упреком, который сопровождал Газданова с момента появления его первых произведений, был упрек в слабой сюжетной выстроенности, сюжетной аморфности, действительно являющихся характерными особенностями газдановской поэтики. Его ранние романы представляют собой не одну историю, последовательно развивающуюся в рамках романного времени, а совокупность мелких историй, либо обрамленных одной, либо представляющих собой соприкасающиеся, но в целом независимые друг от друга линии повествования.

В «Призраке Александра Вольфа» Газданов, по мнению Л. Диенеша, создает новый для себя тип романа с «крепким», выстроенным сюжетом: «Этот роман, как затем и «Возвращение Будды», был, очевидно, сознательной попыткой Газданова дать творческий ответ на единодушную критику его предыдущих романов за их структурную недостаточность, выражавшуюся в отсутствии сюжета. (Другой весьма вероятной причиной обращения писателя к романам «с сюжетом» явилась его естественная склонность к рассказыванию историй; его предыдущие романы «без сюжета» были полны таких историй.) Наличие в этих двух романах сюжета совершенно бесспорно, они действительно рассказывают историю; более того, Газданов, со свойственной ему иронией, заимствует элементы триллеров – литературы неразгаданных тайн и приключений, где сюжет является всем» (Диенеш 1995, с. 170). Думается, что «Призрак Александра Вольфа» нельзя все же столь однозначно толковать как «творческий ответ» Газданова на критику; причиной нашего несогласия является как раз сюжетная «нечёткость» романа: по сути, мы видим в нем не одну, а несколько линий, хотя одна, несомненно, доминирует. Таким образом, «многолинейность» романа очевидным образом соответствует именно свойственным Газданову особенностям архитектоники произведения. Действительно, сложно объяснить целесообразность всей «линии курчавого Пьеро» и «линии боксерского матча и отчета о нём», если придерживаться точки зрения «творческого ответа», которая подразумевает трансформацию и «упрощение» творческого метода в угоду

публике и критикам. Но и с психологической стороны точка зрения Диенеша кажется неверной: стоит лишь вспомнить о гипертрофированном газдановском стремлении к независимости и творческой свободе, чтобы понять, каким маловероятным является предполагаемое подстраивание Газданова под чьё-либо мнение. Другой неточностью кажется нам утверждение Диенеша о заимствовании из триллера именно сюжета: кажется, что не менее важным элементом любого триллера (а на наш взгляд, наиболее важным конструктивным элементом) является особая атмосфера, ожидание чего-то ужасного, саспенс, непревзойденным мастером которого был, например, Хичкок (Буало и Нарсежак так определяют саспенс: «Саспенс – это такой способ подачи произошедших событий, при котором невероятность и необычность заставляют душу читателя замирать от парализующей её тревоги за героев.... Действие произведения, основанного на саспенсе, развивается так, что его персонажи предстают игрушками в руках неумолимой судьбы. На наших глазах они попадают в своего рода ловушку, которая, медленно захлопываясь, их удушает» (Цит. по: *Завьялова 1997*, с. 192–193); см. также: *Терри Элмор 1992*, с. 583). Именно этот элемент, как нам кажется, и заимствовал Газданов у мастеров триллера прежде всего.

С точки зрения Диенеша, Газданов «решил проверить, а не удастся ли ему соединить увлекательные приключения с тонким психологизмом, триллер с метафизикой à la Достоевский» (*Диенеш 1995*, с. 170). Критик Р. Фулоп-Миллер после выхода романа на английском языке отмечал специфику газдановского произведения, назвав его «a curious, but adroit mixture of novel, psychological study and reportage» (Цит. по: *Диенеш 1982б*, с. 134). Идея об «ответе» Газданова, об эксперименте над критикой и публикой, который провёл Газданов, создав этот роман, подчёркивается Диенешем: «Как будто Газданов хотел сказать своим критикам: «Вы хотели композиционно сбалансированного, однородного сюжета? Теперь вы его имеете!»» (*Диенеш 1995*, с. 171). Достаточно трудно, зная психологический облик Газданова и его отношение к своей литературной деятельности, допустить такую мотивировку. И хотя сам Диенеш отмечает отсутствие единства в сюжете романа («Теперь, когда появляется сюжет, не все эпизоды оказываются равноценными в структурной иерархии; некоторые из них... производят на читателя впечатление избыточности и многословности» (*Диенеш 1995*, с. 171)), он всё же не делает вывода о том, что роман является закономерным продолжением поэтики Газданова с единственным отличием: одна линия романа стала «остросюжетной» и доминирующей над другими. Поэтому вполне понятной становится негативная точка зрения Диенеша на «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды» («...на наш взгляд, вопреки общепринятой точке зрения критики, эти два романа являются более слабыми в структурном отношении, несмотря на ясную сюжетную линию, а может быть, по её причине»



(Диенеш 1995, с. 171) – исследователь не смог посмотреть на них как на закономерное звено в творческой эволюции писателя. «Слабость» газдановских романов базируется, видимо, на том факте, что Газданов не до конца выполнил будто бы поставленное себе задание – создать роман с «однородным сюжетом».

Критика, современная Газданову, сравнивала его роман с произведениями Марио Сольдати, Жюльена Грина, Альбера Камю (Диенеш 1995, с. 173) и отмечала близость романа не только к жанру триллера, но и к жанру философского романа (Диенеш 1995, с. 173). Таким образом, уже для современных Газданову критиков была очевидна близость Газданова к экзистенциализму в лице одного из его основателей – А. Камю.

Этой точки зрения придерживается и Диенеш, находящий, однако, максимальную близость с экзистенциализмом в другом романе Газданова – в «Пилигримах». И всё же само соединение лишённого иллюзий взгляда на мир, основным законом которого называется фатум и смерть как его крайнее проявление (а такой взгляд – основа философии Александра Вольфа) с этической системой, постулирующей необходимость помощи другим людям, любви к ним, – такое соединение можно увидеть не только в «Пилигримах», но и в «Призраке Александра Вольфа» (в фигуре главного героя прежде всего). По этому поводу Диенеш утверждает следующее: «Можно говорить об авторе «Пилигримов» как о российском Камю, Камю «Чумы» и «Мифа о Сизифе»: вопреки всему, вопреки тому, что вся наша жизнь проходит, окружённая бесчеловечными и непобедимыми злыми силами бытия, проходит в состоянии «осады», вопреки «чуме», будь она природной или социальной, мы должны продолжать жить, трудиться и оказывать помощь другим. Это достойно человека, и в этом состоит его героизм. Но Газданов близок Камю не только в своей моралистической философии; между двумя художниками существует удивительное сходство: их модернизм заключается в новизне взгляда на жизненные вопросы, а не в шокирующих формальных инновациях» (Диенеш 1995, с. 181). Действительно, положение героев Газданова, так или иначе переживших и встречу с собственной смертью, и последовавшую за ней трансформацию сознания, напоминает положение человека, потерявшего почву под ногами и понимающего, что эта «иллюзорная опора» никогда не вернётся. Если герои Достоевского, восклицая «Если Бога нет, то всё позволено!», какой-то частью своего существа ещё веруют в Бога, то есть ещё не окончательно потеряли пресловутую «почву», то газдановские герои находятся в пустоте, в абсолютном и окончательном вакууме. Но жить без системы взглядов на мир невозможно, поэтому газдановские персонажи вырабатывают на основе идентичной онтологии две, по сути, оппозиционные ценностные системы, которые можно условно определить как «альтруистически-христианскую» и «негативно-разрушительную». В «Призраке Александра Вольфа»

представлены обе эти системы, в «Пилигримах» лишь одна из них.

При всей философской насыщенности романа его тематика, однако, значительно шире простой презентации двух полярных философских систем – альтруистически-христианской и негативно-разрушительной.

Другой важнейшей темой романа является тема памяти. В своём раннем романе «История одного путешествия» Газданов показывает героя, который не просто способен помнить, но может также изменять прошлое, экспериментировать с якобы неизменяемой действительностью: «С давнего времени у него (у Володи Рогачёва. – В. Б.) образовалась привычка исправлять воспоминания и пытаться воссоздавать не то, что происходило, а то, что должно было произойти, – для того, чтобы всякое событие как-то соответствовало всей остальной системе представлений» (Газданов 1996а, т. 1, с. 169). Тема памяти отражает попытку представить прошлое другим, избавиться от болезненной фрустрации, являющейся результатом определённого события в прошлом. Она становится доминантой «Призрака Александра Вольфа». Нарратор «постоянно» рассказывает читателю о центральном событии своей жизни – «убийстве» незнакомца в степи. Это убийство, ставшее причиной его «болезни», нарратор всячески пытается оправдать. Фактически, нарратор ищет Вольфа с целью понять, откуда он узнал о случившемся «убийстве» и дополнить свой взгляд на прошлое, то есть в какой-то мере изменить это прошлое. В свою очередь, Вольф тоже часто вспоминает о случившемся в степи, что вполне объяснимо: именно после этого «путешествия в мир мёртвых» он становится другим. Изменение его основного «жизненного мифа», встреча с исполнителем «предначертанного» ему судьбой, о котором он всегда думал, как о погибшем, не меняет, однако, его точки зрения на происходившее: она остаётся точкой зрения фаталиста.

Этот фатализм Вольфа, человека, пережившего свою смерть и чувствующего себя узником, отпущенным на свободу под честное слово, и создаёт один из философских полюсов романа. Но Вольф не просто фаталист: он персонаж, воплощающий собой идею фатализма, доведённую до своей крайней черты, и в этом смысле он является героем-мономаном.

Именно этот внутренний трагизм образа Вольфа и придает ему убедительность. Фатализм делает невозможным «нормальное» существование героя. Диенеш писал о фатализме в романах Газданова 40-х годов так: ««Слепая и безжалостная механика случая» («Возвращение Будды») и определяемые им человеческие судьбы являются предметом особенно подробного рассмотрения в романах «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды». Александр Вольф – фаталист, верящий в предопределение. Для него всякая человеческая жизнь удивительна своей бессмысленностью, которая обнаруживает себя, как только внимательно прослеживаются и исследуются все произошедшие в ней события» (Диенеш 1995, с.

235). Жизнь, таким образом, оказывается бессмысленной, но при этом заранее предопределённой. Однако понимание этого Вольфом вовсе не является помехой для действия. Вольф приезжает в Париж, чтобы – он словно смотрит на себя со стороны – произвести некий опыт с самим собой и своей бывшей любовницей. Этот опыт будет основан на насилии, но главным в нём является то, что он очередная попытка героя понять направление своей судьбы, свой Рок, свою Ананке. Центром личности Вольфа после встречи в степи стала тяга к смерти, Танатос, которая и скрывается за рассуждениями о судьбе и случае. Финальная сцена, когда Вольф оказывается убитым, а не убийцей, жертвой, а не палачом, ещё раз показывает предопределённость для него этой роли.

Вольф живёт скорее инстинктами, чем рассуждениями: он своего рода естественный человек, постоянно помнящий о своей предстоящей смерти. Нарратор же – аналитик; Диенеш, рассматривая этого персонажа, пишет: «В «Призраке Александра Вольфа» возлюбленная героя-рассказчика, который одержим своими размышлениями о судьбе и случайности и разочарован во всех положительных сторонах жизни, говорит ему, что единственная вещь, мешающая ему быть счастливым, заключена в его раздумьях» (Диенеш 1995, с. 237). Здесь нужно отметить характерное для романтизма отрицание ценности мысли, разума, рационального начала, которое лишь мешает человеку быть счастливым. Байрон писал в «Childe Harold's Pilgrimage»: «What Exile from himself can flee? / To zones though more and more remote, / Still, still pursues, where'er I be, / The blight of life – the demon Thought» (Canto I) (Цит. по: Алданов 1996, с. 38) (Перевод П. Козлова: «Изгнанник, где бы ни был он, / От мук своих бежать не может; / Везде звучит мой скорбный стон... / И демон дум меня тревожит»). Избавиться от «байроновского демона» не удаётся нарратору. Газданов подчёркивает в романе, что своё важнейшее решение идти к возлюбленной нарратор принимает интуитивным образом; повинувшись столь же интуитивному импульсу, он захватывает с собой пистолет. Именно эта спонтанность и приводит к тому, что он спасает свою возлюбленную, – своего рода «авторский» аргумент в пользу инстинкта, который становится верным проводником Судьбы.

Отличительной чертой романа является использование приёма «текст в тексте» и связанного с этим приёмом возникновения фигуры автора этого «текста в тексте» (Лотман 1981; Левин 1981; Руднев 1999). Фигура писателя Александра Вольфа, особенности его писательской манеры рассматривались Диенешем в сопоставлении с особенностями стиля самого Газданова: «...черты Александра Вольфа как писателя вероятнее всего повторяют особенности самого Газданова, даже если такого человека, как говорит рассказчик, очень трудно себе представить. Рассказчиком является, конечно, сам автор, вот почему слова Елены Николаевны... о том, что он живёт в «лирическом мире» и что ему по силам понять лишь чувства лю-

дей, и потому ему больше всего подходит жанр «лирического рассказа», не могут сводиться лишь к характеристике литературного таланта рассказчика. Они также, и прежде всего, характеризуют самого Газданова» (*Диенеш 1995*, с. 258). Такая близость газдановской манеры к манерам нарратора и Александра Вольфа способствует возникновению особой атмосферы игры: читатель пытается понять, кто скрывается перед ним за маской Александра Вольфа или нарратора, насколько автобиографичны эти фигуры. Роман, балансируя на тонкой грани мистического кича, детектива и философского романа, создаёт тем самым (прежде всего, неопределённостью своей жанровой природы, а значит, неясностью «правил» чтения) колоссальное напряжение читательского сознания. Игра с читателем, которую ведёт Газданов, – основа, принцип создания «Призрака Александра Вольфа».

Рассматривая роман «Призрак Александра Вольфа» в своей работе, Ю. В. Бабичева трактует его как вторую часть трилогии («Вечер у Клэр» (1929), «Призрак Александра Вольфа» (1947) и «Возвращение Будды» (1949)). Основой трилогии является фигура героя-повествователя (молодого русского эмигранта, участника Гражданской войны в России (на стороне Добровольческой армии), который ощущает в себе «загадочное свойство – способность преступать границы реальной жизни и становиться участником какой-то иной жизненной версии, то ли своей, то ли чужой» (*Бабичева 2002*, с. 15)). Именно во второй и третьей частях трилогии герой-повествователь оказывается «предельно приближен как к событийной автобиографии, так и к духовной «психобиографии» Гайто Газданова» (*Бабичева 2002*, с. 15). Исследовательница считает, что в романе выделяется «верхний», криминальный сюжет, и сюжет «подводный», который и составляет «главное содержание лирического повествования, в течении которого по программной схеме Газданова осуществляется переход героя-рассказчика из его «второй», репортёрской жизни – в «третью», творческую» (*Бабичева 2002*, с. 19). В рамках этой гипотезы образ Елены Ивановны Армстронг трактуется двояко: на верхнем уровне – как героиня, благодаря которой и состоится просветление нарратора; на уровне подводном – как Муза (*Бабичева 2002*, с. 19).

Финальное убийство романа исследовательница трактует как освобождение героя, ведущее к переходу в творческую, «третью жизнь» (*Бабичева 2002*, с. 19). Такая трактовка кажется нам бесспорной.

Важной особенностью романа является особая авторская установка при его создании: как стало известно в последнее время, «Газданов создавал этот роман в надежде на его возможную экранизацию» (это утверждается племянницей и правонаследницей писателя Марией Ламзаки) (*Цымбал 2000*, с. 105). Это отчасти подтверждает версию Л. Диенеша о некоторой искусственности, особой выстроенности романа, заведомо создаваемого автором с рас-

чётом на коммерческий успех и экранизацию (что и произошло: роман был экранизирован в США телекомпанией CBS в 1949 г. (Цымбал 2000, с. 105)). Вопрос о влиянии этой авторской установки на поэтику романа требует тщательного изучения.

Обратимся к мотивному анализу романа. Первым лейтмотивом, который мы рассмотрим, будет лейтмотив душевной болезни / раздвоенности, романтический по своему генезису. Нарратор сообщает о своём душевном «недуге» следующее: «...я сам страдал всю свою жизнь от непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения, с которым тщетно пытался бороться и которое отравило лучшие часы моего существования» (ПАВ, с. 26). Это упоминание раздвоения – вовсе не случайная метафора: она повторяется нарратором неоднократно, принимая характер своего рода диагноза: «Историю этих неудач я помнил очень хорошо, ещё с тех времён, когда вопрос о моём личном раздвоении носил совершенно невинный характер...» (ПАВ, с. 27). Ощушая себя больным (причиной, усилившей это ощущение многократно, было «убийство» незнакомца в степи), нарратор в конце концов сживается с этим ощущением: «По мере того как проходило время и вместе с ним медленно двигалась моя жизнь, я привык к двойственности своего существования, как люди привыкают, скажем, к одним и тем же болям, характерным для их неизлечимой болезни» (ПАВ, с. 29). «Комплекс убийцы» выполняет здесь роль своеобразного катализатора.

Результатом раздвоения становится страстный интерес нарратора к полярным вещам, своего рода «погружение в двоемирие» (эти моменты, по-видимому, автобиографичны): «...меня в одинаковой степени привлекали две противоположные вещи: с одной стороны, история искусства и культуры, чтение, которому я уделял очень много времени, и склонность к отвлечённым проблемам; с другой стороны – столь же неумеренная любовь к спорту и всему, что касалось чисто физической, мускульно-животной жизни» (ПАВ, с. 27). Видя одним из истоков своей раздвоенности «приключение в степи» и узнав, что другой участник инцидента жив и даже написал книгу обо всём случившемся тогда, нарратор задаётся целью встретиться с ним, чтобы понять, как мог он совместить столь полярные черты в своём характере: «Быть может, предполагаемая двойственность Александра Вольфа была просто мнимой и всё, что мне казалось противоречивым в моём представлении о нём, это были только различные элементы той душевной гармонии, которой отличался автор «I'll Come Tomorrow». Но если это было так, то особенно хотелось понять, каким образом ему удалось достигнуть столь счастливого результата и успеть в том, в чём я так давно и так неизменно терпел постоянные неудачи» (ПАВ, с. 26–27). Фактически, нарратор ищет автора, чтобы получить от него «лекарство» от своего недуга.

Однако раздвоенность характерна и для антипода нарратора Александра Вольфа. Нарратор так формулирует эту бросающуюся в глаза странность личности Вольфа: «Самым удивительным мне казалось другое: как этот Саша Вольф, друг Вознесенского, авантюрист, пьяница, любитель женщин, соблазнитель Марины, – как этот Саша Вольф мог написать «I'll Come To-morrow»?» (ПАВ, с. 25). Соединение авантюрного и интеллектуального начал, которое кажется невероятным нарратору, объясняется во многом той своеобразной «инициацией», которую прошёл Вольф, будучи «на время убитым». Здесь «объяснением» мотива раздвоенности является целый комплекс фольклорно-романтических мотивов, главными из которого являются мотивы ожившего мертвеца и путешествия в загробный мир. «Путешествие» Вольфа, которое он пережил, лёжа на дороге и хрипя «кровью и пеной», имело для него чрезвычайно серьёзные последствия: оно полностью поменяло его внутреннее состояние (такое путешествие можно сравнить с трансами шаманов). Инициация, всегда связанная с серией мучительных процедур, вела к получению *знания*, которого невозможно достичь иным путём. Именно после своего «путешествия» Вольф начинает писать, и писать успешно. При этом нарратор акцентирует внимание на такой особенности стиля Вольфа, как «...своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие» (ПАВ, с. 10). Но именно такое видение мира по-особому, так, как не видят *профаны*, и было результатом инициационных процедур, важнейшей из которых являлось «путешествие» (происходившее чаще всего под воздействием особых наркотических препаратов) (*Элиаде 2002*). Если у Печориных «болезнь века», во многом схожая с «недугом» Вольфа, появляется непонятно откуда, то причина трансформации Вольфа указана достаточно ясно – это именно «путешествие в мир иной», после которого Вольф приобретает несвойственные ему ранее способности. Но не все эти способности являются позитивными. Мотив живого мертвеца в соединении с мотивом вампиризма отчётливо прослеживается в описаниях Вольфа: «В лице Вольфа было, мне казалось, что-то резко отличавшее его от других лиц, которые я видел. Это было трудноопределимое выражение, нечто похожее на мёртвую значительность, – выражение, казавшееся совершенно невероятным на лице живого человека. Для того, кто, как я, так внимательно читал его книгу, представлялось чрезвычайно странным, что именно этот человек, с неподвижным взглядом и этим непередаваемым выражением, мог писать такой быстрой и гибкой прозой и видеть этими же остановившимися глазами столько вещей» (ПАВ, с. 87–88). Контраст статики, мертвенности во внешнем облике Вольфа и динамики, быстроты и гибкости его прозы отсылает к раздвоенности романтических героев: «Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я её отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого...» (*Лермонтов 1981*, т. 4,

с. 268). Мотив вампиризма, несомненно генетически связанный с готическими романами предромантизма и произведениями романтизма, является также одним из лейтмотивов образа Вольфа. Исследователи уже указывали на связь самой обстановки соблазнения Елены Николаевны с мотивами «готического» романа второй половины XIX в. (цикл о Дракуле) (*Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 2, с. 757). Само же «истощение» героини, потеря ей смысла существования и ощущение близости смерти – всё это очевидным образом связано с образом вампира Вольфа и его жертвы, невинной девушки. Но есть ещё один текст, на связь которого с романом необходимо указать, – стихотворение Пушкина «Демон» (1823). Именно там мы встречаем тот своеобразный «духовный вампиризм», который и присутствует в романе Газданова; при этом в стихотворении присутствует мотив провидения (оппозиционный к мотиву фатума), а также мотив презрения всех жизненных ценностей: «Неистощимой клеветою / Он провиденье искушал; / Он звал прекрасное мечтою; / Он вдохновенье презирал...» (*Пушкин 1962–1966*, т. II, с. 159). Демон также не верит «свободе», то есть верит в фатум.

Итак, в образе Вольфа мы наблюдаем соединение лейтмотива раздвоенности с мотивами живого мертвеца, путешествия в загробный мир и вампиризма.

Рассмотрим главную героиню. Уже при первой встрече с Еленой Николаевной нарратор замечает дисгармонию её внешности: «...у неё был неожиданно большой рот с полными и жадными губами, и это придавало её лицу дисгармоническое выражение, – так, точно в нём было нечто искусственное, потому что соединение её лба и нижней части лица производило даже несколько тягостное впечатление какой-то анатомической ошибки» (ПАВ, с. 42). Заметим, что здесь намечена оппозиция между ртом и губами (аллегория активного эротического начала), с одной стороны, и лбом (аллегория развитости духовной; возможно, у героини высокий лоб?), с другой стороны. Влияние Вольфа привело героиню и к внутренней дисгармонии, которую отмечает наблюдательный нарратор: «Для неё была характерна своеобразная душевная медлительность, не соответствовавшая быстроте и точности её движений вообще, её стремительной походке, мгновенности и безошибочности её физических рефлексов... В ней был несомненный разлад между тем, как существовало её тело, и тем, как, вслед за этим упругим существованием, медленно и отставая, шла её душевная жизнь» (ПАВ, с. 62–63). История отношений нарратора с героиней есть история своеобразного «излечения», возвращения гармонии, внутреннего мира. Душевная аномалия (ПАВ, с. 44) героини, виновником которой, несомненно, был Вольф, постепенно исчезает, героиня «оживляется» любовью. Здесь необходимо указать на мотив спящей красавицы, генетически связанный с произведениями не только романтизма, но и неоромантизма. Подробнее мы коснёмся этого мотива

при анализе мотива воскресения.

Второстепенные герои романа также являются носителями лейтмотива раздвоенности. Боксёр Фред Джонсон, столь блестяще выигрывающий бой у своего туповатого противника, – внутренне довольно парадоксальная фигура; нарратор, по журналистской обязанности знающий детали его биографии, сообщает: «Джонсон не мог кончить университета, потому что у него не хватило денег, и именно это заставило его выбрать профессию боксёра. Это само по себе было достаточно необыкновенно» (ПАВ, с. 36). Здесь, по сути, мы видим то же соединение двух полярных начал – физического и духовного, что и у самого нарратора.

Другим примером раздвоенности служит курчавый Пьеро, профессиональный преступник, понимающий, в отличие от своих коллег, своё незавидное место в обществе и свою обречённость. Его разговоры с нарратором показывают его непохожесть на типичного преступника; он, к примеру, понимает ценность культуры и невозможность для него стать культурным человеком. Понимание всего этого вызывает своего рода внутреннюю раздвоенность: преступник не хочет жить по-старому, но другая жизнь для него также невозможна. Его образ – образ трагический и внушающий симпатию. Фактически, именно общение с нарратором приводит к осознанию всех этих неутешительных истин и, следовательно, к внутренней трансформации преступника, выразившейся в его раздвоенности. Мы видим, что не только Вольф и его губительное влияние приводят к духовному перерождению, но и влияние нарратора порой ничуть не менее губительно; каждый из героев имеет в романе свою «жертву».

Наконец, последний из героев, в образе которого мы видим тот же мотив раздвоенности, – инспектор полиции Жан. Нарратор, давно знающий этого человека, говорит о нём так: «Он обладал удивительным даром перевоплощения – или, вернее, был жертвой своеобразного раздвоения личности. Когда он вёл свою профессиональную работу и допрашивал, например, очередного клиента, его шляпа всегда была сдвинута на затылок, папироса была в углу рта и он говорил отрывисто, односложно и почти исключительно на арго. Но как только он обращался к следователю или журналисту, он мгновенно менялся и превращался в человека с явно светскими претензиями...» (ПАВ, с. 111–112). Здесь мотив раздвоенности не соединяется с мотивом болезни, разрушающей человека. Однако присутствует другой мотив, исключительно активный в романтизме и романе-фельетоне второй половины XIX века, – мотив джентльмена-разбойника. Укажем здесь лишь на образы Жана Сбогара и Ринальдо Ринальдини, на нереализованный замысел Пушкина «Роман на Кавказских водах», а также на «Дубровского», с одной стороны, и на образ «короля каторги» Вотрена (своего рода разбойника-джентльмена), с другой. Этот мотив присутствует и в образе Вольфа.



Итак, мотив раздвоенности / раздвоения наблюдается у большинства значимых героев романа, что указывает на его центральную роль в мотивной структуре произведения. Несомненным также видится романтический «источник» данного мотива.

В большинстве случаев мотив раздвоенности соединяется в романе с мотивом душевной болезни. Этот мотив также вошёл в литературу наиболее широко в эпоху доминирования романтизма: священное безумие поэта сменяется неистовством и другими отклонениями от нормы у романтического героя. Душевная болезнь становится своеобразным знаком избранности, неизбежным клеймом, свидетельствующим о тонкой духовной организации героя и о его способности глубоко чувствовать. Элементы безумного поведения (вспомним пушкинского Гирея или гофмановского ювелира) сами становятся своего рода нормой, общим местом в наборе романтических штампов. Даже Печорин, созданный Лермонтовым как своеобразный «диагноз обществу», получил в наследство свою долю романтических странностей, граничащих с сумасшествием («Да-с, с большими был странностями...» (*Лермонтов 1981*, т. 4, с. 189)). Вовсе не удивительно, что и Газданов наделяет своих героев симптомами душевной болезни, выражающейся, прежде всего, в раздвоенности: «...я всё же не мог избавиться от размышлений по поводу этого человека, о котором рассказывала Елена Николаевна. Что могло случиться с ним, что вызвало в нём этот страшный вид душевной болезни?» (ПАВ, с. 82). Итак, душевная болезнь становится признаком незаурядности персонажа.

Следующим рассматриваемым мотивом является мотив двойника. На первых же страницах романа читатель встречает эпиграф из «Сказки Скалистых гор» Э. По. Одна из важнейших тем этой новеллы – тема мистического сходства, двойничества, оборотничества (отсюда «зеркальная» пара Бедлоу / Олдеб), которое оказывается роковым для главного персонажа. У По этот мотив является частью мотивного единства, включающего в себя такие мотивы, как душевная болезнь, магнетизм, страсть к морфию, живой мертвец (вспомним описание глаз Бедлоу: «...в обычном же состоянии они были безжизненны и тусклы, подёрнуты плёнкой, что наводило на мысль о глазах трупа, давно уже преданного земле» (*По 1970*, с. 496)), повторная смерть (Бедлоу в своём видении становится Олдебом и умирает его смертью), власть судьбы.

При этом тема своего трупа, который видится во сне (или в каком-либо другом изменённом состоянии), ассоциируется со стихотворением Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»). Тема «Лермонтов», таким образом, входит сначала как периферийная, но затем, неоднократно появляясь в романе, утверждает себя в качестве лейтмотива.

Но вернёмся к теме «По», возникающей уже в начале романа. Очевидно, что она включает в себя и образ самого По (который также представляет одну из констант поэтики Газда-

нова). В романе, как кажется, можно проследить следующие отражения темы «По»: а) душевная болезнь нарратора и его возлюбленной (то же в биографии По); б) журналистская поденщина и невозможность посвятить себя полностью литературе (то же – у Э. По). Конец же романа (мотив убийства двойника и крик Елены Николаевны: «Никогда, ты слышишь, никогда!») (ПАВ, с. 121)) можно рассматривать как довольно отчётливую реминисценцию из «Вильяма Вильсона» и «Ворона» Э. По. Таким образом, можно утверждать, что начало и конец романа маркированы цитатами из Э. По.

В паре нарратор / Вольф последний выступает двойником нарратора, причём двойником более успешным (что опять отсылает нас к «Вильяму Вильсону»): а) так же, как и нарратор, Вольф «заболевает» в результате своей quasi-смерти; б) так же, как и нарратор, он оказывается литератором, но литератором, имеющим успех и признание: в то время как нарратор мучительно работает над заказными статьями, Вольф издаётся, путешествует, устраивает кутежи; в) нарратор ощущает свою глубокую связь с Вольфом, он постоянно думает о нём; стремление раскрыть его тайну переходит грань просто любопытства и становится самоцелью. Вольф, со своей стороны, также признаётся нарратору при встрече, что очень много думал о нём. Подобная «телепатическая связь», подтверждаемая финальными событиями романа, опять отсылает нас к теме «По».

Мотив двойника очевиден и в паре Вольф / Вознесенский. Двойничество здесь прослеживается в нарочито сниженном, карикатурном виде: Вознесенский также пытается писать, он также не чужд музыки, как и Вольф (соотношение цыганский романс – Скрябин), он также не дурак выпить (но и здесь отстаёт от Вольфа), также пользуется успехом у женщин (но низкого социального уровня). Всё это отсылает нас к уже рассмотренному сопоставлению с парой Печорин / Грушницкий.

Наконец, последняя реализация мотива двойника – пара нарратор / Фред Джонсон. Как и Джонсон, нарратор вынужден заниматься нелюбимым делом в силу материальных обстоятельств (бокс – у Джонсона, журналистика – у нарратора). Как и Джонсон, нарратор – хороший аналитик (доказательство тому – правильный прогноз о победителе на боксёрском матче). В сущности, даже их занятия в каком-то смысле похожи: журналистику, если помнить о её критической доминанте, можно сравнить с боксом по целому ряду параметров: наличие противника / объекта для критики, необходимость определённой стратегии и т. д. Вспомним здесь об увлечении нарратора драками в молодости – и мотив кулачного боя получит ещё одно подтверждение. При этом бросается в глаза подчёркнутый интеллектуальный потенциал пары нарратор / Фред Джонсон, способность этих персонажей к искусному расчёту / прогнозу, их нежелание полагаться на волю случая, их неазартность.

Ещё одним лейтмотивом романа является лейтмотив воскресения. Уже в названии, в самом слове «призрак» содержится представление о ком-то, кто вернулся к жизни, но особым образом, так сказать, «воскрес не до конца». Все это хорошо соотносится с образом Вольфа: после своего «воскресения» он сильно меняется, теряет одни способности (умение просто радоваться жизни) и приобретает другие; фактически, сам он считает себя воскресшим лишь отчасти. Его «воскрешение из мертвых» оказывается неполным: вспомним лишь аллегорический рассказ Вольфа об узниках, которых без конвоя, под честное слово, отпускают в город на несколько дней. Таким образом, мотив внешней / телесной жизни и внутренней / духовной смерти, наряду с мотивом воскресения, отсылает нас к целому ряду произведений. Во-первых, к гоголевским «Мертвым душам» с их так и не реализованной идеей воскресения, а также к образу самого Гоголя и особенно в последний период его жизни (мотив Бога / дьявола, управляющего писателем). Здесь же необходимо указать на мотив договора с нечистой силой, часто встречающийся у Гоголя, – слова Вольфа о том, что его там ждут («Меня отпустили на некоторое время; я не могу ни думать, ни жить так, как все, потому что я знаю, что меня ждут» (ПАВ, с. 81)); его богатство, литературный дар и дар обольстителя, а также музыкальные способности хорошо коррелируют с мотивом договора с нечистым.

Другими текстами, связанными с комплексом мотивов духовная смерть / физическое существование и воскресение, являются произведения Лермонтова, в которых эти мотивы – в соединении с мотивом старости души – являются константными (знаменитый печоринский монолог в «Бэле», такие стихотворения, как «И скучно, и грустно...», «Выхожу один я на дорогу...» и др.).

Толстовское «Воскресение» также, по-видимому, было одним из интертекстов «Призрака Александра Вольфа». Действительно, мотив духовного воскресения (у Газданова – в связи с нарратором и Еленой Николаевной), мотив гибели соблазненной девушки, мотив нежелания жить как все присутствуют и у Толстого, и у Газданова. Но тема «Толстой» в сопоставлении с мотивами «Призрака Александра Вольфа» дает и другие совпадения. Прежде всего, это мотив убийства девушки: повесть Толстого «Дьявол», герой которой, неспособный сдерживать свою похоть, убивает свою бывшую любовницу-крестьянку, – легко сопоставима с финальной попыткой Вольфа уничтожить свою бывшую возлюбленную. Мотив власти музыки, ее участия в соблазнении героини (Вольф – прекрасный музыкант и в день знакомства играет Елене Николаевне музыку Скрябина) – возможная аллюзия на «Крейцерову сонату» (здесь уместно будет указать на то, что фамилию Вольф носил известнейший австрийский композитор второй половины XIX в., представитель позднего романтизма, работавший глав-

ным образом в жанре песни-романса – вспомним роль мотива романса для образов Вольфа и Вознесенского). «Крейцера соната», так же, как и «Призрак Александра Вольфа», содержит мотивы измены и попытки убийства женщины; в ней мы встречаем и мотив душевной болезни, который присутствует и в образе нарратора газдановского романа (сочетаясь с мотивом раздвоенности).

Несомненно, что образ Вольфа (сама его фамилия) отсылает к мифу об оборотне, вампире. Данный мотив является самым архаичным в романе и коррелирует не только с мифами эпохи романтизма, но и с фольклором. Укажем здесь на следующие примеры реализации этого мотива:

а) цвет Вольфа: светло-серый костюм, серые глаза – «серый волк»; белые волосы в сочетании с темой волка дают интересную параллель: известно, что белые волки считались особыми, «князьками», добыть князька считалось величайшей удачей (*Черкасов 1990*, с. 129);

б) в архаических верованиях многих народов образ волка связан с культом предводителя боевой дружины (руководящая роль Вольфа в отряде) или бога войны (*Мифы народов 1992*, т. 1, с. 242);

в) человек, совершивший тягостное преступление, становится волком (общеиндоевропейское представление) (*Мифы народов 1992*, т. 1, с. 242), а Вольф ощущает себя убийцей.

Так как такой преступник подвергался самому страшному наказанию – становился изгоем, то корреляция мотивного комплекса «преступник / изгой / волк» с образом изгнанника Вольфа очевидна.

Ряд вампир / оборотень / вервольф / призрак легко дополняется демоном – в первую очередь, «Демоном» А. С. Пушкина. Действительно, мотив «отравления», центральный в этом стихотворении Пушкина, очень активен и у Газданова (в отношениях Елены Николаевны с Вольфом, впрочем, наряду с мотивом вампиризма). Мотив же призрака в соединении с мотивом коня ведёт к «Медному всаднику» (соединение физической активности и внутренней пустоты, мертвенности): укажем лишь на сцену скачки Вольфа на своем «апокалиптическом» коне (вспомним здесь тему Антихриста / Петра I).

Другой персонаж романа, Вознесенский, своей «говорящей» фамилией прямо указывает на мотив воскресения. Интересно, что сам двенадцатый праздник Вознесения отмечается на 40-й день после пасхи, т.е. примерно в конце мая – начале июня, а это как раз то время, когда происходит встреча Вольфа с нарратором.

Мотив воскресения мы наблюдаем и в связи с Еленой Николаевной. Ее встреча с Вольфом превращает ее в духовно опустошенную женщину, она фактически больна. Но её отно-

шения с нарратором позволяют ей «воскреснуть / выздороветь». При внимательном рассмотрении её имени мы сталкиваемся с двумя разными ассоциативными блоками. Во-первых, это тема Елены Троянской.

Здесь нужно отметить, что тема античности активно проявляется в романе в именах (и отчествах) героев: Марина, Елена, Александр, Пётр (Петрович), Николай (Николаевна). Интересно, что и фамилия Вольф тоже ведет нас к одному античному народу – к евреям. Б. О. Унбегаун писал: «Древнееврейские имена могли переводиться на идиш.... В благословлении Иакова... Вениамин (сравнивается. – В. Б.) с волком. Эти символы были переведены на идиш, и так возникли такие распространённые фамилии, как... Wolf, Wulf, Wolfson, Wulfson и т.д.» (Унбегаун 1989, с. 258). Из истории создания «Призрака Александра Вольфа» известно, что в первой редакции имя главного героя было Аристид (*Диенеш* 1982б, с. 133) – мотив античности выступает здесь предельно четко.

Но вернемся к Елене Троянской. Ее образ связан с мотивом кражи / бегства женщины и попытки любой ценой вернуть ее: Троянская война, с одной стороны, и готовность Вольфа к убийству, с другой. Это первый ассоциативный пласт. Но, думается, существует и другой – это тема Фауста. Здесь собираются вместе и мотив сделки с дьяволом, и мотив разочарованности / потери интереса к жизни, и мотив желания любой ценой добиться женщины, и мотив Елены Троянской. Сопоставление имени Армстронг (крепкая рука) и Фауст (кулак) может быть еще одним подтверждением темы Фауста (акцент на «несдержанном желании» Вольфа коррелирует с подобным же мотивом в «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина – вспомним рассказ «Золотые рыбки» из сборника «I'll Come To-morrow» самого Вольфа).

Другая тема, связанная с героиней, тема Елены Прекрасной. Здесь акцент на сером цвете Вольфа (Серый Волк) приобретает особый смысл. С другой стороны, мотив особых отношений со своей смертью вызывает в памяти образ Кощея с его спрятанной смертью; герой убивает Кощея и освобождает Елену Прекрасную. Фактически, в образе Вольфа контаминируются мотивы, связанные с Кощеем и его царством (царством мертвых), и мотивы, связанные с Серым Волком. Если же продолжить линию фольклорных сопоставлений, то и «боксерский матч» можно прочесть как проекцию мотива состязания / битвы, в которой побеждает слабый, но умный герой (публика не верит в победу Джонсона).

Перейдём к анализу мотива рокового выстрела. Первый роковой выстрел (или скорее обмен выстрелами) мы встречаем на первых же страницах романа: нарратор «убивает» Вольфа и тем самым спасает свою жизнь. Причем выстрел может считаться роковым по двум причинам: а) он делается – как символ убийства, совершенного нарратором, – причиной тяжелой душевной подавленности, болезни нарратора; б) с него начинается для Вольфа новый

период в его жизни, период «философский», период размышлений о «потерянном рае», который он не может больше обрести. Фактически, после quasi-смерти рождается Вольф «разумный», все анализирующий и несчастный (это перерождение точно соответствует описанию одного из типов толстовских героев у М. Алданова в «Загадке Толстого»; возможно, что Газданов читал эту книгу в силу своего особого отношения к Л. Толстому и многолетней дружбы с М. Алдановым).

Последний выстрел романа, возвращающий нас к выстрелу первому, нарочито эффектен. Кольцо замкнуто, роман заканчивается на том же, с чего начинается, – на выстреле. Это вызывает в памяти два произведения: опять «Героя нашего времени» и «Выстрел» Пушкина. Исследователи неоднократно писали о такой особенности «Героя нашего времени», как кольцевая композиция (*Лермонтовская энциклопедия 1981*, с. 107), она наблюдается и в «Призраке Александра Вольфа»; но у композиции обоих романов есть еще одно очень важное совпадение: оба романа построены из кусков, законченных текстовых единиц, связанных между собой лишь фигурой главного героя и совершенно разных по своим жанрам. Это своего рода конструктор, но конструктор, состоящий из деталей разного типа. Даже история создания текстов совпадает в следующей важной детали: как Лермонтов до издания всего романа опубликовал «Бэлу», так и Газданов опубликовал «Матч». Таким образом, можно утверждать, что сама жанровая многосоставность, «делимость» «Призрака Александра Вольфа» восходит в первую очередь к «Герою нашего времени» Лермонтова, а через него и к Бальзаку (*Томашевский 1941*, с. 508).

Интересно, что мотив рокового выстрела мы встречаем в конце «Героя нашего времени» в довольно акцентированной форме: это и холостой выстрел Вулича, и рассуждение об «азиатских курках», и – что важно – выстрел во время осады дома с пьяным казаком – еще одна параллель к «Призраку Александра Вольфа»: сцена осады Пьеро и его нежелание «покориться», несмотря на уговоры осаждающих. В сцене же осады курчавого Пьеро мотив рокового выстрела очевиден: Пьеро (известный как великолепный стрелок) мог просто перестрелять полицейских и сбежать, если бы первый же их выстрел не попал ему в кисть правой руки.

Сопоставление «Призрака Александра Вольфа» и «Выстрела» Пушкина даёт целую серию мотивных корреляций; наиболее очевидным мотивом здесь является роковой выстрел: по сути, вся новелла Пушкина основана на этом мотиве. Сопоставление же Вольфа и Сильвио показывает и ряд других повторяющихся мотивов:

- а) мотив пьянства героев;
- б) мотив таинственности, окружающей героев;

в) мотив их двойной смерти: Сильвио после «первой» дуэли думает только о мести и фактически становится мономаном; Вольф после выздоровления ощущает невозможность своего возврата в прежний мир, он «умирает» духовно;

г) мотив двойного выстрела их противников;

д) мотив неясных источников дохода обоих героев;

е) мотив нежелания их противников стрелять: граф не является инициатором дуэли, второй свой выстрел он тоже делает лишь из желания спасти себя. При этом Сильвио замечает: «...я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести» (*Пушкин 1962–1966*, т. VI, с. 101). Очевидна становится параллель с «Призраком Александра Вольфа»: мотив памяти об убийстве, мотив совести нарратора и его мучительных размышлений о своем статусе невольного убийцы («заставил тебя выстрелить»). В свою очередь, нарратор в романе делает оба выстрела в Вольфа, спасая свою жизнь в первом и жизнь любимой женщины во втором случае;

ж) мотив мести: для пушкинской новеллы это один из ее лейтмотивов; в «Призраке Александра Вольфа» он также выступает многократно: в желании Вольфа отомстить отвергнувшей его возлюбленной (что, в свою очередь, напоминает о пушкинских «Цыганах»; вспомним здесь и цыганку Марину), в несостоявшейся мести товарищей Вольфа его «убийце», в «мести» издателя и, наконец, в мести жены издателя, принимающей форму самоубийства;

з) мотив чужого / иностранца: имена Вольфа и Сильвио отсылают к нерусским культурным традициям. При этом, если учитывать этимологию, фамилии также коррелируют друг с другом: «волк» (Wolf) и «лес» (Silva → Silvius → Сильвио), обе указывают на дикую природу – здесь налицо сема «дикость, внекультурность» (особенно если учесть, что в древности волком называли человека-изгоя, находящегося вне закона (*Шервуд 1988*, с. 98); интересно отметить, что и попытка Вольфа подчинить силой свою бывшую возлюбленную есть не что иное, как эксперимент, целью которого и является выяснение своих «личных» отношений с законом / фатумом);

Но есть еще одно произведение Пушкина, в котором мы видим тот же мотив рокового выстрела – это «Пиковая дама». Здесь Германн (обрусевший немец, как, возможно, и Вольф) «стреляет» в старуху из незаряженного пистолета: перед нами некий «идеальный случай» рокового выстрела. При дальнейшем сопоставлении этого пушкинского шедевра с романом Газданова проступают и другие мотивы:

а) мотив нежелания стрелять: Германн даже не зарядил свой пистолет, но все же убивает графиню;

б) тема призрака: «реалистическое» объяснение увиденного Германном призрака тем, что он был все ещё пьян, хорошо коррелирует с «призраком» в романе, который оказывается, к разочарованию иного читателя, человеком из плоти и крови;

в) мотив отказа от карточной игры;

г) мотив рока / фатума / судьбы;

д) мотив близости к смерти: графиня, пережившая свою эпоху, «призрак» во плоти (вспомним сцену, когда графиня раскачивается в кресле); Вольф, «переживший» свою смерть и ощущающий её постоянную близость, описывается так: «Он сидел в кресле, у него было усталое лицо и потухшие глаза» (ПАВ, с. 80); аналогия со старухой очевидна. Сюда же можно добавить частичное совпадение имен Лизавета (Елизавета) Николаевна – Елена Николаевна и инженерную профессию Германна / мужа Елены Николаевны. Список совпадений делает очевидным особую роль «Пиковой дамы» (с её мистической атмосферой и трагическим концом Германна) в интертекстуальной структуре «Призрака Александра Вольфа».

Но мотив рокового выстрела соотносится не только с литературными произведениями Пушкина, но и с его «биографическим мифом». Здесь заметны следующие соответствия: широко известно о существовании предсказания, сделанного Пушкину гадалкой (нужно опасаться белого коня или белой головы) (*Соболевский 1870*). Неважно, было ли такое предсказание действительно сделано, важно, что этот анекдот вошел в «биографический миф» Пушкина, а значит, был спроецирован на белокурого Дантеса. Таким образом, мотив рокового выстрела соединился здесь с мотивом предопределенности и мотивом белого цвета / масти. Этот же мотивный комплекс мы находим и в «Призраке Александра Вольфа»: это и «жеребец белой масти», и белый цвет волос самого Вольфа. Торжества, посвященные 100-летию смерти Пушкина, активизировали тему случайность / предопределенность гибели поэта. Как нам кажется, этим и объясняется такая точность в совпадении мотивов роковой выстрел / роковой убийца в «пушкинском мифе» и романе Газданова.

Рассмотрим проблему жанрового смешения в романе и её генезис. Романтики, неоднократно заявляя о полной творческой свободе художника и разрушая предшествующий жанровый канон, в конце концов, создали свой жанровый канон, основанный на поэме и романе. При этом поэма стала во многом своеобразным «двойником» романа: в неё были введены темы, ранее характерные для «низких» прозаических жанров (начало этому процессу положил Байрон со своим «Беппо» и «Дон Жуаном»). Роман, в свою очередь, становится в ро-



мантизме своего рода сверхжанром, объединяющим в единое целое все жанры и все темы.

В «Призраке Александра Вольфа» легко увидеть несколько составных частей, несколько параллельных основному сюжету «ответвлений», каждое из которых имеет свою достаточно чёткую жанровую принадлежность. Интересно отметить, что ещё до публикации самого романа было опубликовано одно из этих «сюжетных ответвлений»: отрывок под названием «Матч», описывающий эпизод боксёрского поединка Джонсона с Дюбуа, появился в литературной антологии «Встреча» (1945) за два года до появления самого романа.

Мы выделяем в романе следующие «независимые» фрагменты: «Приключение в степи», «Бокс», «Курчавый Пьеро», «История об ожившем мертвеце». Фрагмент, условно названный нами «Приключение в степи», можно отнести к жанру авантюрной романтической новеллы. Действительно, обстановка, в которой происходит действие, более чем экзотична: гражданская война всех против всех, безлюдная степь. Герой находится в очень необычном физическом и психическом состоянии: «...чувство голода, жажды и томительной усталости; я не спал перед этим две с половиной ночи» (ПАВ, с. 7). Происходящее с ним также трудно назвать обычным: он засыпает на ходу, проснувшись, находит чью-то лошадь, садится, едет неизвестно куда, на него нападает неизвестный человек, герой стреляет в ответ и убивает незнакомца, после чего уезжает на чужом коне, опасаясь погони. Новелла, своей абсурдностью и атмосферой кошмара напоминая новеллы А. Бирса и Э. А. По, представляет собой типично романтическое произведение (вспомним, кстати, о популярности в России в 20–30 гг. XIX в. различного рода «рассказов на бивуаке», то есть quasi-армейских историй, выдержанных в романтической тональности). Те мучительные последствия, которые имеет это убийство для жизни рассказчика, «роковая значимость» этого происшествия ещё раз подчёркивает романтическую константу.

«Матч» определялся исследователями как фрагмент, написанный в «газетном стиле», в жанре репортажа: «Эти отчёты характеризует изысканный журналистский стиль – как будто Газданов хотел показать, как должен писать хороший журналист, или как сделать этот «жанр» литературным» (Диенеш 1995, с. 170–171). В структуре романа этот фрагмент занимает важное место: его основная функция – показать одарённость нарратора в области журналистики; тем самым создаётся противопоставленность фигуре Вольфа, одарённого писателя (оппозиция журналист-поденщик – признанный и популярный писатель). Для журналистской манеры нарратора характерен аналитизм, некоторая холодность, взвешенность каждого слова. В то же время «Матч» является не менее экзотическим, необычным фрагментом, чем «Приключение в степи»: в сжатом виде Газданов даёт целый «микророман» из жизни двух боксёров, воплощающих в своём понимании бокса два противоположных типа: полагаю-

щийся на разум и полагающийся на силу. «Матч» перерастает жанр спортивного репортажа и приобретает символическое значение: пара Дюбуа / Джонсон становится двойником пары Вольф / нарратор.

«Курчавый Пьеро» по своим признакам относится к жанру, который можно условно обозначить как «полицейская история». История о преступнике и сыщике, поймавшем преступника, своеобразная уголовно-полицейская романтика, кажется на первый взгляд совершенно лишней в романе. Однако, помимо выполнения функции ретардации перед последней кульминацией романа (в этом отношении убийство Пьеро выступает как своего рода предкульминация), линия Пьеро важна для Газданова ещё и тем, что она создаёт своего рода контрастное фоновое пространство, которое не отделено от читателя эстетической дистанцией, в отличие от основной истории. Газданов, увлекая читателя, словно даёт ему взглянуть в привычную полицейскую историю и сравнить две драмы: драму интеллигента, стремящегося к смерти, и драму преступника из простого народа, понимающего свою обречённость. Контраст героев и контраст жанровых традиций становится очевиден: на фоне примитивности истории Курчавого Пьеро история Вольфа кажется ещё сложнее и запутаннее. При этом Газданов осмысляет штамп полицейской истории по-своему: свирепый преступник оказывается внушающим жалость несчастным человеком, действие же «справедливой» государственной машины вызывают негативную реакцию у читателя. Истории о благородном разбойнике, характерные для романтизма, пройдя через «горнило» французского, а затем и общеевропейского жанра романа-фельетона («Парижские тайны» Э. Сю как образец жанра), прочно заняли своё место в массовой литературе.

Центральная линия романного повествования, условно названная «Историей об ожившем мертвеце», генетически связана, прежде всего, с такими популярными в предромантизме и романтизме жанрами, как жанр готического романа, баллады, романтической новеллы. Романы «ужасов и тайн» (прежде всего, произведения Х. Уолпола, А. Радклиф, М. Г. Льюиса, Ч. Мэтьюрина, Ж. Казота), построенные на ужасных преступлениях, с загадочными демоническими героями, впервые в литературе сформировали особую романную атмосферу, основанную на саспенсе. Если раньше герой сопереживал чувствам любви и ненависти героев, то теперь он научился бояться вместе с ними. Атмосфера страха и роковой тайны, перешедшая из предромантизма в романтизм (творчество Э. Т. А. Гофмана, Дж. Г. Байрона, В. Скотта, Э. А. По, А. Бирса), стала в конечном счёте знаком именно романтической поэтики.

Проанализируем интертекстуальные связи романа. Рассмотрим, прежде всего, связь романа Газданова с романом М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Роман Лермонто-

ва имеет особую структуру (заметим, что ни в одной прижизненной публикации не прозвучало слово «роман» – в первом издании его жанр обозначен как «сочинение»): он состоит из ряда произведений различных жанров. Если «Бэлу» можно определить как «кавказскую повесть», то «Максим Максимыч» представляет собой очерк, «Тамань» – романтическую новеллу, «Княжна Мери» – модный в то время жанр «аналитической повести», «Фаталист» – жанр «рассказа на биваке» (Томашевский 1941). Жанровая синтетичность романа Лермонтова, когда-то столь шокировавшая читателей, очевидна. В этом отношении аналогия между двумя романами Лермонтова и Газданова лежит на поверхности. То, что эта аналогия неслучайна, покажет дальнейший анализ этих произведений.

Рассмотрим авторскую идею, которая предопределила особенности композиции «Героя нашего времени». По мнению исследователей (Б. Эйхенбаума (*Эйхенбаум 1961*), В. Набокова (*Набоков 1988*)), последовательность частей романа определена желанием Лермонтова постепенно приблизить читателя к главному герою Печорину; Лермонтов заинтересовывает читателя, не дав возможности сразу подойти к герою «вплотную». Если в «Бэле» наррататор «видит» Печорина через дискурсы нарратора 1 (офицер) и нарратора 2 (Максим Максимыч) – при этом очевидно, что искажение информации прямо пропорционально числу нарраторов, – то уже в следующей части, в «Максим Максимыче», число нарраторов сокращается до одного: уже сам нарратор 1 встречается с Печориным и рассказывает о нём. Все последующие части лермонтовского романа входят в «Дневник Печорина»; наррататор наконец-то слышит самого Печорина, рассказывающего о себе «правду». С помощью такого приёма Лермонтов, несомненно, достигает повышения напряжения, создаётся эффект ожидания, которого не было бы, если бы читателю было предложено сразу обратиться к дневнику главного героя. Добавим, что сам нарративный тип романа можно определить как гомодиегетический акториальный (по классификации Я. Линтвельта (*Линтвельт 1981*)): а) наррататор является вместе с тем и актором (персонажем); б) центром ориентации для читателя является в мире романа сознание персонажа.

Рассмотрим теперь нарративное и композиционное решение в романе Газданова. Во-первых, нарративный тип тот же самый – гомодиегетический акториальный. Во-вторых, Газданов использует тот же приём постепенного приближения читателя (и наррататора / актора) к главному герою. Действительно, в качестве первого этапа приближения можно назвать сборник рассказов А. Вольфа «I'll Come To-morrow», который читает наррататор. Перед нами переданная через дискурс наррататора художественная информация о случившемся – первое известие о Вольфе, написанное к тому же на английском языке. Наррататор начинает разыскивать Вольфа и встречается с английским издателем, сообщая о Вольфе путаную информа-

цию, которая ещё более интригует нарратора: «Этот разговор не мог не произвести на меня чрезвычайно странного впечатления» (ПАВ, с. 15). Таким образом, нарратор 1 получает информацию о главном герое от нарратора 2. Далее нарратор 1 случайно встречается с неким Владимиром Петровичем Вознесенским, который и становится главным «информатором» нарратора. Итак, теперь о Вольфе – в передаче нарратора 1 – сообщает нарратор 3. При этом информация, сообщаемая им, оказывается по меньшей мере столь же интригующей, как и сообщение нарратора 2 (директора издательства).

Далее нарратор знакомится с Еленой Николаевной Армстронг, которая рассказывает ему о некоем довольно странном человеке, который был некоторое время её любовником и от которого она сбежала в Париж. Для любого, дочитавшего роман, становится ясно, что этот странный человек, который, по словам Елены Николаевны, «был головой выше всех» (ПАВ, с. 78), является не кем иным, как Александром Вольфом. Поэтому Елену Николаевну можно считать не слишком хорошо скрытым нарратором 4: читатель довольно быстро интуитивно ощущает неслучайный характер столь подробного описания любовника героини. И только после прохождения информации о Вольфе через четырёх нарраторов читателю предоставляется возможность «встретиться» с Вольфом почти «с глазу на глаз». Это происходит в тот момент, когда нарратор 1 встречается с Вольфом лично.

Итак, резюмируя, можно утверждать следующее: стратегия нарочито ретардированного приближения читателя (и нарратора, естественно) к главному герою аналогична в романах Лермонтова и Газданова. Отличие же заключается, во-первых, в отсутствии в «Призраке Александра Вольфа» «непосредственного контакта» нарратора с Вольфом: нарратор видит его сквозь нарративные призмы (у Лермонтова же нарратор в конце концов видит в качестве нарратора самого Печорина). Во-вторых, в количестве нарраторов, рассказывающих о главном герое: в романе Газданова их четыре, в романе Лермонтова – «всего» два. Отсюда можно сделать вывод, что для Газданова необходимо было сохранить атмосферу тайны на более длительный отрезок романного времени.

Итак, две аналогии между романами достаточно очевидны. Сравним теперь типы представленных в романах героев и их структурные соотношения. Первая и наиболее очевидная аналогия – Печорин / Вольф. Оба героя пользуются большим успехом у женщин: ради Печорина Вера готова поставить на карту своё доброе имя и будущее своих детей, Бэла не мыслит без него своё существование, княжна Мери забывает о своём прежнем воздыхателе Грушницком, наконец, казачка в «Фаталисте» безропотно ждёт его, своего капризного повелителя. За исключением «Миньоны» в «Тамани», все значимые женские персонажи безоглядно влюблены в Печорина.

Ту же ситуацию мы встречаем и в романе Газданова. Александр Вольф, как рассказывает Вознесенский, уводит у него его возлюбленную – цыганку Марину. Другой «жертвой» Вольфа оказывается жена директора издательства, которая была столь сильно влюблена в Вольфа, что, когда он перестаёт с ней встречаться, покончила жизнь самоубийством: «...она отравилась, оставив мужу подробное письмо, в котором рассказывала историю своего романа и объясняла, что лишает себя жизни, так как этот человек не хочет больше с ней жить» (ПАВ, с. 80). Главная же героиня романа – Елена Николаевна Армстронг – не просто влюбляется в него, но чувствует, как под его влиянием начинает меняться её картина мира: «То, что она всю жизнь считала важным и существенным, неудержимо и, казалось, безвозвратно теряло свою ценность» (ПАВ, с. 80). Даже характер героини под влиянием «магнетизма» Вольфа претерпевает пугающую метаморфозу: «Изменился даже её характер, её движения стали медлительнее, её реакции на происходящее теряли свою силу, словом, всё было так, точно она была погружена в глубокий душевный недуг» (ПАВ, с. 80). У героини хватает сил, чтобы убежать от своего страшного возлюбленного; она понимает, что дальнейшие отношения с этим человеком приведут её к внутренней деградации или смерти: «Она чувствовала, что если это будет ещё продолжаться, то кончится небытием или падением в какую-то холодную пропасть» (ПАВ, с. 80). Итак, Вольф, несомненно, не «обыкновенный» Дон Жуан – его воздействие на женщин не только непреодолимо, но и губительно в прямом смысле этого слова.

Другим общим для Печорина и Вольфа качеством оказывается и недюжинный литературный талант. «Журнал Печорина», в который входят «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист», формально написан именно героем, стилю и искусству которого читатель и отдаёт должное. Хотя, как неоднократно отмечалось исследователями, стиль нарратора-офицера (нарратора 1) не отличается от стиля печоринского «журнала», неординарность Печорина, постулированная автором, подкрепляется именно удивительным литературным даром. Если Печорин одарённый, но непризнанный «писатель», то Александр Вольф – писатель уже известный; по сути, именно книга его рассказов «I'll Come To-morrow» и становится первым звеном таинственной интриги. Сам нарратор так отзывался о стиле этой книги: «Это было очень хорошо написано, особенно замечательны были упругий и безошибочный ритм повествования и своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие» (ПАВ, с. 10). Отметим, что сама эта оценка, по-видимому, является своеобразной автохарактеристикой самого Газданова: почти все критические отзывы на его творчество говорили о необыкновенном ритме его прозы и о его умении по-особому смотреть на вещи.

Ещё одной важной чертой, говорящей о сходстве героев, является их таинственная

«душевная болезнь», ведущая к раздвоенности и потере смысла жизни. «Герой времени» Печорин болен, и книга призвана познакомить общество с этой «новой» болезнью: «Будет и того, что болезнь указана, а как её излечить – это уж бог знает!» (*Лермонтов 1981*, т. 4, с. 184). Тем же недугом болен и Вольф: «В ту ночь у меня создалось впечатление, что он, в сущности, равнодушен ко всему на свете: он говорил обо всём так, точно его лично это не могло касаться» (ПАВ, с. 95). Усталость от жизни, внутренняя надломленность, крайний пессимизм, скука – вот лишь некоторые черты романтического героя, воплотившего в себе болезнь века – крайний индивидуализм. Если о Печорине исследователь утверждал, что он «органично философичен» (*Лермонтовская энциклопедия 1981*, с. 103), то нарратор, говоря о Вольфе, прямо указывает на наличие у него оригинальной философской системы: «Его философия отличалась отсутствием иллюзий: личная участь не важна, мы всегда носим с собой нашу смерть... Он верил всё-таки в какую-то трудноопределимую систему общих законов, далёкую, однако, от всякой идиллической гармоничности...» (ПАВ, с. 95). Исследовательница пишет о «философии» Вольфа так: «Таков Александр Вольф, исповедующий доктрины абсолютного пессимизма или, как это названо у Газданова, «смертельного фатализма». Если же говорить о самой его философии, то это философия экзистенциального порядка в её крайне пессимистическом выражении» (*Матвеева 1996а*, с. 145). С последним определением можно не согласиться, но сама «философичность» Вольфа бесспорна.

Оба героя приносят людям несчастье. Печорин говорит об этой своей способности так: «Послушайте, Максим Максимыч, у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив...» (*Лермонтов 1981*, т. 4, с. 209). Для Вольфа, в «философии» которого «смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка» (ПАВ, с. 95–96), вопрос о том, какое влияние он оказывает на людей, даже не ставится; однако легко заметить, что и Вознесенский, жизнь которого Вольф чуть не разбил, и безымянная жена издателя, отравившая себя, и Елена Николаевна, опасавшаяся за свою жизнь, и, как оказалось, не зря, – все эти герои вряд ли могут быть названы счастливыми.

Важным вопросом обоих романов является отношение главного героя к своей судьбе, к фатуму. Здесь мнение Вольфа, на первый взгляд, достаточно ясно выражено в «пересказе» нарратором своего разговора с Вольфом: «...то, что нам кажется слепой случайностью, есть чаще всего неизбежность» (ПАВ, с. 95). Однако такая фаталистическая точка зрения на мир не отменяет у Вольфа стремления активно вмешиваться в события, пусть даже и «предопределённые». Желание Вольфа заставить события идти так, как он хочет, «не останавливаясь для этого ни перед чем» (ПАВ, с. 99) во многом противоречит «смертельному фатализму».

Поэтому можно усомниться в том, является ли Александр Вольф таким уж последовательным фаталистом. Та же двойственность наблюдается у Печорина: в «Фаталисте» он неоднократно демонстрирует свою веру в фатум (даже столь варварское на первый взгляд пари с Вуличем нужно рассматривать не столько как подталкивание человека к убийству, сколько как попытку испытать судьбу), однако концовка рассказа всё же демонстрирует его неполную уверенность. Таким образом, мы можем утверждать, что оба героя, внешне столь убеждённые в правильности идеи фатума, внутренне колеблются.

Рассмотрим соотношение пар Печорин / Грушницкий – Вольф / Вознесенский. В обеих парах главный герой играет роль «коварного наперсника»: являясь лучшим другом Грушницкого, Печорин не просто выслушивает его сокровенные признания, но и назло своему «другу» «уводит» у него княжну Мери. Та же самая ситуация наблюдается в романе Газданова: Вольф, поправляющийся после ранения, заходит к Вознесенскому, который живёт вместе с Мариной, в гости, а через несколько дней она уходит к Вольфу. Вознесенский потрясён случившимся: «Я был человек крепкий, – сказал он, – на моих глазах были убиты мои товарищи, я сам часто рисковал жизнью, и всё сходило с меня, как с гуся вода. Но в тот день я пришёл домой, лёг на кровать и плакал, как мальчишка» (ПАВ, с. 23–24). Аналогичность ситуаций очевидна. Заметим также, что если Грушницкий часто трактуется как сниженный, опошленный двойник Печорина, обладающий, однако, большой художественной убедительностью, то аналогичным образом можно трактовать и Вознесенского: он так же, как и Вольф, пользуется большим успехом у женщин, у него такая же авантюрная натура, он даже пробовал писать мемуары, но остался разочарован своими литературными способностями, он обладает тягой к музыке (постоянное пение русских романсов), в то время как Вольф прекрасно музицирует, исполняя произведения Скрябина; Вознесенский, наконец, природный философ (он постоянно рассуждает и рассуждает далеко не глупо, о философской же системе Вольфа мы уже писали).

Однако пара Вольф / Вознесенский вызывает и другую аналогию – Печорин / Максим Максимыч. Тип Максима Максимыча, простого офицера, всю жизнь тянувшего лямку службы на Кавказе, был необходим Лермонтову, чтобы, используя нарративную призму «простого человека», ещё больше оттенить необыкновенность и сложность натуры Печорина: поступки Печорина воспринимаются его начальником как странные и часто необъяснимые. При этом Максим Максимыч привязывается к Печорину, относится к нему не как к подчинённому, но как к другу (сам Печорин его, однако, другом не считает). Таким образом, первые известия о Печорине нарратор получает именно из уст Максим Максимыча. То же соотношение и в «Призраке Александра Вольфа» – «простой» нарратор рассказывает о том че-

ловеке, которого, в силу его сложности, он понять не в силах: «Он всё не мог привыкнуть к той мысли, что Саша Вольф, этот самый Саша, которого он так хорошо знает, – такой же, как мы все, сказал он, – этот Саша оказался писателем, да ещё английским вдобавок» (ПАВ, с. 32). Момент отстранения самого Вольфа от своего слишком надоевшего «друга» ясно виден в эпизоде встречи нарратора, Вознесенского и Вольфа в ресторане, когда Вольф, увидев входящего Вознесенского, по сути, прерывает разговор (аналогичная сцена пренебрежения Печорина к Максим Максимычу при встрече во Владикавказе). Таким образом, и Максим Максимыч, и Вознесенский выполняют во многом сходные функции нарраторов-«простецов», повествующих о «подвигах» главного героя и являющихся посредниками, благодаря которым нарратор узнаёт необходимые сведения о главном герое и знакомится с ним; при этом в обоих случаях наблюдается отталкивание / неприязнь к своему «другу» со стороны главного героя, вызванные одной и той же причиной: и Максим Максимыч, и Вознесенский напоминают главному герою о прошлом и о женщине, которую он тогда любил (о Бэле, в первом случае, и о Марине, во втором).

Другой структурно аналогичной парой героев является пара офицер-нарратор / Печорин – нарратор / Вольф. Аналогия здесь основывается, прежде всего, на желании нарраторов встретиться с объектами своего интереса. Эта параллель поддерживается также той деталью, что главные герои в этих парах имеют несомненный литературный дар, нарраторы тоже являются литераторами (офицер-нарратор издаёт «Журнал Печорина», нарратор в «Призраке Александра Вольфа» профессионально занимается журналистикой). И хотя очевидно, что в романе Газданова нарратор является одним из центральных персонажей, а у Лермонтова это второстепенная фигура, эта аналогия на фоне других приобретает немалую убедительность.

Структурные пары Печорин / Вулич – нарратор / Вольф также аналогичны по целому ряду мотивов и функций. Во-первых, первые в парах персонажи выполняют функцию невольного убийцы. Печорин, несмотря на всеобщую неприязнь, принимает пари Вулича, в случае выигрыша которого Вулич убьёт себя, а Печорин получит выигранные у покойника деньги. Вполне понятно, что если бы никто не принял это безумное пари (все присутствующие офицеры, кроме Печорина, отказываются в этом участвовать), то не произошло бы попытки игры со смертью. В паре нарратор / Вольф важность функции невольного убийцы подчёркивается кольцевой композицией романа: нарратор лишь на второй раз выполняет то, что предписано ему судьбой. Во-вторых, совпадает и мотив таинственности / странности (интересно отметить, что соотношение мотивов любовь к женщинам / любовь к азартным играм у Вольфа и Вулича прямо противоположны: Вольф «очень любил женщин и никогда не играл в карты» (ПАВ, с. 20), Вулич «за молодыми казачками... никогда не волочился» и



питал «страсть к игре» (*Лермонтов 1981*, т. 4, с. 306)). В-третьих, совпадает мотив испытания судьбы: хотя Вулич полностью полагается на свою судьбу, а Вольф хочет «заставить события идти по-своему», общность мотива здесь очевидна. Наконец, совпадает и мотив рокового выстрела, занимающий центральную место как в «Фаталисте», так и в «Призраке Александра Вольфа». Интересно отметить и звуковое сходство имён героев (Вулич – Вольф), подтверждающее наше сопоставление (вспомним, кстати, о том, что Вулич был сербом, – и ассоциативная цепочка приводит нас через южнославянские княжества к князю Дракуле – «прототипу» Дракулы – ещё одна параллель к образу Вольфа-вампира).

Во многом подобны и женские образы романов. Реализация типа прекрасной дикарки у Лермонтова даёт двух героинь – Бэлу и «Миньону». Эти героини оказываются очень устойчивы к «чарам» Печорина: Бэла долго противится домогательствам Печорина, «Миньона» же остаётся – единственная среди героинь романа – по отношению к Печорину не жертвой, но, скорее, «охотником». Таким образом, «дикарки» оказываются гораздо более «сильными», чем «знатные барыни». В «Призраке Александра Вольфа» цыганка Марина принадлежит к тому же типу героинь, что и Бэла и «Миньона». Так же, как и эти «дикарки», она не столько жертва Вольфа, сколько свободная женщина, сама выбирающая своих возлюбленных. Марина – единственная из героинь романа, которая без труда бросает Вольфа.

Другой аналогичной парой являются Вера и Елена Николаевна Армстронг. Обе они страстно любят Печорина / Вольфа, обе полностью подчиняются «магнетизму» главного героя, обе в конце концов уезжают от него. После отъезда Веры Печорин бросается в погоню, надеясь догнать и вернуть свою возлюбленную, но лишь загоняет лошадь и возвращается ни с чем. Вольф же после внезапного бегства своей любовницы также ищет её, чтобы вернуть любой ценой. Оппозиция «дикарка» – «знатная барыня», одна из основных в романе Лермонтова, реализуется и в «Призраке Александра Вольфа».

Несомненно, что такое количество аналогий между двумя произведениями не является случайным. Центральное место, занимаемое лермонтовским романом в интертексте «Призрака Александра Вольфа», очевидно.

Рассмотрим другой интертекст романа – рассказ А. Конан Дойла «Мастер из Кроксли». Рассказ, созданный весной 1899 г. (*Kapp 1989*, с. 110).), был впервые опубликован в «итоговом» томе приключенческих рассказов Конан Дойла (1929), вышедшем за год до смерти писателя и включившем в себя рассказы, не связанные с именем Шерлока Холмса. Любопытно, что об этом рассказе имеется отзыв А. И. Куприна («Любителей сильных ощущений я отсылаю к прекрасному... рассказу Конан Дойла «Мастер из Кроксли». Прочитав его, он в из-

вестной степени может представить себе, какое отвратительное и героическое, постыдное и прекрасное занятие бокс» (Цит. по: *Конан Дойл 1979, № 7, с. 28*)), что, несомненно, свидетельствует, во-первых, об известности рассказа в русской писательской среде, во-вторых, о некоторой его популярности.

Сопоставим этот рассказ с «Призраком Александра Вольфа».

1. Роберт Монтгомери («Мастер из Кроксли») и Фред Джонсон.

А) *Путь на ринг*. Оба боксёра попадают на ринг довольно оригинальным путём. Монтгомери страдает от безденежья («Приближался учебный год. Роберту предстояло вернуться в университет и, закончив последний курс, получить диплом. Но – увы! – надо платить за учёбу, а денег нет, и где их взять – неизвестно. Шестьдесят фунтов – и диплом врача в кармане...» (*Конан Дойл 1979, № 7, с. 28*)) и благодаря случайному стечению обстоятельств ему предлагают бой с бывшим профессиональным боксёром, выигрыш которого сможет решить все его финансовые проблемы. Джонсон также имел финансовые проблемы, связанные с оплатой обучения в университете: «Джонсон не мог кончить университета, потому что у него не хватило денег, и именно это заставило его выбрать профессию боксёра. Это само по себе было достаточно необыкновенно» (ПАВ, с. 36). Итак, путь обоих героев – от университета к рингу.

Б) *Возраст*. Монтгомери обладает явным возрастным преимуществом, автор акцентирует внимание читателя на этом: «Правда, кое-что говорит и в его пользу, и этим он, конечно, должен воспользоваться. Во-первых, возраст – двадцать три против сорока. Старая боксёрская пословица гласит: «Молодость своё возьмёт». Однако анналы ринга знают массу исключений из этого правила.... Поэтому полагаться на молодость особенно не следует» (*Конан Дойл 1979, № 7, с. 30*). Про Джонсона нарратор сообщает читателю: «Он, кроме того, был моложе Дюбуа на шесть лет; это тоже имело некоторое значение» (ПАВ, с. 37). Моложавость Джонсона очевидна также из следующих слов: «На вид ему можно было дать лет девятнадцать; на самом деле ему было двадцать четыре года» (ПАВ, с. 39). Возраст героев практически совпадает (двадцать три против двадцати четырёх лет).

В) *Сила удара*. Минусом Монтгомери, с точки зрения его тренера Бартона, является слабый удар: «Но в силе его ударов он сомневался. В основу собственного стиля боя он положил сокрушительный удар и требовал того же от других» (*Конан Дойл 1979, № 7, с. 30*). У Джонсона наблюдается тот же недостаток: «Третье, то, о чём неизменно жалели все, кто о нём писал, это что он не обладал нужной силой удара и количество нокаутов в его карьере было ничтожно» (ПАВ, с. 36). Итак, молодость героя вполне закономерно сопровождается слабым ударом.

Г) *Разнообразие тактики*. Монтгомери, довольно неопытный по сравнению с профессионалом Крэгзом боксёр, учится по ходу боя; трюк Крэгза оказывается воспринят и блестяще использован Монтгомери, сумевшего изменить свою технику боя. К числу признанных достоинств Джонсона относится именно тактическое разнообразие: «Все писавшие о нём неизменно подчёркивали необыкновенную быстроту его движений и разнообразие его тактики» (ПАВ, с. 36). Тактическое разнообразие есть в данном контексте ни что иное, как проявление ума.

Д) *Ловкость / скорость*. Достоинствами Монтгомери являются его скорость и ловкость: «Бартона приводили в восторг смекалка и быстрота реакции Роберта» (Конан Дойл 1979, № 7, с. 30); «Гибкий и худощавый, он обладал ловкостью пантеры и невероятной выносливостью» (Конан Дойл 1979, № 7, с. 30). Автор так резюмирует общее впечатление от предстоящего боя Крэгза – Монтгомери: «Одного взгляда было достаточно, чтобы понять: предстоит бой силы против ловкости» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 29). Относительно Джонсона, наряду с упоминанием «необыкновенной быстроты его движений» (ПАВ, с. 36) и репликой нарратора «...настоящая защита Джонсона заключалась не в той или иной позиции, а в необыкновенной скорости его движений» (ПАВ, с. 39), сообщается, что «...всё его тело обладало идеально уравновешенной гибкостью» (ПАВ, с. 38) (отметим переключку этой гибкости с «ловкостью пантеры» у Монтгомери).

Е) *Ум*. Связь Монтгомери с университетом, неоднократно отмеченная в рассказе («Юный кембриджец выступил вперёд» (Конан Дойл 1979, № 7, с. 31)), косвенно подчёркивает интеллектуальную доминанту его образа; прямым указанием на это важное для боксёра качество является упоминание «смекалки» Монтгомери (Конан Дойл 1979, № 7, с. 30). Что касается ума Джонсона, то нарратор романа очень ясно характеризует значение этого качества: «Во-первых, Джонсон – по крайней мере, в своих боксёрских выступлениях – был умён, что давало ему мгновенно огромное преимущество над его противниками...» (ПАВ, с. 36); мысль о «характерной для него скорости соображения» (ПАВ, с. 45) далее повторяется ещё раз.

Ж) *Внешность*. Характеристика Монтгомери перед боем в какой-то мере начинает подготавливать читателя к развязке рассказа: «Роберт скрылся за занавеску, и через некоторое время из-за неё вышла воплощённая молодость. Одетый в белые спортивные трусы... Монтгомери был изящен и натренирован в самую меру: кожа его сияла, словно шёлк, а на широких плечах и красивых руках виднелся каждый мускул. Мускулы так и играли, когда он поднимал или опускал руки; они вязались в узлы и шары, твёрдые, как слоновая кость, или свивались в длинные жгуты» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 27). Далее автор, сравнивая Крэгза с

Монтгомери, сообщает важную деталь внешности героя: «Но кожа его не выглядела столь свежей и чистой, как у Монтгомери... Монтгомери же был сложен, как греческий бог» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 28*). Нарратор романа, увидев Джонсона впервые, оказывается поражён его «небоксёрской» внешностью: «В Джонсоне меня поразила прежде всего его худоба, его отчётливо видные рёбра, его руки и ноги, казавшиеся особенно тонкими по сравнению с руками и ногами Дюбуа. Но, присмотревшись внимательнее, я увидел, что у него была огромная грудная клетка, широкие плечи, почти балетной красоты ноги и на его безволосом торсе легко и послушно двигались под блестящей кожей небольшие, плоские мускулы» (ПАВ, с. 39). Сопоставляя эти характеристики, можно отметить совпадение следующих мотивов: во-первых, мотива молодости («воплощённая молодость», «кожа... сияла, словно шёлк», свежая и чистая кожа Монтгомери и молодость Джонсона, о которой уже упоминалось); во-вторых, мотива игры мускулов (у Монтгомери виден «каждый мускул» и «мускулы так и играли,... вязались... или свивались...»; у Джонсона мускулы «послушно двигались», ноги «почти балетной красоты», что указывает также и на их мускулистость); в-третьих, мотива худобы (сравнительно с подчёркнутой массивностью их противников) (возможность видеть каждый мускул у Монтгомери определяется полным отсутствием жировой прослойки; в образе Джонсона худоба и становится шокирующей нарратора деталью внешности боксёра); в-четвёртых, мотива гармонии (Монтгомери «изящен и натренирован в самую меру» и сложен «как греческий бог»; описание Джонсона также сходно с греческим идеалом мужской красоты (широкая грудная клетка, небольшие мускулы, подчёркнутая красота ног), отметим также в этом контексте упоминание «балетной красоты» ног боксёра, связывающее бокс Джонсона с балетом); в-пятых, мотива широких плеч.

3) *Цвета боксёров*. За Монтгомери оказываются закреплены белый и голубой цвета: «На одной из угловых стоек развевался бело-голубой стяг, и Бартон провёл его в этот угол...» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 28*). Из описания Джонсона известно, что он блондин (ПАВ, с. 39) – параллель к белому цвету Монтгомери; об одежде Джонсона сообщается: «Он был в синем халате с продольными полосами» (ПАВ, с. 38). Цвет продольных полос не назван; как нейтральный чаще всего называется белый цвет: можно предположить, что полосы на халате – белого цвета.

И) *Выигрышная тактика*. Слабость удара Монтгомери и многократно подчёркнутая чудовищная сила удара Крэгза диктует Монтгомери единственно разумную тактику: уход от ближнего боя; как только Крэгзу удаётся сломать эту тактику, Монтгомери оказывается на грани поражения. Прогноз нарратора относительно тактики Джонсона оказывается верным; при этом тактика Джонсона полностью совпадает с тактикой Монтгомери: «Задача Джонсо-

на в этом матче сводилась только к одному: он должен был удерживать Дюбуа на расстоянии и не допускать *corps à corps*<sup>1</sup>» (ПАВ, с. 37) (<sup>1</sup> ближний бой (*фр.*)); «Джонсон понял это (необходимость избегать *corps à corps*. – В. Б.) с характерной для него быстротой соображения...» (ПАВ, с. 45). Заметим, что в обоих случаях особенности спортивной тактики определяются не привычками спортсменов, но приспособлением к особенностям тактики противников.

## 2. Сайлас Крэгз («Мастер из Кроксли») и Эмиль Дюбуа.

А) *Наличие клички*. Сайласа Крэгза все любители бокса знают под именем Мастера из Кроксли или просто Мастера. Эмиля Дюбуа во время матча толпа зовёт Мимиль (Mimile).

Б) *Возраст*. Оба боксёра старше своих соперников: Крэгзу сорок лет (он старше Монтгомери на семнадцать лет); Дюбуа тридцать (он старше Джонсона на шесть лет).

В) *Привычная тактика*. Тактика Мастера из Кроксли основывается на чётком понимании своих достоинств (сила удара: «Мастер что есть силы обрушил на него один из своих страшных апперкотов правой...» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 29); «Но один удар литейщика (т. е. Крэгза, выступающего за литейщиков. – В. Б.) стоил трёх ударов помощника доктора (т. е. Монтгомери. – В. Б.)...» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 29)) и недостатков. Мастер всеми путями пытается навязать Монтгомери ближний бой. Та же тактика наблюдается и у Дюбуа: «Тактика, всегда одна и та же, которую он применял, свидетельствовала о полном отсутствии у него какого бы то ни было вдохновения или фантазии... Он выигрывал матчи благодаря частым *corps à corps*, его удары всегда приходились по рёбрам противника...» (ПАВ, с. 35). Нарратор романа акцентирует внимание читателя на этой единственно возможной для Дюбуа тактике: «Все прежние успехи Дюбуа объяснялись тем, что никто из его противников не понимал такой простой вещи, как необходимость избегать *corps à corps*, или не обладал достаточной техникой, чтобы привести в исполнение такой простой план» (ПАВ, с. 45). Итак, единственно возможной успешной тактикой обоих боксёров оказывается ближний бой.

Г) *Недостаточная ловкость / скорость*. Главным недостатком Мастера является хромота, ведущая к недостаточной подвижности на ринге; для Монтгомери это увеличивает шансы на победу: «Правда, есть ещё одно важное преимущество – Мастер хром» (Конан Дойл 1979, № 7, с. 30). Дюбуа же стремится к ближнему бою ещё и потому, что для другой тактики ему не хватает гибкости и скорости: «У него были короткие руки, он был недостаточно быстр и недостаточно гибок» (ПАВ, с.35). Разные причины дают одно следствие – недостаточную скорость.

Д) *Внешность*. В описании Мастера доминантой становится массивность, огромность (и непропорциональность бёдер и ног верхней части туловища): «Из-за другой занавески

вышел, слегка прихрамывая на сломанную ногу, боксёр-профессионал, коренастый, огромный, с чудовищной грудью и руками. Но кожа его не выглядела столь свежей и чистой, как у Монтгомери; она была смуглой, в каких-то непонятных бурых пятнах, с большой родинкой посреди густой поросли чёрных курчавых волос, покрывавших его широкую грудь. По его весу нельзя было судить о его силе, ибо эти могучие плечи и огромные руки с тяжёлыми, словно кузнечные молоты, кулаками оказались бы под стать любому тяжеловесу. Однако бёдра и ноги были непропорционально слабы. Монтгомери же был сложен, как греческий бог. По всему было видно: предстоит схватка между человеком, годившимся только для одного вида спорта, и другим, который мог бы заниматься любым видом. Они с любопытством оглядели друг друга. Бульдог и чистокровный поджарый терьер – оба были полны отваги и желания победить» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 28*); «Мастер по сравнению с Монтгомери казался огромным и массивным...» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 29*). Та же массивность является важнейшей характеристикой внешности Дюбуа: «Я увидел широкую и коренастую фигуру Дюбуа...» (ПАВ, с. 38); «Когда они оба были раздеты, разница между ними не могла не броситься в глаза. Дюбуа казался гораздо шире и тяжелее своего противника. Я увидел опять его круглые, крепкие плечи, мохнатую грудь и толстые, мускулистые ноги» (ПАВ, с. 38–39). Отметим также ещё одну сходную деталь – волосатую грудь Крэга и Дюбуа (и Монтгомери, и Джонсон не обладают этим признаком; напротив, в описании Джонсона подчёркивается его «безволосый торс» (ПАВ, с. 39). Волосатая грудь становится лейтмотивом образа Крэга: «Монтгомери ничуть не устал, тогда как волосатая грудь Мастера тяжело вздымалась и опускалась» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 29*). Волосатость, возможно, подчёркивает здесь, во-первых, хтонический мотив образа, во-вторых, возраст.

Е) *Цвета боксёров*. Цветом Крэга является алый: «...большая, вместительная коляска, запряжённая четвернёй, вся увитая алыми, развевающимися лентами, с грохотом пролетела мимо. Впереди, в белой шляпе с алой розеткой, сидел кучер.... ..мужчина (Крэгз. – В. Б.) был в меховой шапке, низко надвинутой на глаза, в толстом фризovém пальто с алым шарфом на шее, а женщина рыжеволосая и ярко накрашенная» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 27*). Итак, даже волосы его любовницы словно подобраны по цвету. О Дюбуа сообщается: «...Дюбуа в тёмно-розовом мохнатом халате...» (ПАВ, с. 38). Итак, тот и другой боксёр своим цветом имеют один из вариантов красного.

### 3. Бой.

А) *Частота ударов*. Желание закончить бой и понимание временной слабости противника подсказывают Мастеру верную тактику: «Мастер же твёрдо решил использовать достигнутое преимущество и яростно накинулся на Монтгомери, бешено работая правой и

левой. Но Монтгомери был достаточно молод и увёртлив, так что изловить его было трудно» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 30). Дюбуа с самого начала ведёт бой также: «Дюбуа начал матч в стремительном темпе, который был для него нехарактерен...» (ПАВ, с. 39); «Я никогда не думал, что Дюбуа способен к такому быстрому и свирепому нападению» (ПАВ, с. 40). Отметим, что такая особенность боя оценивается как нехарактерная для обоих боксёров.

Б) *Нокаут, прерванный гонгом*. Хитрость Мастера приводит к успеху: Монтгомери оказывается сначала в нокдауне (из которого поднимается на восьмой секунде), затем в нокауте; от проигрыша его спасает лишь гонг на шестой секунде счёта рефери. Дюбуа, отправленный в нокаут, также оказывается на некоторое время спасён от проигрыша, так как на восьмой секунде счёта рефери раздаётся удар гонга.

В) *Оглушённость*. После нокдауна Монтгомери ведёт бой с большим трудом: «Совершенно бессознательно, нисколько не напрягаясь, сбитый с толку, оглушённый, обессиливший юноша вспомнил единственную вещь, которая могла его спасти...» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 29). Состояние Дюбуа после нокдауна оказывается сходным: «Дюбуа, наполовину оглушённый, шёл теперь почти вслепую и неизменно натёкался на кулаки Джонсона» (ПАВ, с. 41). Оба боксёра на грани поражения.

Г) *Финальный нокаут*. Хитрость Мастера, которую далее с таким успехом повторяет Монтгомери, приводит последнего к победе и является полной неожиданностью для зрителей: «Мастер, уставший от своих собственных беспорядочно наносимых ударов, нисколько не боясь, как ему казалось, совершенно ослабевшего противника, на какую-то долю секунды опустил руки, и в это мгновение правая рука Монтгомери настигла его. Это был великолепный удар: короткий, снизу вверх, удар всем корпусом, удар, в который юноша вложил всю силу ног, плеч, рук. Он пришёлся как раз туда, куда был нацелен, – точно в челюсть.... Мастер опрокинулся навзничь, стукнувшись об пол с таким грохотом, что, казалось, рухнул потолок» (Конан Дойл 1979, № 8, с. 30). Тактическая хитрость Джонсона и его менеджеров, которая постфактум становится очевидной нарратору («То, что на все лады и так неизменно повторялось о Джонсоне, именно, что он не обладает достаточной силой удара для нокаута, надо полагать, только тактический приём, который с постоянным успехом повторял его менеджер» (ПАВ, с. 44–45)), даёт свои плоды сначала в первом нокауте: «В конце четвёртого раунда, когда казалось, что матч безвозвратно выигран и что для окончательного решения остаётся выполнение только каких-то формальностей (удары продолжали сыпаться на Джонсона, который чудом ещё держался на ногах, – *coup de grâce! coup de grâce!* – кричали сверху пронзительные голоса, – *t'as qu'à en finir, Mimile!*<sup>1</sup>), на ринге вдруг произошло движение, настолько молниеносное, что его буквально никто не успел заметить, раздался мгновенный ту-

пой звук падающего тела, и я увидел, что Дюбуа рухнул всей тяжестью на пол» (ПАВ, с. 40) (<sup>1</sup>добивающий удар! добивающий удар! ...пора кончать, Мимиль! (*фр.*)). Финальный нокаут проводится Джонсоном (как и Монтгомери) с помощью удара в подбородок: «...его правый кулак с необыкновенной силой и точностью попал в подбородок Дюбуа, и Дюбуа унесли с ринга в бессознательном состоянии» (ПАВ, с. 41). Мотив внезапности замечен в обоих случаях.

Д) *Травмы*. Лицо Мастера оказывается обезображено ударом Монтгомери в бровь: «Правда, у Мастера один глаз так заплыл, что сравнялся со щекой...» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 30*). Результаты боя для Дюбуа выглядят аналогично: «Один глаз его был закрыт, по лицу стекала кровь...» (ПАВ, с. 41) (вероятно, что стекающая кровь – от рассечённой брови).

#### 4. Публика.

А) *Общее мнение*. Для всех почти очевидна предстоящая победа Крэгза; в рассказе в подтверждение этого приводится цитата из «Кроксли Геральд»: «Однако ставки – семь против одного за Сайласа Крэгза – служат прекрасным доказательством тому, на чьей стороне публика» (*Конан Дойл 1979, № 7, с. 30*). За Дюбуа также болеет большинство: «Общим фаворитом был Дюбуа; я был одним из немногих, считавших, что матч будет выигран Джонсоном...» (ПАВ, с. 35). Знания нарратора и его способности к анализу помогают сделать правильный прогноз.

Б) *Количество зрителей*. Смотреть бой Крэгза – Монтгомери собирается огромная толпа: «Большой зал до самого верха был сплошь забит людьми в различных одеяниях: на передних скамейках преобладало тонкое английское сукно, на задних – вельвет и бумазея» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 28*). Нарратор романа, опытный журналист, также отмечает необычный интерес публики к матчу Дюбуа – Джонсона: «Я давно не видел такой толпы и такого скопления автомобилей, как в вечер этого матча...» (ПАВ, с. 37). Оба матча оцениваются публикой как неординарные.

В) *Поведение толпы*. В рассказе толпа очень активна и порой ведёт себя угрожающе (укажем на эпизод с рефери, которому не дают пройти к рингу); толпа является одним из активно действующих лиц: «Толпа разразилась свирепой бранью. Горячее дыхание разъярённых людей обожгло ему (рефери Степлтону. – В. Б.) лицо» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 28*); «Затем они заняли боевую позицию. Толпа глубоко вздохнула, и по залу словно подул ветер» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 29*) (примеры без труда можно умножить). Та же активность толпы наблюдается и в романе: «Толпа аплодировала и ревела, сверху слышались поощрительные крики: «Vas-y, Mimile! Fais lui voir! Tape de dans! T'as qu'à y aller franchement!<sup>1</sup>» (ПАВ, с. 38) (<sup>1</sup>Давай, Мимиль! Покажи ему! Поддай ему! Давай, жми! (*фр.*)); «Поощряемый толпой, Дю-



буа всё яростнее наступал на противника...» (ПАВ, с. 39); «Это (нокаут Дюбуа. – В. Б.) было так неожиданно и невероятно, что по всему огромному Palais des Sports<sup>2</sup> прошёл одновременный гул толпы, похожий на чудовищный вздох» (ПАВ, с. 40) (<sup>2</sup>Дворец спорта (*фр.*)). Агрессивность толпы налицо в обоих случаях.

#### 5. Женщины на боксе.

На матче Крэгз – Монтгомери женщины составляют немалую часть публики, что, по-видимому, совершенно непривычно для одного из организаторов матча Эрмтейджа: «Джентльмены! – начал было он громко, но осёкся и повторил чуть тише. – Джентльмены! – И леди! – выкрикнул кто-то из публики, ибо в самом деле в числе зрителей виднелось много женщин» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 28*). Среди публики на матче Дюбуа – Джонсон также есть женщины; при этом их поведение нельзя назвать пассивным: «Это не матч, это убийство! – кричал чей-то женский голос» (ПАВ, с. 39); укажем также на пронзительные голоса – по-видимому, принадлежащие женщинам – в эпизоде перед нокаутом Дюбуа, призывающие его к добивающему удару.

#### 6. Анастасия Джонсон («Мастер из Кроксли») и Елена Николаевна Армстронг.

Анастасия Джонсон (отметим сразу совпадение её фамилии с фамилией Фреда Джонсона, противника Дюбуа) – секундант Сайласа Крэгза, его любовница и настоящая бой-баба. В финале «Мастера из Кроксли» Монтгомери, отправив в нокаут Крэгза, сам отправляется в нокаут точным ударом Анастасии Джонсон: «На какое-то мгновение он успел разглядеть разгневанное лицо в пылающем ореоле рыжих волос, и тут чей-то кулак ударил его промеж глаз...» (*Конан Дойл 1979, № 8, с. 30*). Такая сильная рука и поставленный удар Анастасии Джонсон находят своё отражение в романе: фамилия Армстронг переводится как «сильная рука», а пристальный интерес к боксу, заставляющий Елену Николаевну Армстронг нарушить правила приличия и обратиться на улице к незнакомому мужчине с просьбой провести её на матч, поддерживает намеченную параллель.

#### 7. Анастасия Джонсон («Мастер из Кроксли») – Пантера.

Необузданность Анастасии Джонсон, её склонность и умение драться, а также положение признанной любовницы бывшего профессионального боксёра Крэгза имеют свои параллели в образе Пантеры, любовницы бывшего профессионального боксёра, а ныне преступника Пьеро: «Женщина, из-за которой всё это произошло, была женой Филипа, помощника Пьеро.... С тем неизменным дурным вкусом, который отличал всю среду, в которой она жила, её прозвали Пантерой. У неё были огромные, дикие глаза синего цвета под синими же ресницами, туго вьющиеся чёрные волосы, которым никогда не нужна была никакая причёска, очень большой рот с крупными, всегда густо покрашенными губами, маленькая грудь и

гибкое тело, – и я никогда не видел более свирепого существа. Она кусала своих любовников до крови, визжала и царапалась, и кажется, никто не слышал, чтобы она когда-нибудь говорила спокойным голосом» (ПАВ, с. 116–117). Единым для обоих образов является также мотив возбуждения.

8. Тэд Бартон («Мастер из Кроксли») – Курчавый Пьеро.

Приведём описание первой встречи Монтгомери с Тэдом Бартоном, боксёром: «Монтгомери поднял голову. У входа стоял молодой шахтёр, высокий, плечистый, с могучей, как у быка, шеей, в праздничном костюме из твида и ярком галстуке. Вид у него был довольно свирепый» (*Конан Дойл 1979, № 7, с. 28*). Эта встреча заканчивается дракой. Далее Монтгомери так характеризуют Бартона: «Так вот, Бартон – это форменный бандит, – сказал объездчик. – Очень хорошо, что вы его проучили, а то он совсем распустился. Чуть что – так ругаться, а затем и руки в ход» (*Конан Дойл 1979, № 7, с. 29*). Первая встреча нарратора с Курчавым Пьеро происходит в кафе, которое, как потом становится ясно, является своего рода штаб-квартирой бандита, бывшего профессионального боксёра: «Я... поднял глаза и увидел человека среднего роста, очень плотно сложенного, с бритым мрачным лицом; он был в светло-сером костюме и синей рубашке с ярко-жёлтым галстуком» (ПАВ, с. 113). Другая встреча с Пьеро описывается так: «Он как-то приехал на «бюгати» красного цвета; он был в новом светло-коричневом костюме, со своим любимым жёлтым галстуком, и всё те же кольца блестели на его пальцах» (ПАВ, с. 114). Можно отметить следующие совпадающие мотивы: во-первых, мотив бандитизма; во-вторых, мотив любви к ярким цветам одежды; в-третьих, мотив свирепости / мрачности; в-четвёртых, дальнейшую дружбу с главным героем (Бартон становится тренером Монтгомери; Пьеро становится внимательным и благодарным слушателем нарратора, в чём-то даже учеником).

Интересно отметить, что из имён героев «Мастера из Кроксли» у Газданова встречаются три имени: Роберт – в пяти произведениях («Полёт», «Повесть о трёх неудачах», «Пилигримы», «На французской земле» и незаконченный роман «Переворот»); Джонсон – в двух («Призрак Александра Вольфа», «Полёт»); Джэк – в одном («Счастье»).

Такое количество «совпадений» и «соответствий» рассказа и романа позволяет сделать вывод о влиянии А. Конан Дойла на Г. Газданова, влиянии, ещё раз подчёркивающим неоромантическую константу газдановской поэтики.

В заключении укажем ещё на два косвенных подтверждения влияния Конан Дойла на Газданова. Во-первых, факт почти состоявшегося выступления Конан Дойла в качестве рефери на встрече на звание чемпиона в тяжёлом весе 4 июля 1910 г. Биограф писателя Дж. Д. Карр пишет: «...расовая проблема мешала выбору рефери и, если бы сэр Артур Конан Дойл

соблаговолил выступить в этой роли, обе стороны были бы удовлетворены» (*Kapp 1989*, с. 181). Встреча должна была состояться между Джимом Джефри и негритянским боксёром Джеком Джонсоном. Совпадение фамилии и страны боксёра с аналогичными атрибутами газдановского персонажа, который оказывается победителем так же, как и реальный Джек Джонсон, очевидно.

Во-вторых, вспомним о знаменитой и единственной в своём роде театральной постановке Конан Дойла «Доме Темперли». Разорительный проект, потребовавший семь актов и 43 персонажа, был реализован Конан Дойлем (премьера 27 декабря 1909 г.) и в конце концов чуть не разорил его; биограф отмечает: «Но это была его старинная мечта: спектакль, зрелище, панорама спортивной жизни Англии 1812 года, которая предстанет во всех тончайших подробностях и покажет, что в профессиональном боксе нет ничего низкого, если оградить его от мошенничества. А боксёрский поединок на сцене театра!..» (*Kapp 1989*, с. 182). Если предположить, что Газданов знал об этом эпизоде биографии Конан Дойла (введении сцены боксёрского поединка в спектакль), то введение эпизода боксёрского поединка в роман кажется вполне закономерным.

Анализ поэтики романа «Призрака Александра Вольфа» показал:

- А) центральную роль следующих мотивов: душевной болезни / раздвоенности, двойничества, воскрешения, рокового выстрела;
- Б) центральную роль «Героя нашего времени» в интертексте романа;
- В) присутствие в интертексте архаической (путешествие в царство смерти, вервольф, Кощей, Серый Волк) и романтической мифологии (вампир, демон, мститель), а также произведений А. С. Пушкина («Демон», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Медный всадник», «Выстрел», «Пиковая дама»), М. Ю. Лермонтова («Сон»), Н. В. Гоголя («Мёртвые души»), Л. Н. Толстого («Воскресение», «Дьявол», «Крейцерова соната»), Э. А. По («Сказка Скалистых гор», «Вильям Вильсон», «Ворон»), А. Конан Дойла («Мастер из Кроксли»).

### 1.3. МОТИВ МЕТАМОРФОЗЫ И ВОСТОЧНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ «ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ»

Роман «Возвращение Будды» был начат после окончания «Призрака Александра Вольфа». Первая редакция датирована июлем 1948 года, вторая – апрелем 1949. Вторая и стала окончательной редакцией. Впервые роман был опубликован в «Новом журнале» (1949, № 22; 1950, № 23) (*Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 2, с. 759). Среди немногочисленных критических отзывов выделялась рецензия Г. Аронсона (газета «Новое русское слово», Нью-Йорк, 12 февраля 1950 г.), в которой критик, высоко оценивая произведение, относит Газданова к наиболее крупным русским писателям современности (также называя в этом ряду Набокова). В романе Газданова критик отмечает влияние Достоевского, Пруста и Кафки (последнего в эпизоде с тоталитарным Центральным Государством) (*Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 2, с. 759). Интересно отметить, во-первых, очередное сопоставление Газданова с Набоковым, ставшее общим местом у критиков, во-вторых, замеченное влияние Достоевского, которого Газданов вовсе не считал своим учителем.

В своей диссертации Диенеш кратко рассматривает предысторию романа и его художественные особенности. Он отмечает его сходство с предшествующим ему «Призраком Александра Вольфа», видя это сходство в следующих чертах: 1) одна и та же социальная страта – русское эмигрантское «дно»; 2) один и тот же временной отрезок – между 1925 и 1935 годами; 3) одинаковая повествовательная техника; 4) сходство нарраторов обоих романов; 5) жанр – в обоих романах «метафизический» или «психологический» триллер; 6) переплетение галлюцинаторных видений и фантазий нарраторов с держащим в напряжении сюжетом; 7) сюжет является своеобразным примером философии фатализма (*Диенеш 1995*, с. 174). Диенеш отмечает, что оба нарратора «страдают» раздвоением личности, что служит основанием для ввода в ткань повествования их видений и описания их галлюцинаторных состояний. Именно контраст, который появляется в результате «напряжённости» между двумя стилями наррации – простым и логичным, с одной стороны, и галлюцинаторным и алогичным, с другой, – становится своеобразным дифференциальным признаком романов, определяет их специфику как новую для русской литературы (*Диенеш 1995*, с. 174). Другой особенностью обоих романов является «искусство, с которым они написаны» (*Диенеш 1995*, с. 174), непривычное для русской литературы, поднимающей «проклятые жизненные вопросы»; такое «искусство» учёный объясняет французским эстетическим влиянием на Газданова. При этом «под гладкой, блестящей поверхностью» романов всё же «скрывается напряжение типа Достоев-

ского» (Диенеш 1995, с. 174). С точки зрения Диенеша, в отношении воплощения главной идеи роман явно менее удачен, чем предшествующий «Призрак Александра Вольфа»: «Ни имеющая важнейшее значение золотая статуэтка Будды, ни вся история преступления, совершённого Лидой и Амаром, ни позднее и неоправданное введение некоторых дополнительных обстоятельств, ни конец романа (и не вполне ясный персонаж Катрин, играющей решающую роль в развязке) не кажутся сплавленными должным образом с внутренней жизнью рассказчика, занимающей в романе центральное место» (Диенеш 1995, с. 174–175). Достаточно трудно понять причину такого «недовольства» исследователя: основная идея романа – идея фатализма и случая – подразумевает наличие иллюстративной цепочки случайностей, без них было бы невозможно продемонстрировать авторскую позицию. Резюмируя свою точку зрения, Диенеш утверждает следующее: «Органическое единство, позволяющее читателю воспринимать включение всех героев и всех деталей как оправданное тем или иным образом, слабее, чем в предыдущем романе» (Диенеш 1995, с. 175). Философия случайности и хаоса, отразившаяся в большинстве романов Газданова, влечёт за собой на структурном уровне определённые особенности построения, как, например, большое количество второстепенных персонажей, буквально на мгновение появляющихся в произведении и выполняющих свою «скрепляющую» сюжетную роль. «Оправданием» этой на первый взгляд плохо связанной группы героев и случайностей, объединяющих их в единое целое, является единая авторская идея – идея хаоса, «управляющего» миром. Именно это позволяет всё же утверждать о наличии в романе пресловутого «органического единства», ничуть, как нам кажется, не менее слабого, чем в предыдущих произведениях с той же основной идеей (например, в «Полёте»).

Говоря о композиции «Возвращения Будды», Диенеш отмечает, что, как и в двух предыдущих романах, повествование ведётся, во-первых, от первого лица, во-вторых, развитие сюжета связано с воспоминаниями нарратора; особенностью этого романа является странное смешение временной перспективы прошлого и настоящего (Диенеш 1995, с. 175). Это проявляется в том, что «события и их последствия представляются так, как они происходят с рассказчиком в момент их осуществления, однако его постижение их конечного результата даёт возможность размышлять о них, предполагая наличие временной, свойственной памяти перспективы...» (Диенеш 1995, с. 175). В позиции нарратора, таким образом, совмещаются две точки зрения (аналогично, например, позиции нарратора в «Капитанской дочке» Пушкина), обусловленные различными временными дистанциями.

Для «Призрака Александра Вольфа» и «Возвращения Будды» идентичными являются такие темы, как «случай, судьба, ограниченность чувственного опыта, самопознание, мета-

морфозы личности, искусство и реальность, многообразие жизни, смерть, экзистенциальный («арзамасский») ужас, наступающий на стадии пострационального познания...» (Диенеш 1995, с. 176). Думается, что большинство этих тем является философской константой творчества писателя в целом.

Диенешем было также сделано немаловажное сопоставление Газданова и Набокова: он указал на возможное влияние «Возвращения Будды» (сцены с удушением) на роман Набокова «Transparent Things» (1972), где присутствует аналогичная сцена (Диенеш 1995, с. 175–176). На фоне постоянных упоминаний Газданова и Набокова как лучших русских писателей, появившихся в эмиграции, это первый случай показа соотношения их текстов.

Р. Тотров увидел главную идею романа в том, что «прошлое может быть не только убийцей, но и стать убийцей, и свидетельством тому является судьба Щербакова...» (Тотров 1990, с. 534). С его точки зрения, ошибкой Щербакова стала остановка в «путешествии», «топтанье на месте с повёрнутой назад, к прошлому, головой» (Тотров 1990, с. 534). Именно это прошлое в лице людей дна, руководствующихся своей жизненной логикой, и губит Павла Александровича. Думается, однако, что такая трактовка не является верной: случай, являющийся ядром философской системы Газданова, действительно является порой результатом определённой закономерности, но появление именно этой закономерности в отношении именно этих событий является в высшей степени случайным и непредсказуемым. Именно поэтому нельзя считать причиной случившегося неспособность Щербакова прервать свои отношения с людьми «дна» – это только следствие цепи случайностей.

Если Щербакову – благодаря «случайному» наследству – удаётся вырваться из нищеты, то другие герои только мечтают о такой возможности. Их желания вполне законны, однако средства, которые используются для достижения цели, являются преступными. Тотров отмечает: «...стремясь выбраться из неё (среды, «дна». – В. Б.), Лида, Амар, Зина и «мышастый стрелок» вдруг удивительным образом смыкаются в поползновениях с Александром Вольфом; они тоже стараются «заставить события» развиваться в нужном им направлении и в конце концов приходят к решению «уничтожить причину», вызывающую эти события» (Тотров 1990, с. 535). Мотив убийства как средства для решения проблемы метафизической или сугубо материальной, несомненно, является единым для обоих романов.

Буддизм является ключом к философской системе романа – таков ещё один вывод Тотрова. Глубинный анализ страдания как закона человеческого существования, вера в возможность внутреннего очищения – вот лишь некоторые черты философии Газданова, сближающие её с буддизмом. Исследователь замечает: «Таким образом, исходной газдановского исследования становится не религиозный догмат позднего буддизма – махаяны, а учение само-

го Будды – учителя, а не божества, – видевшего возможность освобождения от «страдания» в нравственном и духовном самосовершенствовании, в просветлении человека» (Тотров 1990, с. 536). В «болезни» нарратора Тотров видит отражение доктрины сансары, с немаловажным отличием от неё в «смысле ответственности человека за все свои предыдущие существования...» (Тотров 1990, с. 536). Нарратор в своих видениях погружается не в мир абсурда, но в мир, логику которого он оказывается не в состоянии постичь; это постижение и есть цель его «путешествия», к которой он приближается на протяжении всего романа.

В жизни нарратора Тотров видит отражение буддийской морали: «Рассказчик – герой романа «Возвращение Будды» – не исповедует и не проповедует буддийской морали, но образ его жизни – одиночество, близкое к отшельничеству, его отношения с Павлом Александровичем, знакомство с которым можно рассматривать как эпизод «в случайной смене случайных событий», свободно умещаются в границах вышеприведённой формулировки: «не заботиться ни о чём – ни о себе, ни о других»» (Тотров 1990, с. 537). Действительно, необъяснимое равнодушие нарратора к судьбе своего друга, выразившееся в нежелании предупредить Щербакова об опасности, легко объяснимо в рамках такой буддийско-ницшеанской формулировки. Однако Тотров выдвигает ещё одну причину этого поступка (точнее, проступка) нарратора: проанализировав видение о встрече нарратора с Лидой, которая отдаётся ему в обмен на молчание, Тотров пишет: «...внезапная же страсть Рассказчика – это, вероятнее всего, реализация его подсознательного влечения к наследству Щербакова, которое, по общему мнению, он завещал именно Лиде» (Тотров 1990, с. 537). Если Амар и Лида совершают преступление реальное, то нарратор – своего рода духовное преступление; однако после этого он также несёт на себе часть вины за случившееся. Тот факт, что нарратор оказывается спасён благодаря статуэтке Будды, трактуется Тотровым в символическом плане как прощение, которое заслужил рассказчик, осознавший свою вину в убийстве Щербакова («...кто способен осознать свою вину, уже прошел часть пути к просветлению, и движение его, по категориям буддизма, исполнено смысла и достойно продолжения» (Тотров 1990, с. 537)). Думается, что такая трактовка является слишком односторонней: введение морального фактора в качестве пружины спасения сильно упрощает идею романа.

Очень значимой и точной кажется Тотрову параллель между Амаром и Мерсо, героем «Постороннего» Камю. Оба эти героя – преступники, однако первый из них – своего рода социальный механизм, запрограммированный на выполнение определённых действий для достижения столь же определённой цели – материального благосостояния, одновременно означающего высокую ступень в социальной иерархии. Попытка выйти за пределы очерченных «законных» средств социальной конкуренции приводит к страшному наказанию. Мерсо,

в отличие от Амара, представляет собой человека, вышедшего за пределы системы общественных ценностей; находясь от неё «в стороне», он совершает серию действий, недопустимых с точки зрения системы: «...если Мерсо отправляют на эшафот как противника – за то, что он не захотел смириться с лицемерием, из которого проросло понятие «общественный долг», то казнь Амара – это жертвоприношение во славу общества...» (Тотров 1990, с. 538). Эта близость идей произведений Камю и Газданова ещё раз подтверждает близость Газданова, с определёнными оговорками, к философской парадигме экзистенциализма.

Ю. Матвеева в своей статье отмечает такую художественную особенность романа, как искусное построение: «Помимо так называемых бессюжетных или, скорее, бесфабульных («Вечер у Клер», «Ночные дороги», «История одного путешествия»), у него есть романы с прямо-таки изощрённой композицией, чрезвычайно выстроенные и даже смоделированные («Полёт», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды»)» (Матвеева 1996, с. 74). Несомненно, что такая «изощрённость» действительно является одной из особенностей данных романов, но, как кажется, не всех названных. «Полёт», при всей своей «многолинейности», всё же не обладает детективным ядром, которое и придаёт понятный читателю смысл всей «мозаике» происходящих событий. Он относится (в отличие от «Призрака Александра Вольфа», «Возвращения Будды» и отчасти «Эвелины и её друзей», которые можно объединить в группу «детективных» романов) к романам философским, иллюстрирующим определённый тезис писателя.

Комментаторы романа в собрании сочинений Газданова видят в его композиции отражение жанра «джатаки»: «В названии и композиции романа «Возвращение Будды» есть элементы подражания «джатаке» – особому жанру буддийской литературы, близкому к русскому житию...» (Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996, т. 2, с. 769). Деление джатаки на три части: «рассказ о настоящем», «повествование о прошлом» (когда Будда рассказывает историю, случившуюся с ним в одно из прошлых рождений, – то есть «возвращается» в прошлое) и своеобразная мораль – «Путь, ведущий к прекращению страдания», – внешне не имеет никакой аналогии с композицией романа. Но мотив возвращения Будды, мотив избавления от страданий, которые преследуют героя в его мучительных видениях, через обретение любви – всё это показывает неслучайность данной параллели.

С. Кабалоти в своём интереснейшем исследовании поэтики прозы Газданова 20–30-х годов указывает на ряд буддийских мотивов в его текстах. Разбирая рассказ «Смерть господина Бернара» (1936), он пишет: «В основе замысла рассказа – проблема внешнего, видимого и – подлинного, сокровенного; другими словами, экзистенциальная проблема идентичности, перекрещивающаяся с планом буддийской по своему духу дихотомии иллюзорности (Майя)



и сокровенной подлинности (identity)» (*Кабалоти 1998*, с. 256). Эта проблема, по-видимому, является центральной в творчестве писателя. С ней связана и такая тема его творчества, как тема метаморфозы, трансформации героя, имеющей часто катастрофические для него последствия (укажем лишь на парадоксальную фигуру Федорченко из «Ночных дорог»).

Другим «буддийским» текстом, по мнению Кабалоти, является рассказ «Хана» (1938), о котором он сообщает: «Рассказ в полной мере проникнут «буддийским настроением»» (*Кабалоти 1998*, с. 292). Очевидно, что присутствие буддийских по своему характеру мотивов и «настроений» в романе отнюдь не случайно и отражает определённую закономерность философской и художественной эволюции писателя.

Критик И. Кузнецов, сопоставивший в своей статье Мирчу Элиаде и Гайто Газданова, также отмечает, прежде всего, постоянное изображение Газдановым состояний «другой жизни», попадая в которую герой соприкасается с «подлинной реальностью»: «Именно за флёр-ром повседневности угадывал Газданов очертания той подлинной реальности, на которой зиждится в мире всё. Отсюда – столь частые у него «пограничные» состояния героев, особенно «явственные» – в «Третьей жизни», «Возвращении Будды» или «Пробуждении»» (*Кузнецов 1998*, с. 218). Это мистическое ощущение иного мира, проанализированное Ю. Матвеевой в её исследовании, также сближает творчество Газданова с буддийской философией, для которой характерно стремление выйти из миражного мира Майи в пространство свободы и подлинной реальности.

Отметим, что в своей приверженности теме изображения «изменённых состояний сознания» Газданов вовсе не одинок: этот вопрос был одним из важнейших в психологии и философии XX века; один из отцов прагматизма Уильям Джеймс писал: «Наше нормальное бодрствующее сознание, разумное сознание, как мы его называем, – это не более, чем один особый тип сознания, в то время как повсюду вокруг него, отделённые от него тончайшей преградой, лежат потенциальные совсем другие формы сознания. Мы можем прожить жизнь и не подозревая об их существовании; но стоит применить уместный стимул, – и они появляются во мгновение ока и во всей полноте: – определённые умонастроения, которые, возможно, где-то могут быть применены и приспособлены» (Цит. по: *Руднев 1999*, с. 107–108). В литературе эта проблема оказалась связанной с проблемой подлинного и мнимого, иллюзии и реальности; называя принципы модернистской прозы XX века, В. П. Руднев писал: «Для текстов европейского модернизма XX в. чрезвычайно характерна игра на границе между вымыслом и реальностью. Это происходит из-за семиотизации и мифологизации реальности» (*Руднев 1999*, с. 238). Интерес к «изменённым состояниям сознания» характерен и для всех других произведений Газданова 1940-х гг.

Критик М. Шульман в своей многоплановой статье «Газданов: тяжёлый полёт» рассматривает проблематику романа прежде всего через призму оппозиции *культура – дикость*: «В романах «Возвращение Будды», «Пилигримы» наступает уже некоторое динамическое равновесие – автор намерен выяснить причины, по которым культура оказывается умеющей возвратить удар, несмотря на всю мягкость и беззащитность своих покровов. Выясняется, что на границе, на обрыве, в виду смерти – именно она остаётся, гибнет последней, а вовсе не первой, как казалось поначалу» (Шульман 1998, с. 199). Видимо, именно казнь Амара, который и так уже умирает, трактуется как «ответный удар» цивилизации и культуры. Нам кажется всё же, что такая трактовка несколько искажает замысел автора: вспомним, например, иллюзорную, но от этого не менее «реальную» встречу нарратора с Лидой и его предательство по отношению к своему другу – всё это те же элементы хаоса в рассчитанном мире культуры, и, если нарратор не совершает этих поступков на самом деле, он, тем не менее, хорошо понимает свою способность их совершить, а значит, так же, как Амар, выйти за пределы культуры.

Критик так пишет об одном из полюсов романа – уголовном мире: «Это мир, лишённый культуры, как кислорода, и Газданов замечательно беспристрастно анализирует и классифицирует его, не снисходя до оценок даже самых гнусных субъектов и лишь иногда не удержавшись от гримасы гадливости» (Шульман 1998, с. 200). Главным вопросом, который решается Газдановым, является: «...насколько опасен этот подземный мир для культуры?» (Шульман 1998, с. 200). Но не надо забывать, что разрушение социального «барьера» и проникновение в иное культурное пространство влечёт за собой, прежде всего, трансформацию самого субъекта такого проникновения. Это очевидно и для Газданова. Как только зарвавшийся или поумневший обитатель дна захочет изменить своё положение в социуме, он поставит под угрозу прежде всего своё собственное существование. С другой стороны, Газданову чужда ненависть к людям уголовного мира; его позиция близка позиции учёного. Шульман точно замечает: «Поразмыслив, Газданов, не найдя виновного, возлагает вину за существование парижского дна на век жестоко регламентированной государственности, сурово карающей не грех, а преступление, то есть преодоление пределов своей социальной ячейки» (Шульман 1998, с. 200). Действительно, антитоталитарная константа очевидна в текстах Газданова. Резюмируя своё прочтение романов Газданова, критик пишет: «Думая о странных путях золотой статуэтки, которая спасла его от гильотины, студент из «Возвращения Будды» не может, конечно, уследить за логикой судьбы, с одинаковой лёгкостью подставившей его под нож и уберегшей от гибели, – но чувствует некоторую закономерность и смысл в перипетиях рока.... Слабый побеждает, сильный гибнет. Последние романы Газда-

нова – это истории попыток насильственного проникновения в тот мир, который кажется таким хрупким, несамостоятельным, слабым и который оказывается так недоступен» (*Шульман 1998*, с. 201). Спорность такого вывода очевидна: философия случая не подразумевает такого рода исключений из общего правила; тот факт, что Амар оказался пойман, несколько не свидетельствует о закономерности, которую в художественной форме будто бы «хотел» сформулировать Газданов. Да и привлекательность для писателя мира «защитников культуры и цивилизации» находится под большим вопросом; здесь, скорее, можно согласиться с точкой зрения Тотрова, увидевшего в судьбе Амара элементы экзистенциального бунта против государства.

Ю. В. Бабичева в своей работе (*Бабичева 2002*) также касается романа «Возвращение Будды». Она рассматривает его как последнюю часть трилогии («Вечер у Клэр» (1929), «Призрак Александра Вольфа» (1947) и «Возвращение Будды» (1949)). Их объединяет фигура героя-повествователя (молодого русского эмигранта, участника Гражданской войны в России (на стороне Добровольческой армии), который ощущает в себе «загадочное свойство – способность преступать границы реальной жизни и становиться участником какой-то иной жизненной версии, то ли своей, то ли чужой» (*Бабичева 2002*, с. 15)). Исследовательница отмечает, что именно во второй и третьей частях трилогии герой-повествователь оказывается «предельно приближен как к событийной автобиографии, так и к духовной «психобиографии» Гайто Газданова (*Бабичева 2002*, с. 15). Критикуя анализ романа, проведённый Диенишем (*Диенеш 1982б*, с. 136–139), она называет в качестве «главного стержня» романа, определяющего логику повествования, «мотив развивающегося, ищущего выхода на поверхность сознания «сумасшествия с эротическим уклоном», или «дара» (*Бабичева 2002*, с. 20). Главным объектом изображения в романе становится «пограничный момент между «второй» и «третьей» жизнью: борьба с очевидностью за воплощение «миража» (*Бабичева 2002*, с. 20). Такая точка зрения кажется нам бесспорной.

Говоря о глубинном течении повествования, Ю. В. Бабичева указывает на «момент перехода из очевидной действительности в призрачный мир «третьей жизни» (*Бабичева 2002*, с. 21). Два мира постоянно находятся в движении в сознании нарратора – мир очевидный и мир недовоплощённых миражей. Стремление героя – «вырваться из этого порубежья» (*Бабичева 2002*, с. 21). Мир очевидный представлен, по мнению исследовательницы, двумя сферами: жизнь русского эмигрантского отребья в трущобах rue Simon le France и жизнь обитателей Латинского квартала (*Бабичева 2002*, с. 22), к которым принадлежит и нарратор.

Особо исследовательница выделяет фрагмент кошмара о Центральном государстве. Подчёркивая его «автономный и самодостаточный статус» в романе, она пишет: «Метафизи-

ческая притча с характером политического памфлета в стиле Кафки заняла в структуре романа Газданова заметное место, равное седьмой части объёма всего повествования (в цитируемом издании страницы 140–154), и может быть воспринята как некое вставное, автономное по содержанию и формальным приметам малое повествовательное произведение писателя...» (Бабичева 2002, с. 23). С нашей точки зрения, такая оценка кошмара абсолютно точна.

Итог романа трактуется исследовательницей как кризис перехода в «третью жизнь»; маркирующим событием здесь оказывается «возвращение» золотого Будды. Результатом этого перехода становится обретение творческих способностей: «Символическая сцена обретения новой свободы и нового мира, где по-иному высветились все знакомые фигуры, являет собою метафорической изображение творческого экстаза. Далее – прямой путь к созиданию («воплощению») иной формы существования, «творимой легенды» жизни» (Бабичева 2002, с. 23). И это воплощение связано с женщиной.

Перейдём к мотивному анализу. В романе наблюдается серия лейтмотивов, часть из которых является константами творчества Газданова в целом. Прежде всего, это лейтмотив сумасшествия / душевной болезни / недуга. Остановимся подробнее на «романтической предыстории» этого мотива. Как известно, в рамках немецкого романтизма была сформулирована оппозиция *Filister* – *Künstler* (мещанин, обыватель – человек искусства). Две эти фигуры были противопоставлены по целому ряду параметров, среди них и по признаку рассудок – безрассудство, романтическое вдохновение, по своим признакам внешне ничем не отличающееся от банального безумия. Поведение романтического художника, видящего в жизни не прагматические и рациональные на первый взгляд цели, но посвятившего свою жизнь искусству, а значит, и бесконечному поиску Неведомого и Невыразимого, вполне укладывалось, с точки зрения *Filister*'а, в прокрустово ложе сумасшествия. Однако сами романтики знали, что не всё возможно объяснить языком повседневности; В. М. Жирмунский так писал об этом: «Мир явлений полон тайны, и, классифицируя эти явления в общих понятиях, соединяя и разделяя их по законам логики и освещая светом разума, мы слишком часто теряем в них самое важное, индивидуальное, невыразимое на языке нашего мышления» (Жирмунский 1996, с. 4). Объяснение тайны принципиально невозможно.

«Болезнь» художника давала ему возможность, находясь в особом состоянии (вхождение в подобное состояние часто было связано с разного рода наркотиками), исследовать иную реальность, приоткрыть покров видимого и заглянуть за него. Знание, которое получал художник, меняло всю его жизнь: «Романтизм перестаёт быть только литературным фактом. Он становится прежде всего новой формой чувствования, новым способом переживания

жизни» (Жирмунский 1996, с. 9). Сумасшедший в глазах толпы, черни, мещан, романтический художник чувствует своё колоссальное превосходство над остальными, так как лишь ему открыта *настоящая реальность*, реальность Божественного присутствия: «Мистическое чувство романтиков видит во всём конечном бесконечное: это – положительное чувство присутствия Бога в мире» (Жирмунский 1996, с. 21). Однако уже в рамках самого романтизма, одним из базовых понятий которого была романтическая ирония, сумасшествие подвергается своеобразному переосмыслению: с одной стороны, оно, оставаясь связанным со сферой искусства, получает отчётливую «клиническую окраску» (как, например, в «Мадемуазель де Скюдери» Гофмана); с другой стороны, оно показывается *изнутри*, читателю даётся возможность заглянуть в иллюзорный и в то же время трагический мир, при этом гиперболизации подвергается именно мотив избранности (к примеру, в «Записках сумасшедшего» Гоголя).

Герой Газданова с самых первых строк романа предстаёт как человек необычный, далее он сам признаётся в своём недуге: «И почти каждый день я ощущал эту отвлечённую душевную усталость, которая была результатом многообразного и неотступного безумия...» (ВБ, с. 135); «Я давно привык к припадкам моей душевной болезни...» (ВБ, с. 154). Этот недуг нарратора не известен никому из знакомых ему людей (за исключением Катрин, тётки Катрин и, возможно, Павла Александровича): «Но никто вообще, ни один человек на свете, кроме Катрин, не знал о том, что я был болен этим своеобразным душевным недугом, сознание которого так неизменно угнетало меня» (ВБ, с. 175). Именно этот «недуг» и является основной причиной расставания нарратора с его возлюбленной Катрин. Болезнь нарратора имеет характер периодически возникающих видений и образов, которые полностью овладевают его сознанием и на время припадка / транса заменяют собой непосредственную действительность существования (ВБ, с. 203): «Но усилия памяти незаметно для меня переходили в нечто другое, не менее привычное и только усилившееся за последнее время, – эту непрекращающуюся смену видений, которые преследовали меня» (ВБ, с. 133). Видения эти имеют своеобразный характер: нарратор не столько видит, сколько чувствует, ощущает себя другими людьми: «И одновременно с этим я испытывал тягостные и чужие чувства...» (ВБ, с. 133); «Я прожил, как мне казалось, столько чужих жизней, я столько раз содрогался, испытывая чужие страдания, я столько раз чувствовал с необыкновенной отчётливостью то, что волновало других людей, нередко умерших и далёких от меня, что я давно потерял представление о своих собственных очертаниях» (ВБ, с. 167). Далее мы остановимся подробнее на данной особенности видений, а сейчас отметим только своеобразную «всеотзывчивость» нарратора, его открытость для мира, обладание (хотя и не по своей воле) особым знанием.

При этом Газданов даёт свою трактовку данного лейтмотива: нарратор не только не чувствует своё превосходство над толпой в связи с обладанием особыми знаниями и способностями, не только не рассматривает свои видения как знак избранности, возносящий его над мещанами и филистерами, но даже завидует обычным людям, которые ведут обычный образ жизни. Необыкновенное и Невыразимое не нужны нарратору, его способность проникать в мир, недоступный обычным людям, воспринимается им как болезнь. «Künstler» мечтает об окончательном воплощении в обычного филистера. Нарратор так описывает своё состояние: «В невозможности победить этот необъяснимый недуг было нечто вроде сознания своей обречённости и какого-то нравственного увечья, которое делало меня непохожим на других, точно я не заслуживал общедоступного счастья быть таким же, как все» (ВБ, с. 154). Раздвоенность нарратора очевидна: он то живёт «нормальной» жизнью в ожидании очередного «наплыва» образов, мучаясь тяжёлым предчувствием, то исчезает из «непосредственной действительности существования» в другом мире. Такая жизнь представляет собой словно доведённую до крайнего предела романтическую мечту, которая в реальности обернулась постоянным страхом перед «необъяснимым недугом» и трагедией повседневного существования в борьбе с этим страхом. Газданов в который раз доводит идею до её логического предела, снимает традиционный флёр и демонстрирует её во всей абсурдности. В своей ненависти к «недугу» нарратор в чём-то сходен с Печориным, который с таким же холодным отвращением смотрит на себя и свою сущность словно со стороны, так же не надеясь избавиться от своей болезни, как не надеется и нарратор в «Возвращении Будды». Романтическая исключительность оказывается не столько даром богов, сколько ящиком Пандоры: дар своеобразного перевоплощения теряет свою сказочную окраску и становится строчкой в истории болезни.

Другим лейтмотивом романа является мотив пророка. Студент-нарратор обладает несколькими необыкновенными способностями, сходными с теми, которыми Бог наделяет пророка в романтической мифологии. Во-первых, это способность «всевидения», при этом нарратор не просто видит всё со стороны, но может воплотиться в любое существо: «...я старался стоически переносить эти уходы и провалы в чужое или воображаемое бытие» (ВБ, с. 154); «И другой неизменный вопрос возникал передо мной: чем я был связан с этими воображаемыми людьми, которых я никогда не выдумывал и которые появлялись с такой же неожиданностью, как тот, кто сорвался со скалы и в ком я умер не так давно, как эта женщина в чёрном, как те, кто ещё, несомненно, ждал меня – с упорной жадностью кратковременного и призрачного воплощения во мне?» (ВБ, с. 133); «Я увидел себя старой женщиной с дряб-

лым и усталым телом нездоровой белизны» (ВБ, с. 134). Такое перевоплощение переживает-ся нарратором многократно и ощущается как в высшей степени мучительный процесс.

Во-вторых, наступление «пророческого» состояния обычно сопровождается крайне болезненными ощущениями: «Этим превращениям предшествовали чаще всего мучительные физические ощущения, захватывавшие иногда всю поверхность моего тела» (ВБ, с. 134). Укажем опять же на параллель этой физической трансформации в «Пророке».

В-третьих, как и каждый пророк, нарратор обладает даром видеть будущее: тот факт, что он предчувствует опасность, грозящую Павлу Александровичу со стороны Лиды и её окружения, а также такое «случайное» совпадение, что он размышляет о смерти Павла Александровича и её несомненной желательности именно в то время, когда последнего убивают, говорит – в контексте предыдущих сопоставлений – о неслучайном характере его «проницательности».

Однако «пророческий» лейтмотив возникает и в других точках текстового пространства. Впервые в явном виде он возникает в размышлениях нарратора о «Страшном Суде» Микеланджело и личности самого художника (укажем, кстати, на возможную связь данного фрагмента романа с «Бельведерским торсом» (1936) М. Алданова); сама тема Страшного Суда связана с мотивом пророчества. При этом неканоничность изображения (Микеланджело изображает не конец Страшного Суда, когда грешники отделены от праведников, но его начало, когда все они слиты в хаотическом движении), хаос фигур фрески коррелирует с хаосом «фантазий» нарратора, которые – в силу такой аналогии – приобретают пророческий характер.

Другое появление данного мотива – эпизод воображаемого нарратором сексуального акта с Лизой; нарратор видит отражение тел в зеркалах: «В этой фантастической множественности отражений было что-то апокалипсически-кошунственное, и я подумал об Откровении святого Иоанна» (ВБ, с. 178). Здесь уже прямо называется и сам пророк, и его пророчество. Тема Апокалипсиса возникает впоследствии в характеристике, данной нарратором событиям человеческой истории: «...земная апокалипсическая мерзость, характерная для любой эпохи человеческой истории...» (ВБ, с. 199–200). Такой пессимизм – характерная черта нарратора.

Мотив пророчества присутствует также в размышлении нарратора о смысле человеческого существования: «Если исключить из жизни то убогое наслаждение, – я думал о Павле Александровиче, – которое дают чисто телесные ощущения, тепло, обед, кровать, Лида, сон, то что остаётся? Восторженное лицо Будды? иступление святого Иеронима? смерть Микеланджело?» (ВБ, с. 202). Далее нарратор цитирует Откровение Иоанна Богослова. В данном

фрагменте ясно видна романтическая оппозиция тех «удовольствий», которые составляют смысл жизни филистеров, и тех состояний духа, которые означают проникновение за внешний покров вещей. Нарратор, знающий эти состояния не понаслышке, даёт им двойственную оценку: с одной стороны, это «недуг», от которого он мечтает избавиться, с другой, – то, ради чего стоит жить – проникновение в истинную суть вещей.

Так же, как и в «Призраке Александра Вольфа», в «Возвращении Будды» важную роль играет мотив двойничества. Во-первых, двойником нарратора выступает его товарищ по гимназии Мишка. Он так же, как и нарратор, периодически оказывается за решёткой: «...в его повествовании всегда фигурировали освобождения за недостатком улик и выяснившиеся недоразумения» (ВБ, с. 161). Заметим, что и в кошмаре нарратора освобождают с формулировкой: «Я понимаю, что вы стали жертвами чудовищной ошибки» (ВБ, с. 153), что также свидетельствует о недоразумении (смягчённый вариант определения судебной ошибки). Реальное же обвинение нарратора в убийстве с самого начала подано читателю как роковая судебная ошибка, которую практически невозможно исправить (здесь, однако, возможна и совершенно иная точка зрения: если учесть психическую болезнь нарратора, то искушённый читатель вполне может предположить, что именно нарратор, несмотря на его заверения, всё же является настоящим убийцей, а само убийство произошло в состоянии припадка; это подозрение поддерживает и исчезновение статуэтки Будды, которая привлекла столь пристальное внимание нарратора и ценность которой нарратор прекрасно понимает; памятуя об увлечении Газданова английскими детективами и принимая возможность такой трактовки романа, можно утверждать о некоторой близости его сюжета к самому скандальному детективу А. Кристи «Убийству Роджера Экройда» (1926)).

Другим моментом, сближающим нарратора и Мишку, является их болезнь, полностью определяющая сам тип их существования; о Мишке нарратор сообщает: «Это был удивительный человек, хронический алкоголик, который прожил целую жизнь в пьяном тумане и которого только необыкновенное здоровье предохраняло от могилы» (ВБ, с. 160). Однако Мишка болен и другой болезнью: «...нельзя было определить, где кончается его пьянство и где начинается его сумасшествие; во всяком случае, ни о какой хронологической последовательности того, что он говорил, не могло быть и речи» (ВБ, с. 161). Итак, как и нарратор, Мишка существует не в «непосредственной действительности существования», но в мире, опосредованном его болезнью; отметим также своеобразный хронологический «винегрет», являющийся следствием такого существования (нарратор впоследствии ещё раз акцентирует внимание именно на этом «симптоме»: «В постепенной атрофии его умственных способностей или, скорее, в невероятном их смешении понятие о времени исчезало совершенно, он не



знал, в котором году мы живём, и какая-то внешняя последовательность его собственного существования казалась чудесно неправдоподобной» (ВБ, с. 161)). Эти же хронологические нарушения характерны и для «недуга» нарратора, теряющего на время припадка представление о «реальном» времени (примером такой потери может служить кошмарное видение Центрального Государства, в тюрьме которого нарратор проводит четыре дня; однако, сколько прошло времени в действительности, не очень понятно).

Наконец, последняя черта сходства – блуждания обоих героев по Парижу в состоянии беспамятства, вызванном, по крайней мере в части случаев, сходной причиной: «Так он бродил по Парижу, в многолетнем пьяном безумии, и было удивительно, что он как-то попадал домой и кого-то ещё узнавал» (ВБ, с. 161). Сам нарратор не исключает для себя подобного конца: «...до той минуты, вероятно, когда последние остатки моего сознания будут поглощены надвинувшимся мраком и либо я исчезну окончательно, либо, после долгого перерыва, похожего на многолетний душевный обморок, я увижу себя однажды в какой-то далёкой стране, на краю дороги – неизвестным бродягой без имени, без возраста и без национальности» (ВБ, с. 206). Дамоклов меч полной потери рассудка, висящий над нарратором, заставляет его видеть в Мишке не просто человеческую падаль, человека дна, но модель своего вероятного будущего.

Другим двойником нарратора выступает Амар. Оба героя заинтересованы в наследстве Павла Александровича. Нарратор, с его неординарными аналитическими способностями, понимает, что Павел Александрович каким-то образом отблагодарит его за «щедрую милостыню» (вспомним здесь и утверждение Тотрова о «подсознательном влечении» нарратора к наследству Щербакова (*Тотров 1990*, с. 537)). Этим можно объяснить его упоминание о завещании в разговоре с нуворишем («...завещание вам оставлять не для кого...» (ВБ, с. 195)). Размышления нарратора о смерти Щербакова, которые ведутся словно от лица судьи или исполнителя судебного решения («Почему в каком-то умозрительном пространстве я осуждаю на смерть или на близость к нирване Павла Александровича Щербакова, ... произвольно и насильственно предполагаю его смерть, почему я совершаю это теоретическое умерщвление?» (ВБ, с. 206)), совпадают по времени с реальным, практическим «умерщвлением», которое совершает Амар. Однако нарратор чувствует свою ответственность за убийство: «И в какой степени я ответственен за это преступление?» (ВБ, с. 206). Интерес ситуации заключается в том, что в момент произнесения этой фразы нарратор не знает о том, что Щербаков убит, – он узнает об этом лишь утром следующего дня. Если учесть отношение нарратора к своим видениям (вспомним, как он оценивает свою иллюзорную близость с Лидой: «...то, что мне казалось отвратительным, в сущности, произошло, и если это не было облечено в

осязаемую форму свершившегося факта, то это была случайная и лишённая значения подробность» (ВБ, с. 180)), то вполне понятно его ощущение своего непосредственного участия в умерщвлении, хотя бы и теоретического (Лида, Зина и мышастый стрелок тоже участвуют в убийстве лишь теоретически). Амар выполняет то, что уже давно выполнил «теоретически» и «из самых благих побуждений» сам нарратор. Такое соотношение ролей напоминает пару Иван Карамазов – Смердяков (на сопоставлении «Возвращения Будды» с произведениями Достоевского мы остановимся далее).

Другим основанием для сопоставления этих персонажей является их полярность: если нарратор воплощает собой культурное, разумное (пусть и в таких хаотических формах, как бред) начало, то Амар является словно «негативом» нарратора, воплощением животной стороны человеческой натуры. В его облике особо отмечено полное отсутствие интеллектуального начала: «...в его лице... было тоже нечто ублюдочное и преступное. То, что ещё подчёркивало такое впечатление, это его выражение тяжёлой глупости; было видно, что этот человек не привык и не умел думать» (ВБ, с. 184). Здесь мы встречаемся с частой у Газданова оппозицией человека культуры и человека дна, для которого проникновение в мир культуры абсолютно невозможно. Животное начало Амара получает своего рода косвенное подтверждение в привязанности к нему Лиды, доминантой которой является эротическое начало («В звуках её голоса, то протяжных, то коротких, то глубоких, в самых разных его оттенках повторялось всё одно и то же, с такой неотступной настойчивостью, что под конец это перерастало и пианино, и пение, и последовательность рифмованных слов и становилось просто тягостным» (ВБ, с. 171)). Лишь Амар смог внушить Лиде такое сильное чувство, и это может служить своего рода доказательством его способностей в эротической области.

Амар и нарратор – соперники не только в «борьбе» за наследство, но и в «борьбе» за любовь Лиды. Сам нарратор признаётся себе в своём влечении к Лиде уже при первой встрече, хотя и оценивает её человеческие качества крайне низко: «И уже тогда я понял, слушая её пение, что было бы достаточно, быть может, одной случайности, и меня неудержимо потянуло бы к ней, и против этой притягательности могли бы оказаться бессильны и моё невольное к ней презрение, и упорная моя душевная болезнь...» (ВБ, с. 171). Эротическое «поле» Лиды сродни аналогичному «дару» героини рассказа «Шрам»: именно этим объясняется её «гипнотическое» воздействие на мужчин.

Животное начало в поведении Амара нарратор отмечает, описывая поведение при задержании его полицейскими: «Но у него было мужество преследуемого и защищающегося животного» (ВБ, с. 235). Нарратору понятна и трагичность положения Амара в обществе; по сути, и сам нарратор, и Амар одинаково далеки от той золотой середины, которую и составля-

ет общественное большинство: они оба – герои-«уроды», воплощающие разные стороны человеческой природы, доведённые до крайнего проявления. Оба они – особенные, но именно эта особость и является их несчастьем. Оба мечтают о простой жизни в достатке, и лишь причины, мешающие им достичь своей мечты, совершенно различны.

Лейтмотив хаоса – следующий романтический «след» в романе. Важность этого мотива для немецкого и европейского романтизма хорошо известна; В. М. Жирмунский писал об этом так: «Представление о хаосе, который всегда просвечивает через тонкое покрывало создания, было очень обычно в кругу немецких романтиков. Отсюда перенял его Тютчев, развивший это воззрение в своих ночных стихотворениях» (*Жирмунский 1996*, с. 43). Этот же мотив, через Тютчева, Фета и Вл. Соловьёва, переходит к неоромантикам Серебряного века. Для Газданова оппозиция хаоса и порядка, иррационального и рационального является центральной. Порядок, закономерность есть лишь внешняя оболочка (именно поэтому звучит постоянный лейтмотив: «Нет ничего более неверного, чем внешний аспект вещей», – говорит Щербаков (ВБ, с. 137); «Судьба, это, знаете, одна видимость», – утверждает Джентльмен (ВБ, с. 182)). Понимание этой простой истины доступно немногим героям Газданова, но эти немногие занимают особое место в иерархии «просветлённых» персонажей. Нарратор и Щербаков принадлежат к их числу. Видения, преследующие нарратора, – своего рода плата за знание. Нарратор видит несчастья, чувствует боль других существ, он медиум, через которого совершенно независимо от него проходит поток информации. Он говорит о постоянном присутствии хаоса (ВБ, с. 130) в его жизни, однако это не хаос.

В представлении нарратора его существование словно имеет три модуса. Первый модус – самый «ненавистный» для героя – модус «жизнь под знаком хаоса»: в большей части романа нарратор находится именно в этом болезненном или просветлённом (в зависимости от точки зрения) состоянии. Для этого модуса характерно такое качество, как тотальная динамика происходящего: нарратор не только не контролирует свои собственные видения, но и, впадая в состояние «бредового затмения», не может контролировать свою реальную жизнь (то, что он делает во время бреда, остаётся для него загадкой). Другим качеством этого модуса является его алогичность: потоки «бессмысленных» и «бессвязных» видений дают нарратору своего рода призму, кривое зеркало, отражаясь в котором реальность видится столь же бессмысленной и алогичной.

Вторым модусом является модус «спокойной жизни». В промежутках между болезненными и предболезненными состояниями герой ведёт своеобразное «растительное» существование, которое он сам определяет как счастливый период существования, «в котором я тогда находился и блаженность – я не мог найти другого слова – которого заключалась в том, что я

жил эти недели, не видя снов и не думая ни о чём» (ВБ, с. 139). После получения наследства Щербакова нарратор переселяется в квартиру покойного и начинает вести совершенно иное существование, чем раньше: «Я жил вообще всё в том же спокойном оцепенении, и о чём бы я ни думал, ничто не казалось мне заслуживающим какого бы то ни было усилия с моей стороны» (ВБ, с. 259). Именно это «душевное оцепенение», которое получает вместе с наследством нарратор, и является константой данного модуса. Полярность этого модуса по отношению к предыдущему очевидна: если в прошлом хаотическое течение болезни делало жизнь нарратора абсолютно непредсказуемой, в высшей степени динамичной, то сейчас его состояние («...моя душевная усталость была несомненной» (ВБ, с. 258)) характеризуется как статичное и полностью предсказуемое, нарочито механическое: он живёт физически, но его духовное «Я» находится в своего рода «спячке». При этом, однако, он сохраняет ощущение случайностного и бредового характера происходящего: «И когда я изредка думал обо всём этом, я не мог отделаться от мысли, что опять, как это часто бывало со мной, я живу случайно и произвольно в чьём-то чужом существовании, реальность которого казалась мне неубедительной, как были неубедительны чеки, которые я подписывал...» (ВБ, с. 258). Но это ощущение возникает лишь «изредка» и уже не получает той разрушительной силы, какую оно имело в предыдущем модусе. У нарратора исчезает чувство обречённости, он начинает верить в свою способность победить болезнь.

Итак, данный модус составляет оппозицию (по отношению к модусу «хаоса») «космос» – «хаос» или, иначе, статика – динамика. Перед нами всё та же базовая романтическая дихотомия, однако у Газданова она подвергается переосмыслению: ни один из членов оппозиции не маркирован позитивно (для романтизма же именно хаос, динамика, был позитивно маркированным). У Газданова же полюс хаоса / динамики определяется болезнью, от которой герой жаждет избавиться; полюс космоса / статики связывается с «душевной неподвижностью» (ВБ, с. 260), «оцепенением», которое также воспринимается героем негативно. Итак, не жизнь свободного «сновидца», отдающего большую часть своего существования миру грёз, ни жизнь обеспеченного бюргера с её маленькими радостями, к которым так стремился герой, совершенно не устраивают нарратора. Каков же третий модус его экзистенции, к достижению которого он стремится?

Третьим модусом является «любовь»: жить вдвоём со своей возлюбленной, не боясь очередного припадка, – вот истинное счастье. Мотив любви, таким образом, становится центральным в романе, соединяясь с мотивом поиска возлюбленной. Этот мотив, несомненно, также тесно связан с романтической поэтикой: «Если везде в этой жизни мы окружены божественным и чувствуем его всегда, то два чувства всего более приближают нас к неведомой

сущности вещей: это мистическая любовь к миру (Weltgefühl) и романтическая любовь к женщине» (Жирмунский 1996, с. 61). При этом воспеваются отнюдь не только любовь платоническая, идеальная – для романтиков исключительно важна и плотская сторона этого чувства. Блаженство плоти есть такая же часть Божественного замысла, как и всё остальное; каждая частица мира имеет свой глубочайший смысл: «Весь мир прекрасен и божествен, и поэтому всё в мире прекрасно и божественно; каждая мелочь жизни, каждая индивидуальность получает высшее оправдание, высшее значение» (Жирмунский 1996, с. 22). Плоть не исключение из этого правила: «Мир – божественная плоть, и во всякой плоти мы снова находим божественное» (Жирмунский 1996, с. 55). Пожалуй, самым шокирующим проявлением романтизма была именно апология половой любви (вспомним «Люцинду» Шлегеля), которая была лишь результатом последовательного развития романтических идей; Жирмунский так характеризовал данный аспект немецкого романтизма: «Чувственность играет в романтической любви очень большую, может быть, даже основную роль – но чувственность является как нечто святое и божественное, как откровение мистического переживания» (Жирмунский 1996, с. 80). Истинное счастье неотделимо для романтика от наслаждения, а наслаждение – от любви. В. Гейнзе, «учитель романтиков», писал в своём романе «Ардингелло»: «Истинное счастье состоит из трёх неразрывных частей: из способности наслаждаться, предмета наслаждения и самого наслаждения» (Цит. по: Жирмунский 1996, с. 91). Любовь у романтиков, однако, не просто одно из острейших наслаждений, но нечто гораздо большее. Она превращается в самый значительный момент существования человека, придаёт его жизни истинную гармонию и смысл. Heilige roués (как говорил Гейне о героях Вернера (Цит. по: Жирмунский 1996, с. 84)) романтизма ищут любви, чтобы найти в ней тайну и счастье.

Но то же самое стремление управляет и нарратором в романе. Поиск смысла существования, невозможность жить без выяснения для себя собственной цели и сути, а также попытка определить эту суть в экзистенциях других людей («...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 всё одно и то же каждый день?» (ВБ, с. 164–165)) является константой газдановских героев. Этот поиск мучителен, но это именно тот путь, по которому они должны пройти до конца: «И прежние размышления с новой силой вернулись ко мне, нечто похожее на непрекращающуюся головную боль, эти постоянные и столь же упорные, сколь бесплодные поиски какого-то призрачного и гармонического оправдания жизни» (ВБ, с. 247). Лишь в тюрьме, будучи почти приговорённым к смерти, нарратор испытывает *сатори*: ему становится ясна абсурдность его прошлого отказа от счастья с Катрин: «...когда я был заперт в

этих четырёх стенах, именно тогда я понял самое главное...» (ВБ, с. 223). И хотя нарратор, верный своему взгляду на мир, говорит об этом «главном» как о «единственной иллюзии, из-за которой, может быть, действительно стоило защищаться до конца» (ВБ, с. 223), его состояние и поведение после этого прозрения сильно меняются. Он ощущает, как постепенно исчезает тот мир, в котором он жил в прошлом: «задача», над разрешением которой он бился, решена, – следствием является внутреннее «освобождение» нарратора: «Вспоминая потом это время, я должен был констатировать преобладание в нём двух вещей: непривычной лёгкости и такого впечатления, точно я только что присутствовал при исчезновении целого мира. Это было новое и несколько тревожное чувство свободы...» (ВБ, с. 231). Таким образом, метафизически путь героя можно обозначить как поиск и нахождение сути (такой же иллюзорной, как и всё остальное, но за которую нарратор готов бороться) собственной экзистенции; такое «движение» и составляет «скрытый» сюжет «Возвращения Будды». Романтический поиск Неведомого завершён, и этот поиск привёл нарратора к тому, откуда он столь опрометчиво ушёл сам: «Nach innen geht der geheimnisvolle Weg! Immer nach Hause!» (Новалис) (Перевод: Внутрь идёт таинственный путь! Всегда домой!) (Цит. по: *Жирмунский 1996*, с. 109). Возвращение к оставленной возлюбленной – своего рода возвращение в Золотой век.

Мотив любви представлен в романе в оппозиции двух героинь: Катрин и Лиды. Подобно оппозиции нарратор – Амар, это противопоставление основывается на признаке идеальное – плотское, звериное. Катрин ни разу не появляется в романе «во плоти», однако в воспоминаниях нарратора она занимает важное место: он упоминает о туманной нежности Катрин (ВБ, с. 248), внешне она напоминает нарратору «лёгкий призрак, идущий рядом со мной» (ВБ, с. 251). Мотивы призрачности, прозрачности, лёгкости, сливаясь в единое целое, дают тему «идеального», «неземного» существа: «У неё были белые волосы, сквозь которые проходил свет, бледное лицо и бледные губы, тусклые синие глаза и тело пятнадцатилетней девочки» (ВБ, с. 251). Очевиден мотив инфантильности, связи с миром детства. Отметим также близость Катрин к героиням Э. По.

Лида, напротив, при некотором внешнем сходстве с Катрин (она также белокура, её фигура узка и пластична, как и «тело пятнадцатилетней девочки» Катрин) воплощает полюс плотского начала. Она чувственна, легко привлекает мужчин («...в её испитом и нездоровом, несмотря на молодость, лице была несомненная, но чем-то почти тревожная привлекательность» (ВБ, с. 164); «...в её лице оставалось... нечто притягательное и неприятное одновременно» (ВБ, с. 169–170)); в этом плане она сближается с героиней «Шрама». Другой константой описания становится «ритмическое покачивание её узкого тела, которым она сопровождала своё пение» (ВБ, с. 171). Этот мотив узкого и ритмично двигающегося тела, в со-

единении с пением и своеобразным гипнозом, в который Лида погружает своих слушателей, вызывает ассоциацию с образом змеи, ритмическидвигающейся под дудку факира или танцующей для того, чтобы загипнотизировать свою жертву. То, что данный мотивный комплекс не случаен, подтверждает неоднократное упоминание именно этих признаков («...в течение нескольких долгих лет ещё много раз узкое тело Лиды будет двигаться в этом колеблющемся ритме...» (ВБ, с. 172)). Нарратор подчёркивает также такую черту Лиды, как тяжесть (вспомним лёгкость Катрин) взгляда: «Глаза её сразу же так пристально уставились на меня, что я испытал некоторую неловкость» (ВБ, с. 186–187); «Я увидел... её тяжёлые глаза...» (ВБ, с. 191). «Тяжёлая чувственность» Лиды влечёт нарратора, стыдящегося и подавляющего свою страсть. По сути, перед нами характерная для романтизма оппозиция «вакханки» – «смиреницы» (вспомним лишь пушкинские «Бахчисарайский фонтан» или стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1831)).

Ещё одним лейтмотивом романа является мотив метаморфозы / превращения / трансформации. Данный мотив, константный поэтике Газданова, чаще всего реализуется в двух вариантах единого сюжета. Во-первых, в варианте, когда трансформация приводит героя к более ясному пониманию собственной сущности, своей истинной духовной природы (здесь возможен случай, когда, как и в «Смерти господина Бернара», сущность героя является тайной только для читателя и момент трансформации выносится за пределы художественного времени рассказа). Во-вторых, в варианте, когда трансформация обнажает некую общечеловеческую сущность героя, снимая с него «общественные и социальные одежды» и делая возможным взгляд на себя со стороны (укажем в качестве примера на трансформацию Фреда в «Пилигримах»). Главным отличием вариантов является то, что в первом случае герой проходит свой «путь» до конца, во втором же случае он лишь встаёт на этот «путь самопознания». Для Газданова, однако, важна не только тема самопознания, но ещё в большей мере тема помощи при самопознании: его герои часто выступают как своеобразные *психопомпы*, проводники душ.

Главный герой «Возвращения Будды», нарратор, на протяжении романа претерпевает три трансформации и делит свою жизнь в соответствии с этим на разные периоды. Первой трансформацией является его прозрение в тюрьме, когда он внезапно понимает смысл собственного существования. Второй трансформацией становится получение им наследства: материальная независимость приводит его к духовной «спячке» и полной потере тех уникальных качеств сознания, которые были для него характерны. Третьей становится заключительное видение, из которого он – впервые! – «выходит», побеждая, фактически, свою болезнь. После этого барьер «неизлечимой болезни» оказывается преодолён.

Однако наряду с этими тремя макротрансформациями, меняющими всё существование нарратора, жизни героя сопутствуют микротрансформации, трактуемые им как бред; нарратор перевоплощается в других людей (мотив протеичности), живёт их жизнью, видит мир их глазами: «Я переносил иногда мучительные физические боли, характерные для неизлечимых недугов, описания которых я находил потом в медицинских книгах, – недугов, которыми я никогда не болел. Я неоднократно был слепым, я много раз был калекой...» (ВБ, с. 129); «Я увидел себя старой женщиной с дряблым и усталым телом нездоровой белизны» (ВБ, с. 134); «Я прожил, как мне казалось, столько чужих жизней, я столько раз содрогался, испытывая чужие страдания, я столько раз чувствовал с необыкновенной отчётливостью то, что волновало других людей, нередко умерших и далёких от меня, что я давно потерял представление о своих собственных очертаниях» (ВБ, с. 167). Нарратор утерял собственное «я»; болезнь будет побеждена лишь после обретения личности / памяти.

Другой главный герой романа, Павел Александрович Щербаков, также претерпевает неправдоподобную метаморфозу (ВБ, с. 160), напоминающую нарратору своей роскошной абсурдностью персидские сказки (ВБ, с. 160). Уже в описании первой встречи нарратора со Щербаковым присутствует мотив несоответствия внешнего облика поведению: «Но меня особенно поразил его голос, который совершенно не соответствовал его внешнему виду, – ровный и низкий голос с удивительными интонациями уверенности в себе» (ВБ, с. 131). Таким образом, читатель оказывается «подготовлен» к чудесному превращению нищего «стрелка» в элегантного «господина в кафе». Внешняя метаморфоза сопровождается и перестройкой «внутреннего человека»: сигналом этой перестройки оказывается изменение отношения к смерти. Павел Александрович часто думает о ней, но в его размышлениях она приобретает парадоксально «уютный» характер: «А я всё чаще и чаще думаю о смерти вообще... И что самое удивительное, я думаю о ней без всякого ужаса и даже огорчения» (ВБ, с. 194). Такая точка зрения поражает нарратора: Павел Александрович выступает здесь как учитель, показывающий нарратору стоическое отношение к смерти, недоступное самому нарратору. Если жизнь философа – приготовление к смерти, то Павел Александрович во время беседы с нарратором стоит в конце этого пути. В сущности, его последний разговор – своеобразный урок мудрости, последние наставления просветлённого своему блуждающему в потёмках ученику.

Мотив превращения Амара имплицитно присутствует в рассказе о его смерти: «Амар хотел что-то произнести, но не мог, и только в последнюю секунду, в тот условнейший промежуток времени, когда он ещё теоретически продолжал существовать, он крикнул высоким голосом – *pitié!*» (ВБ, с. 253–254). Итак, перед самой смертью Амар наконец до конца пони-



мает, что с ним собираются сделать, и готов сдаться; он сломан и просит о пощаде. Его страх перед смертью противопоставлен готовности умереть Щербакова, их метаморфозы в этом отношении полярны: если Щербаков лишь в конце жизни понимает и принимает смерть, то Амар, никогда раньше об этом не задумывавшийся (мы утверждаем это, основываясь на неоднократно подчёркнутой нарратором тупости Амара), лишь перед смертью сполна ощущает «арзамасский ужас», вынуждающий его сдаться. Оппозиционность этих прозрений очевидна.

Наконец, последним персонажем, претерпевающим разительную метаморфозу, является «человек в лохмотьях», благодаря которому нарратора в его кошмаре и выпускают из тюрьмы: «Тогда я повернул голову, чтобы обратиться к моему спутнику, но чуть не остановился от изумления. Человека в лохмотьях больше не было. Рядом со мной шёл высокий бритый мужчина в прекрасном европейском костюме, и на его лице была насмешливая улыбка» (ВБ, с. 153). Превращение нищего в одетого по-европейски человека предшествует в художественной структуре романа аналогичному «переодеванию» Щербакова; таким образом, можно утверждать, что данный кошмар имеет пророческий характер (это подтверждается также самим «сюжетом» кошмара – заключением нарратора в тюрьму, который предвосхищает события, случившиеся с нарратором в реальности). При этом необходимо отметить, что мотив гипноза, с помощью которого «удивительный оборванец» спасает себя и нарратора от судебного произвола, повторяется и в образе Щербакова: в отмеченном нарратором особом тембре его голоса и уверенности его взгляда (важность голоса и взгляда для гипнотического воздействия общеизвестна); а также в образе Лиды, голос и взгляд которой также обладают особой силой.

Особое место в романе занимает Лида, в образе которой также присутствует мотив метаморфозы, но в «отрицательном» виде: живя с Павлом Александровичем, она подвергается его влиянию, но влияние это отвергается ею. «Живительное семя» культуры («Павел Александрович, по словам Лиды, водил её в Лувр, объяснял ей многие вещи, которых она не знала, давал ей читать книги, которые он находил интересными» (ВБ, с. 190)) отрицается Лидой: её желание проникнуть в другой мир («...если в том мире, к которому я имею несчастье принадлежать, я не могу рассчитывать ни на что, кроме ненависти, материальных соображений и животных чувств, в вашем мире я вправе была бы ожидать другого...» (ВБ, с. 232)) не подразумевает готовности к внутреннему изменению, её восприятие этого «прекрасного, нового мира» – восприятие лазутчика, успешного соглядатая. Отметим наличие в отношениях Щербакова и Лиды мотива Пигмалиона, столь активного в «Шраме» и «Призраке Александра Вольфа».

Своего рода «внешним эквивалентом» мотива трансформации является мотив фальшивой одежды, фактически являющийся инвариантом мотива маски. Важное место этого мотива в романтическом комплексе мотивов очевидно (вспомним, например, роль переодеваний в «Графе Монте-Кристо» Дюма, который был одним из самых любимых романов Газданова). Два персонажа романа реализуют этот мотив: Щербаков и «человек в лохмотьях». Причём в обоих случаях мотиву фальшивой одежды сопутствует мотив скрытой силы. Если вспомнить «Маскарад» Лермонтова с его лейтмотивом измены, то и в тексте «Возвращения Будды» высвечивается тот же лейтмотив. Причём сама манера его подачи очень характерна: прежде чем нарратор встречает Лиду с Амаром и ему становится очевиден факт её измены Щербакову, нарратор разговаривает с «пожилым русским стрелком». В этом разговоре три раза возникает мотив измены: а) возлюбленная «пренебрегла, как он сказал, его любовью...» (ВБ, с. 173) (т. е. ушла к другому, изменила «стрелку»); б) дочь Зины была соведена «мышастым стрелком», который был любовником самой Зины; в) наконец, некоему Пете Тарасову нельзя верить, т. к. «он человек неверный» (ВБ, с. 173). Газданов словно подготавливает читателя к столь важному в структуре текста мотиву.

Рассмотрим «пушкинские» интертексты романа. Нищий, которого щедро одаривает нарратор и который ещё более щедро возвращает свой долг, отсылает нас к одному из центральных текстов русского романтизма – к «Капитанской дочке». Здесь совпадает также мотив случая: «Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоялым дворам, осаждал крепости и потрясал государством!» (*Пушкин 1962–1966*, т. VI, с. 471); случайный же характер всего происходящего с нарратором неоднократно становится предметом его размышлений. Общим для этих двух текстов будет также лейтмотив суда: суда над невиновным героем, который спасается от действия судебной машины лишь благодаря счастливой случайности (встреча Маши с Екатериной, в одном случае, и нахождение статуэтки Будды, в другом). При этом в обоих романах нарратора судят неоднократно: в «Капитанской дочке» – три раза (захват Пугачёвым крепости; приезд Гринёва в стан Пугачёва; суд государственный), в «Возвращении Будды» – два раза.

Такая серия соответствий заставляет по-новому взглянуть на проблему чести в «Возвращении Будды», на первый взгляд, периферийную. Эротическое видение нарратора о его встрече с возлюбленной Щербакова осмысливается героем довольно странным образом: «...то, что мне казалось отвратительным, в сущности, произошло, и если это не было облечено в осязаемую форму свершившегося факта, то это была случайная и лишённая значения под-

робность» (ВБ, с. 180). Даже иллюзорное представление, «живая картина», в которой нарратор выступает как человек бесчестный, вызывает у него резкую внутреннюю реакцию: «В моём поведении был элемент такой явной подлости, которой я до сих пор за собой не знал. После этого кто мог сказать, на что я был ещё способен и какая другая низость остановила бы меня?» (ВБ, с. 179). Именно эта иллюзорная встреча с Лидой и становится основой того комплекса вины, который нарратор начинает испытывать по отношению к Щербакову и который проявляется, прежде всего, в его неадекватном поведении на допросах. Совесть нарратора не чиста, его честь запятнана, т. к., с его точки зрения, даже чисто умозрительное построение (рассуждение нарратора о смерти Щербакова) оказывается в определённой степени реальным, что и отражается в его рассуждениях: «Никто, кроме меня, не мог об этом знать, и моя мысль не могла быть передана на расстоянии какому-то неизвестному убийце. А вместе с тем, по времени это совпадало» (ВБ, с. 208). Таким образом, с одной стороны, нарратора судят за то, в чём он не виновен, с другой стороны, некоторая вина на нём есть. Тот же самый комплекс вины / невинности мы наблюдаем и в суде над Гринёвым: он осознаёт вину за «самовольное моё отсутствие из Оренбурга» (*Пушкин 1962–1966*, т. VI, с. 527) и за «приятельские сношения мои с Пугачёвым» (*Пушкин 1962–1966*, т. VI, с. 527), однако «с негодованием» (*Пушкин 1962–1966*, т. VI, с. 529) отвергает обвинение в службе Пугачёву.

Общим для романов является также мотив самозванца. В пушкинском романе он является лейтмотивом («А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?» (*Пушкин 1962–1966*, т. VI, с. 476)), в «Возвращении Будды» выступает как один из мотивов, связанный с мотивом случая. После получения наследства Щербакова нарратор встречается с Джентльменом, который говорит ему: «...умирает Павел Александрович, и вы получаете наследство. А кто вы такой? Я вас очень уважаю, но всё-таки вы неизвестный молодой человек, который Бог знает откуда и взялся» (ВБ, с. 256). В сущности, самозванцем (тем, кто сам себя позвал; см. «Незванный гость» – название главы «Капитанской дочки») является и Амар, пришедший к Щербакову «в гости» незванным. Эту параллель поддерживает и та роль, которую в композиции романа занимает «отсчёт» о поимке, суде и казни «бунтовщика и самозванца» Амара. В «Капитанской дочке» в эпилоге читатель также встречается с описанием казни Пугачёва, на которой присутствует Гринёв (нарратор в «Возвращении Будды» «присутствует» на казни Амара опосредованно, через газеты). Если вспомнить тот факт, что казнь во Франции производилась с помощью гильотины (отсечение головы), а Пугачёву также отрубают голову, сопоставление станет ещё более убедительным.

Мотив бунта против власти / общества, связывающий Пугачёва и Амара, можно трактовать как инвариант романтического бунта: и если в случае Пугачёва он реализован в

«классическом» его виде (сильный герой, ставящий себя выше общества, стремится к власти над ним), то в случае Амара ситуация сложнее. Амар показан как человек, ведомый своими инстинктами, но не ставящий себя над обществом: он один из тысяч «людей дна», не подвергнутых насильственной «мутации окультуривания», целью которых является «выйти в люди». Однако именно это положение придаёт ему героические черты: он изгой, низший, пария. Вместе с тем он обладает качествами романтического героя: он смел, решителен, в нём чувствуется внутренняя сила, он привлекателен для женщин. Его образ имеет двойную природу: с одной стороны, природу «человека толпы», с другой стороны, изгоя, проклятого обществом, у которого нет иного выхода, кроме войны с обществом в попытке добиться достойного существования. Этот романтический изгой, «отверженный», в своих мечтах вполне буржуазен; именно поэтому мы встречаем такую оценку его преступления: «В том убийстве, которое совершил человек, находящийся перед вами, мы тщетно стали бы искать какой-либо романтической причины» (ВБ, с. 242). Причина, с точки зрения Газданова, действительно находится в иной плоскости – в плоскости экономической. «Милость к падшим», к которой взывает в конце своей жизни Амар, невозможна в обществе, которое даже в правовую логику вносит экономические понятия (о казни Амара пишут в газетах: «C'est ainsi qu'il a payé sa dette à la société» (ВБ, с. 254) – «Таким образом он заплатил долг обществу»). Эта «буржуазность» людей дна уже была предметом тщательного анализа в «Ночных дорогах».

С именем Пушкина связан ещё один мотивный комплекс «Возвращения Будды» – «убийство с целью получения наследства». Этот комплекс является ядром одной из «Маленьких трагедий» Пушкина – «Скупого рыцаря». Альберу Соломон предлагает избавиться от Барона с помощью яда; тот же мотив яда мы встречаем в обсуждении способа умерщвления Щербакова: «Сожитель Зины предлагал постепенное отравление мышьяком» (ВБ, с. 236). Аллюзией на «Скупого рыцаря», как нам кажется, является формулировка случившегося в речи прокурора: «Возможность этого преступления ни в какой мере не вытекала из отношений между участниками *короткой трагедии* (курсив мой. – В. Б.), которую вы призваны здесь разрешить» (ВБ, с. 242). Другим мотивом, подтверждающим эту аналогию, является мотив рыцарственности, несомненно центральный в пушкинской трагедии. Если в «Скупом рыцаре» Барон не просто ведёт себя не по-рыцарски, но даже совершает подлость, чтобы сохранить свои деньги и избавиться от алчного наследника-сына, то обладатель наследства в «Возвращении Будды» ведёт себя исключительно благородно. Именно тот факт, что пребывание «на дне» словно не оставило «следов» во внутреннем мире Щербакова, служит предметом особого удивления нарратора: «Мне всё хотелось выяснить, в частности, как он мог дойти до этого состояния, в котором находился, когда я его встретил, и как, дойдя до этого

состояния, он сумел сохранить то, что так резко отличало его от товарищей по несчастью. Я знал, что человеку, ставшему нищим, обычно путь назад отрезан навсегда, не только в смысле возвращения к материальному благополучию, ... оттуда люди не поднимались» (ВБ, с. 168). Однако в случае Щербакова никакой деградации не произошло: он остался человеком культуры. Его нарочитая воспитанность («рыцарственность»), готовность щедро отблагодарить нарратора за его помощь (напомним, что щедрость была важным качеством рыцаря), благородное обхождение с Лидой – всё это делает его фигуру «образцовой». Щербаков – «стоический» вариант романтического героя, сумевшего стать выше обстоятельств и сохранить своё лицо. Это романтический герой, доживший до старости: «Он знал всё: молодость, расцвет сил, опасность смерти на войне, страсть, вино, нищету, глубочайший человеческий упадок и неожиданное возвращение в тот мир, который давно стал для него недоступен... Что ещё оставалось для него – в пределах одного человеческого существования?» (ВБ, с. 205). Возможно, именно это и определяет его уникальную черту – отсутствие всякого страха смерти.

Образ Щербакова является оппозиционным по отношению к Барону: «щедрый рыцарь» противопоставлен «скупому». Однако в «Возвращении Будды» есть и свой «скупой рыцарь» – «любящий брат» (ВБ, с. 255) Павла Александровича Николай. Он так же, как и Барон, рвёт семейные узы («То, что ты мой брат, это случайность рождения, за которую я не ответствен... Я тебя знать не знаю и знать не желаю» (ВБ, с. 255)). В рассуждениях Барона встречается упоминание такой смерти: «Да! Если бы все слёзы, кровь и пот, / Пролитые за всё, что здесь хранится, / Из недр земных все выступили вдруг, / То был бы вновь потоп – я захлебнулся б / В моих подвалах верных» (*Пушкин 1962–1966*, т. V, с. 343–344). Брат же Щербакова тонет, т. е. захлёбывается. Аналогия здесь достаточно очевидна.

Общим для текстов Пушкина и Газданова является также мотив душевной болезни: пушкинский герой-мономан Барон, не являющийся больным в медицинском смысле слова, всё же болен: вся жизнь его подчинена одной страсти, ради неё он готов на всё. В своих подвалах он ощущает мощь, перед ним проходят видения; его жизнь – жизнь в мире иллюзий, в реальности же он превратился в своеобразный автомат по выколачиванию и сбору денег, живую копилку. Он до такой степени привязан к своим сокровищам, что мысль о смерти страшит его не сама по себе, но лишь когда он думает о последующей растрате накопленного богатства. Герой романа также живёт в мире иллюзий: болезнь, владеющая им, позволяет отнести его к героям-мономанам. Но только отчасти: болезнь нарратора не сосредотачивает его на замкнутой внутренней сфере, но, наоборот, максимально «размыкает» его сознание.

Наконец, последний общий для «Скупого рыцаря» и «Возвращения Будды» мотив – мотив бедности. В маленькой трагедии конфликт основывается именно на позорной бедности Альбера: «О, бедность, бедность! / Как унижает сердце нам она!» (*Пушкин 1962–1966*, т. V, с. 334); «Поверьте, государь, терпел я долго / Стыд горькой бедности. Когда б не крайность, / Вы б жалобы моей не услышали» (*Пушкин 1962–1966*, т. V, с. 347). В романе тот же мотив является центральным в характеристиках «людей дна»: «Я плакала от отчаяния, от нищеты, оттого, что ничего нельзя было сделать» (ВБ, с. 188), – говорит Лида. Именно стремление «удержаться на поверхности», любой ценой выйти из смрадного ада (ВБ, с. 189) и предопределяет преступление Лиды и Амара.

Рассмотрим теперь интертекстуальные отсылки, связанные с именем Достоевского. Одним из наиболее «проявленных» интертекстов «Возвращения Будды» является роман «Братья Карамазовы». Упоминание этого произведения Достоевского появляется в размышлениях нарратора («Я думал ещё о Великом Инквизиторе, и о трагической судьбе его автора...» (ВБ, с. 138)). Здесь же упоминается и сам Достоевский, о судьбе которого задумывается нарратор. Больше «открыто» в романе ни Достоевский, ни его произведения не упоминаются, однако интертекстуальная активность его текстов чрезвычайно высока.

Прежде всего, укажем на наиболее очевидные аналогии. Во-первых, это сама фабульная основа «Возвращения Будды»: преступление, которое совершается из-за наследства, но не только. Ту же коллизию мы встречаем и в «Братьях Карамазовых». Однако мотив убийства из-за наследства связан в «Братьях Карамазовых» с мотивом ревности: Дмитрий, страстно влюблённый в Грушеньку, готов убить своего отца, если тому «выпадет счастье» стать избранником капризной Грушеньки. Тот же мотив ревности мы в имплицитном виде обнаруживаем в романе Газданова: Амар убивает Щербакова не только как человека, от которого ему достанутся деньги. Животная натура этого героя, думается, не чужда ревности по отношению к тому человеку, которому его возлюбленная отдаёт своё тело. Такая трактовка делает более ясными побуждения Амара, когда он, ничего не сказав Лиде, тайно уезжает из дансинга и лишь после совершения убийства с гордостью «докладывает» о нём Лиде. Причина такой скрытности – личный счёт Амара к Щербакову, именно поэтому он хочет совершить убийство сам, без всякого участия Лиды: он не столько реализует выгодный и рассчитанный план, сколько мстит «сопернику», уязвившему его гордость.

Совпадает также и мотив продажной любви: и Грушенька, и Лида «любят» за деньги. Во многом сходны и образы этих героинь: Грушенька была совращена, она умна, хитра, она хищница, добивающаяся своих целей любыми средствами. Лида – в видении нарратора – признаётся ему: «...потеряла невинность, когда мне было четырнадцать лет» (ВБ, с. 179) (че-

ловеком, соблазнившим её, стал любовник её матери). Её решительность (приход к нарратору после их встречи на площади Бастилии, после смерти Щербакова; готовность пойти на убийство ради достижения своей цели), ум («Она взглянула на меня глазами, в которых было выражение скуки и упрёка, и тогда я впервые подумал, что она, может быть, по-своему умна» (ВБ, с. 187)), хитрость (её второй визит к нарратору основывается на расчёте сделать его своим любовником или каким-либо иным способом добиться его материальной поддержки), её непреодолимая притягательность для мужчин – все эти качества составляют образ опасной женщины, легко сопоставимый с образом «злодейки» Грушеньки.

Однако в Лиде присутствует и другое важное качество – самоотверженность в любви. И хотя эта самоотверженность имеет свой предел (на допросах Лида без всякого сожаления «топит» своего возлюбленного), сам мотив даёт основание для сопоставления ещё с одним образом «Братьев Карамазовых» – с Катериной Ивановной. Эта страстная героиня готова всю свою жизнь принести в жертву Мите Карамазову за его благородный поступок. Она уверяет себя и других, что любит своего жениха, однако, в конце концов, понимает всю надуманность этого чувства. Лида также уверяет нарратора, что главное в её жизни – Амар: «Она сказала, что любит этого человека больше всего на свете и готова отдать за него жизнь» (ВБ, с. 189). Она платила за его лечение, он живёт за её счёт; однако такое настойчивое повторение слов о своей любви («...моя судьба и судьба человека, которого я люблю, зависят от вас» (ВБ, с. 190) в соединении с поразительно скорым отказом от такой «незыблемой» страсти в финале романа наводит на мысль о возможном книжном характере Лидиной страсти. В пользу этой трактовки говорит само место и время возникновения этого чувства: «В Тунисе в течение некоторого времени она служила горничной у старого доктора, в квартире которого была библиотека, по вечерам она читала книги, которые брала оттуда, и чем больше она читала, сказала она, тем безотраднее ей казалась её собственная жизнь. Тогда же она встретила Амара, который был болен и несчастен, как она» (ВБ, с. 189). Показательно, что она «встречает свою любовь» именно после знакомства с книгами. Она начинает видеть мир сквозь ту призму, которую ей дают книги, и сразу понимает безрадостность своего положения; встретив такого же «униженного и оскорблённого», больного такой характерной для романов XIX в. болезнью, как чахотка, Лида незамедлительно влюбляется в него. Надуманность этого чувства у Лиды и аналогия между ней и Катериной Ивановной, таким образом, представляется весьма вероятной.

Образ Лиды сопоставим ещё с одним образом романа Достоевского – с Лизаветой Смердящей. Здесь, помимо чисто звукового сходства имён (тоже, впрочем, немаловажного), совпадает и мотив «смердения»; нарратор пишет о Лиде: «...она провела свою жизнь в ка-

ком-то смрадном аду» (ВБ, с. 189). Этот же мотив имплицитно присутствует в последнем разговоре нарратора с Лидой, когда он говорит о её любви к Амару и о смысле существования её возлюбленного: «Вы видели, вероятно, – недаром же вы были в Африке, – выгребные ямы при ярком солнечном свете. Вы видели, что там внизу, в нечистотах, медленно ползают беловатые короткие черви.... И я всякий раз, удерживая судорогу отвращения, вспоминаю это, когда думаю об Амаре» (ВБ, с. 233). Страстное влечение нарратора к Лиде сменяется в конце романа отвращением («И одна только мысль о вашем прикосновении вызывает у меня отвращение» (ВБ, с. 233)), в котором также можно увидеть отражение мотива «смердения». Добавим, что лейтмотив «узости» в описании тела Лиды может быть сопоставлен со «знаменитым» «узким следком» – пределом эротических мечтаний для одного из героев Достоевского.

Следующая аналогия – соответствие пар Иван Карамазов / Павел Смердяков и нарратор / Амар. Герои Достоевского оказываются связаны общим преступным замыслом, при этом Иван, несмотря на достаточно откровенные намёки Смердякова, будто бы даже не подозревает об этом замысле. Во многом схожую ситуацию мы видим и в «Возвращении Будды»: нарратор вполне справедливо обвиняется защитником в суде: «...роль этого студента тоже менее ясна, чем кажется на первый взгляд. Он имел отчётливое представление о нравственном облике Лиды и её матери, и он знал о существовании Амара. Почему, будучи лучшим другом покойного, он не предупредил его об опасности подобной связи?» (ВБ, с. 245). Упрёк защитника справедлив и логичен; ответа на этот вопрос мы не получаем.

Совпадает и оппозиция «теоретическая допустимость убийства – реальное воплощение замысла». Иван Карамазов, которому выгодно убийство его отца, живёт напряжённой духовной жизнью, он самый «рассудочный» из всех братьев («Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно» (*Достоевский 1972–1990*, т. XIV, с. 254)). Его позиция «над схваткой» оказывается поколеблена, когда он понимает справедливость обвинений Смердякова. Нарратор также при допросе ведёт себя очень странно, говоря после сообщения ему следователем о факте убийства Щербакова: «Это было чисто теоретическое положение. Это даже не было желание, это было произвольное логическое построение» (ВБ, с. 208). Совпадение достаточно откровенных «логических построений» с фактом убийства Щербакова может показаться случайным, если не принять во внимание то, о чём говорит на суде защитник Амара: нарратор знал об опасности, но не захотел предупредить Щербакова.

Сопоставление Смердякова и Амара также даёт целый ряд интересных соответствий. Во-первых, и тот и другой больны неизлечимой болезнью: Смердяков – эпилепсией, Амар – чахоткой. Во-вторых, оба пользуются немалым успехом у «дам»: Смердяков является пред-



метом обожания у служанки, Амар – предмет страсти вовсе не заурядной героини. Мечта Смердякова – после с умом обделанного дельца открыть ресторан в Москве и зажить припеваючи; Амар тоже заранее знает, что он будет делать с деньгами, которые появятся после преступления: он купит автомобиль (он даже берёт уроки вождения). И, наконец, самое важное соответствие: Смердяков считает себя простым фактотумом Ивана (хотя это вовсе не так), «палкой» в его руках; тот же мотив «орудия», которым управляют, в силу его тупости, другие более умные сообщники, присутствует и в «Возвращении Будды»: «Был ли Амар действительно убийцей или был просто исполнителем преступного проекта, который созрел в мозгу других людей, – проекта, которого у него, Амара, никогда не было?» (ВБ, с. 244). Аргументация защитника Амара на суде опирается на оппозицию «развращённые сообщники – бедный и необразованный Амар»; в этой оппозиции виден мотив контраста бедности – богатства, соединённый с мотивом социальной несправедливости: «Кто мог ему внушить стремление к другой жизни, кто знал дорогие рестораны, кабаре, авеню Елисейских полей, ночной Париж, разврат и расточительность, переходы от богатства к бедности и от нищеты к богатству?» (ВБ, с. 244–245). Тот же мотивный комплекс мы встречаем и в «Братьях Карамазовых»: явная несправедливость в распределении жизненных благ между Смердяковым и другими братьями, которым он должен прислуживать и угождать, очевидна; очевиден и мотив обучения / развращения простого человека.

Если сравнить Ивана Карамазова и нарратора, то очевидным становится совпадение мотива душевной болезни. Рассудочность и тонкость душевной организации Ивана в какой-то степени «предопределяют» наступление его душевной болезни, являющейся результатом его комплекса вины по отношению к покойному отцу. Мотив «горя от ума», ведущего к душевной болезни, присутствует и в образе нарратора: «Это всё оттого, что вы много читаете, недостаточно едите и мало думаете о самом главном в вашем возрасте, о любви» (ВБ, с. 253) – такова причина болезни с точки зрения рационально мыслящей тётки Катрин. Оба героя своего рода «визионеры». Беседа Ивана с чёртом – не единственное подтверждение этого тезиса: другим «видением» Ивана можно считать его поэму о Великом Инквизиторе. Причина такой трактовки – яркость и образность поэмы, которые в сопоставлении с последующим сумасшествием Ивана дают основание увидеть в поэме продукт видения «больного» – с медицинской, «бернардовской» точки зрения – сознания. Показательным является упоминание Великого Инквизитора в одном из размышлений / медитаций нарратора: фактически, перед нами в quasi-видении одного героя возникает аллюзия на quasi-видение другого.

Мотив свободы – один из важнейших романтических мотивов – является центральным как в поэме Ивана, так и в видениях нарратора. Видения настолько мучительны для наррато-

ра, что его мечтой является освобождение от них, которого он надеется добиться усилием воли; кратковременные периоды «выздоровления / освобождения» оцениваются им в категориях свобода / несвобода: «Это было новое и несколько тревожное чувство свободы...» (ВБ, с. 231). Другим отражением этого мотива является свобода материальная, которую также обретает нарратор после смерти Щербакова.

Психическая болезнь героев влечёт за собой одинаковые последствия: Катерина Ивановна, влюблённая в Ивана, не может стать его невестой, т. к. он нездоров. Та же ситуация наблюдается и в случае нарратора и его возлюбленной Катрин. В аллегорическом плане именно «ум» (доведённый крайним напряжением до истощения и болезни) мешает жизни «сердца». Отметим, что мотив сумасшествия одного из влюблённых / супругов является у Достоевского константным: назовём такие пары, как Ставрогин / Хромоножка, Мышкин / Аглая Епанчина, Подпольный / Лиза (сюда же, в сущности, можно отнести и пару Раскольников / Соня, если вспомнить сон Раскольникова в эпилоге романа, где подобные ему искатели истины объявлены попросту больными и «бесноватыми»). В романе Достоевского есть, однако, ещё одна пара, в которой мотив сумасшествия также имплицитно присутствует: это Митя – Грушенька. Хотя Митю и нельзя назвать сумасшедшим с той же уверенностью, как его брата Ивана, он всё же демонстрирует чрезвычайно странное и, с медицинской точки зрения, выходящее за рамки нормы поведение (он постоянно находится в состоянии, близком к неврозу). Именно эта неадекватность его поведения и способствует трагедии.

Мотив «проклятых вопросов» также «объединяет» образы Ивана Карамазова и нарратора. Для нарратора характерно неослабевающее желание постичь собственную природу и природу тех видений, которые его преследуют, найти тот принцип, стоя на котором он, как Лютер, мог бы сказать: «Hier stehe ich – ich kann nicht anders...». В конце романа он, в отличие от Ивана Карамазова, такое «основание» находит: этим «иллюзорным» основанием становится любовь (отметим здесь, что Любовь, веру в которую обретает нарратор, является, с точки зрения христианской теологии, одним из атрибутов Бога, того Бога, в которого не может поверить Иван Карамазов).

Для обоих героев характерны не только такие качества, как ум и логичность; они также и самые «культурные», самые образованные среди окружающих их персонажей. Иван блестяще закончил университет, ему пророчат большую карьеру; нарратор неоднократно говорит о своей учёбе и о культурных барьерах между людьми дна и людьми культуры.

Мотив эпилепсии, очевидный в «Братьях Карамазовых», имплицитно присутствует и в «Возвращении Будды»: укажем на такие симптомы недуга нарратора, как ощущение приближающегося припадка, выражающееся, прежде всего, в неясном томлении и беспричин-

ном беспокойстве («Уже за день до этого мной овладело смутное беспокойство, беспричинное, как всегда, и потому особенно тягостное» (ВБ, с. 139)). После «припадка» нарратор совершенно не помнит, что с ним происходило в действительности («Я не мог вспомнить, куда я направлялся, когда я вышел из дому, и что побудило меня предпринять это путешествие. Во всяком случае, я шёл, не видя ни домов, ни улиц, потому что в это же время я находился в тюрьме Центрального Государства...» (ВБ, с. 155)). Если вспомнить симптомы эпилепсии у Смердякова, то сходство покажется разительным. Укажем также на то, что для эпилептиков характерны яркие видения, протекающие за ограниченный момент времени (видение пророка Магомета о его путешествии на небо за время, пока падает кувшин). В контексте же русской культуры эпилепсия является «атрибутом» Достоевского и его героев. Таким образом, нарратор сопоставляется не столько со Смердяковым, сколько с самим Достоевским, а также с самым «известным» эпилептиком русской литературы – князем Мышкиным. Эта аналогия будет рассмотрена далее в рамках анализа интертекстуальных связей с «Идиотом».

Следующей аналогией является некоторая финальная неясность того, кто всё же является убийцей. В «Братьях Карамазовых» она основывается, во-первых, на известной трусости Смердякова и, как следствие, его непригодности на роль убийцы (самоубийство Смердякова нельзя считать окончательным подтверждением его виновности); во-вторых, на нахождение Мити в момент его «визита» в состоянии аффекта, которое могло иметь своим результатом частичное вытеснение сделанного из памяти. Нарратор в «Возвращении Будды» будто бы невиновен, но такая точка зрения основывается лишь на его словах (о возможности иной трактовки мы уже писали, сопоставляя роман с «Убийством Роджера Экройда» А. Кристи).

Другой важной аналогией является подробный показ механизмов действия следствия и судебной системы. Достоевский впервые в русской литературе совершенно точно демонстрирует процедуру допроса и суда, дав в подробностях пересказ как речи прокурора, так и защитника. Точно так же поступает Газданов: подробные описания допросов сменяются отсчётом о произошедшем и речами прокурора и защитника. Газданов педантично прослеживает путь Амара до самого конца: действия судебной и пеницитарной системы становятся основаниями для определённых обобщений о «гуманности» государственной системы.

Между двумя романами прослеживается сходство и в композиционной структуре. «Братья Карамазовы» – один из самых сложных в композиционном плане романов русской литературы. В нём много своеобразных «ответвлений» от основной линии (назовём, например, Книгу шестую, посвящённую Зосиме, а также Книгу десятую, посвящённую «мальчишкам»). В нём присутствует также серия «текстов в тексте» («Великий Инквизитор», «Из жизни в бозе представившегося иеромонаха старца Зосимы...», «Из бесед и поучений старца

Зосимы»). Те же композиционные особенности мы находим и в романе Газданова: здесь в качестве «текстов в тексте» присутствуют подробно описанные видения нарратора (если говорить о видениях «с сюжетом», то мы насчитываем четыре таких фрагмента: видение смерти; видение Центрального Государства, видение близости с Лидой, финальное видение, после которого нарратор понимает, что смог преодолеть свою болезнь).

Даже ключевая для романа Достоевского фраза «Если Бога нет, то всё позволено», являющаяся «виновницей» случившегося, «трихином», которым заражены многие герои «Братьев Карамазовых», находит свой отголосок в структуре «Возвращения Будды». Нарратор арестован после того, как совершено убийство Щербакова, сопровождавшееся кражей статуэтки Будды. Его обвиняют в убийстве, которого он не совершал, и ничто не может его спасти, так как все улики против него. Должен свершиться суд несправедливый, а истинный убийца останется на свободе. Таким образом, происходящее можно прочесть как «исчезновение Бога (хотя, если быть точным, Будда вовсе не является богом), следствием которого становится несправедливость», – т. е. как своеобразную иллюстрацию к тезису Достоевского. В «Возвращении Будды» «Бог» всё же появляется и спасает нарратора («Я снял Будду и смотрел на него с труднопередаваемым и сложным чувством. Всё-таки нельзя было забыть, что его возвращение дало мне свободу» (ВБ, с. 262)), при этом его материальному появлению в виде случайно найденной золотой статуэтки предшествует пребывание нарратора в тюрьме, во время которого происходит духовное прозрение и он находит основание своего существования, давно им утраченное, – Любовь (т. е. того же Бога).

В сущности, сам сюжет «пребывание в тюрьме – просветление» отсылает нас как к судьбе Мити, невиновного в убийстве, но захотевшего пострадать за свои грехи, так и к центральному «жизненному мифу» самого Достоевского (который, впрочем, не совсем соответствовал действительности: об этом несоответствии времени реального «просветления» с пребыванием в остроге писал Р. Л. Джексон (*Джексон 1998*)). Нарратор лишь в тюрьме, в условиях максимального ограничения свободы познавший самого себя, воплощает этот сюжет с максимальной точностью.

Мотив «теоретического допущения убийства», о котором мы уже говорили в связи с образом Ивана Карамазова, имеет ещё одну аналогию в романе «Преступление и наказание». Разговор молодого офицера и студента об убийстве – *теоретическом* – старухи-процентщицы, играющий исключительно важную, роковую роль в размышлениях Раскольникова («Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда и в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?*... Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел

чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» (*Достоевский 1972–1990*, т. VI, с. 55)), можно сравнить с размышлением нарратора в «Возвращении Будды»; основанием такого сопоставления является мотив пользы от смерти, простой «арифметики» (*Достоевский 1972–1990*, т. VI, с. 54), которой занимаются как офицер и студент («За одну жизнь – тысячи жизней, спасённых от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!») (*Достоевский 1972–1990*, т. VI, с. 54)), так и нарратор в своих рассуждениях о Щербакове («Ему пойдёт седьмой десяток, и в самом недалёком будущем те жестокие лишения, которые он пережил, начнут давать о себе знать, начнутся недомогания, болезни, доктора и всё то тягостное, что несёт с собой старость, и непоправимое сознание, что деньги пришли слишком поздно: вместо желаний будут боли, вместо аппетита – отвращение к еде, вместо глубокого сна – длительная бессонница. Да, было бы лучше, если бы он умер теперь» (ВБ, с. 205)). Отметим безличную конструкцию «было бы лучше», которая словно переводит вывод нарратора в сферу общего блага.

Нарратор «приговаривает» Щербакова к смерти, и тот факт, что это происходит не в реальности, а в «пространстве мысли», не должен служить оправданием этого «убийства» из соображений «гуманности» и «целесообразности»: в том смешении бреда и реальности, которое является атрибутом существования нарратора, поток интеллектуальных построений, стремлений и желаний ничем не отличается от событий, происходивших в реальности («...почему я совершаю это теоретическое умерщвление? И в какой степени я ответствен за это преступление? Потому что в том мире, на пребывание в котором я был осуждён своей упорной болезнью, граница между отвлечённым и действительным, между идеей и актом не была ни отчётливой, ни неподвижной» (ВБ, с. 206)). Уголовная мрачность воображения нарратора (ВБ, с. 206) отражается в романе в такой же уголовной мрачности планов «людей дна».

Такое смешение теоретического представления об убийстве с практической реализацией чудовищного плана характерно и для «Преступления и наказания». Мотив же «арифметики» эксплицитно присутствует и в плане «людей дна»: на деньги никому не нужного старика, который и так уже зажился на свете, «расцветут» жизни четырёх «отверженных» существ, которые своими страданиями, несомненно, уже давно заслужили своё право на счастье. Отзвуки подобных рассуждений мы встречаем в речи Лиды во время её первого визита к нарратору: после описания своего существования в «смрадном аду» она спрашивает нарратора: «А теперь скажите мне: разве я не заслужила хоть немного счастья – даже ценой обмана?» (ВБ, с. 190). Немного продолжим эту линию довольно логических рассуждений и придём к фина-

лу: немного счастья – даже ценой убийства. И хотя Лида вполне откровенно желает счастья себе, а студент, офицер и Раскольников будто бы готовы облагодетельствовать сотни жизней других людей, объединяющая их идея едина: допустимо ли воспользоваться жизнью другого человека в каких-либо целях? Допустимо ли построение всеобщего счастья, если оно будет стоить хотя бы «слезинки»? Ответ Достоевского однозначно отрицателен; ответ же Газданова далеко не столь однозначен: фактически, перемены к лучшему в жизни нарратора связаны именно со смертью Щербакова: смерть парадоксальным образом приводит к расцвету и выздоровлению, причём нарратор с некоторым удивлением обнаруживает полное отсутствие каких-либо сожалений по этому поводу («Я ловил себя на том, что трагическая и неожиданная смерть Павла Александровича не вызывала во мне тех чувств, которые я должен был бы испытывать и которые были бы естественны: сожаление и печаль» (ВБ, с. 220)). Такая шокирующая откровенность напоминает признания нарратора в «Ночных дорогах».

Образы Раскольникова и нарратора имеют, кроме мотива «теоретического умерщвления», ещё несколько общих мотивов. Прежде всего, это мотив душевной болезни, которой страдают оба героя. Имплицитно присутствующий в «Возвращении Будды» мотив любви к проститутке (влечение нарратора к Лиде, фактически проститутирующей собой) повторяет один из центральных мотивов «Преступления и наказания». Мотив видений, которые посещают героя, более очевиден в романе Газданова, однако он играет немаловажную роль и в структуре «Преступления и наказания» (вспомним сон Раскольникова об убийстве лошади, являющийся, по мнению исследователей, ключом к идейной структуре романа (Амелин, Пильщиков 1992), а также сон о нашествии микроскопических существ, являющийся своеобразным апокалипсическим финалом романа). Образ следователя-психолога, внимательно изучавшего «статью» нарратора о Тридцатилетней войне, легко соотносится с образом Порфирия Петровича, столь же интересующегося «статьёй» Раскольникова. Это сопоставление поддерживается некоторыми мотивными совпадениями в сочинениях героев: если Раскольников в качестве примера и своего рода образца называет Наполеона, то нарратор в своём опыте рассматривает политику и личность Ришелье, другого знаменитого француза и такого же безграничного честолюбца, как и Наполеон. Однако если Раскольников в поступках во многом ориентируется на свой недостижимый образец, то нарратор относится к Ришелье совершенно иначе («Мне казалось, что нельзя было относиться к Ришелье иначе чем с презрением...» (ВБ, с. 186)). Мотив алкоголизма, первоначально центральный в замысле Достоевского и вытесненный в конечном счёте на «идеологическую периферию», также нашёл свое воплощение в «Возвращении Будды». Образ Мишки, прожившего «целую жизнь в пьяном тумане» (ВБ, с. 160), соотносим с образом Мармеладова. Интересно, что именно от Марме-

ладова Раскольников узнаёт в подробностях историю Сони; тот же самый порядок получения сведений о героине наблюдается и у Газданова: Мишка рассказывает нарратору о «семье» своей бывшей любовницы – «знаменитой» Зины – и упоминает её дочь («Я узнал также, что у Зины была дочь, Лида, лет двадцати шести, которая была одно время замужем за каким-то французом...» (ВБ, с. 163)), которой предстоит стать предметом вожделения нарратора и Щербакова.

Мотив убийства старухи также присутствует в «Возвращении Будды» в ярком эпизоде, когда нарратор передаёт свои впечатления от ощущения себя женщиной; важность и неслучайность этого видения подчёркивается его неоднократностью: это, фактически, не обычное фрагментарное видение, но целый сюжет, который «приходит» к нарратору по частям. Вначале нарратор видит себя «старой женщиной», рядом с которой спит, «оскалив по-собачьи, в тяжёлом сне, белые зубы, мальчишка-араб» (ВБ, с. 134). Затем – второе видение: «Утром, когда я проснулся и потом опять закрыл глаза, я увидел – на этот раз совершенно отчётливо со стороны, – что араба уже не было в комнате и в кровати оставался только труп старухи и запёкшаяся кровь от страшной раны на шее» (ВБ, с. 135). Отметим минимализм описания: нет ни одной бытовой детали; перед нами словно архетип убийства.

Важную роль в интертексте «Возвращения Будды» занимает и роман Достоевского «Идиот». Достоевский в письме С. А. Ивановой от 1 января 1868 г. определял свою задачу так: «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека.... На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уже конечно есть бесконечное чудо» (*Достоевский 1972–1990*, т. XXVIII, кн. II, с. 203). Роман, главный герой которого в черновиках прямо называется «Князь Христос», подразумевает определённое аллегорическое прочтение. Если вспомнить о том, что именно мистическое чувство являлось, по мнению исследователей, одной из основных констант романтизма («...романтизм является своеобразной... формой развития мистического сознания» (*Жирмунский 1996*, с. 6)), а также саму «чрезвычайность» как героев этого романа Достоевского, так и самих ситуаций, в нём описанных, то, как нам кажется, можно говорить о наличии элементов романтической поэтики в поэтике Достоевского (метод Достоевского в «Идиоте» был определён как «мистический реализм» (*Энциклопедия литературных 1998*, с. 205), что подтверждает наличие мистической константы в его творчестве).

Первый и наиболее очевидный совпадающий мотив двух романов – мотив душевной болезни. «Идиотизм» Мышкина – гениальная находка Достоевского, своеобразная «маска» Христа, которую видит большинство героев романа, но лишь избранные прозревают за этой маской высшую ступень человеческого совершенства (эта мысль об идиотизме как маске,

необходимом этапе на пути к трансформации в совершенного человека, получила довольно неожиданное развитие в фильме «Идиоты» Ларса фон Триера). В контексте «идиотизма» Мышкина, наиболее очевидным «проявлением» которого служит его способность к безграничному состраданию («Сострадание – всё христианство», – писал Достоевский в черновиках «Идиота» (Цит. по: *Энциклопедия литературных* 1998, с. 203)), в видениях и кошмарах нарратора высвечивается такая их черта, как ощущение им страданий других существ, т. е., собственно, со-страдание. Страдание – закон человеческого существования, но для нарратора остаётся непостижимой загадкой, что же удерживает людей в этом внешне бессмысленном и хаотическом стремлении (ВБ, с. 164–165)). Переживание не своих чувств, страданий и мыслей – «бремя» нарратора, его дар понимания, способность видения («И в этот вечер, как всякий раз, когда я долго оставался один, я был окружён точно чувственным океаном неисчислимого множества воспоминаний, мыслей, переживаний и надежд, которым предшествовало и за которым следовало смутное и непреодолимое ожидание» (ВБ, с. 167)). Стыдясь своего «недуга», нарратор сообщает о нём лишь своей возлюбленной Катрин – он, как и Мышкин, не горд своим даром, не ощущает его как знак избранности, но стыдится и даже боится его. Мечта нарратора выздороветь, победить свою «болезнь», свой «идиотизм» сбывается, и одним из симптомов этого «выздоровления», наверное, может быть названа потеря им способности сочувствовать, сострадать: его воспоминания об умершем Щербакове совершенно спокойны, в них полностью отсутствует «сожаление и печаль» (ВБ, с. 220); в подробнейшем образе изложенной истории Амара есть холодный анализ и логика социолога (Газданов изучал социологию в Сорбонне), однако полностью отсутствует жалость и сочувствие.

Общим мотивом обоих романов является также мотив «возвращения бога». В «Идиоте» это имплицитный мотив, центральный для замысла Достоевского. Вся структура романа находится в соотнесении с мифом о Христе («Три последние части романа – исход величайших христианских событий, демонстрирующий их апокалиптическую заострённость. Апокалиптический Вход Господень, апокалиптические Страстные Четверг и Пятница, наконец, Воскресение из мёртвых, ожидаемое писателем, – излом времени, который превышает земную историю и дарует вечность. Таков мистический фундамент романа» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 204)). Князь Христос, вернувшийся к людям, непонятый и распятый, – так можно определить основную мысль романа. В произведении же Газданова возвращение бога происходит одновременно в двух планах повествования: во-первых, возвращение самой статуэтки Будды, несущей нарратору свободу и восстанавливающей справедливость, во-вторых, возвращение «пробудившегося», будды-нарратора, победившего свою «болезнь» / невежест-



во, к своей возлюбленной («буддийские» аспекты трактовки романа мы подробно рассмотрим далее).

Стремление к наживе, которым руководствуются в своих поступках многие герои как «Идиота», так и «Возвращении Будды» – другой совпадающий мотив романа. Образ Гани Иволгина, готового на любое предательство ради денег, – симптом общественной болезни, пришедшей, по мнению Достоевского, из Европы, давно уже больной стяжательством. Та же страсть руководит и Лидой с её сообщниками.

Исследователи неоднократно отмечали исключительно важное значение, которое имеет в структуре «Идиота» рассказ Мышкина о казни осуждённого, на которой князь присутствовал как очевидец. То особое состояние видения мира, постижения его ценности и ценности каждого мгновения человеческой жизни, которое предстаёт как вывод из рассказа Мышкина, – своего рода Весть, которую принёс людям «Князь Христос». Мотив последнего дня приговорённого к смерти важен и в структуре «Возвращения Будды». «Пробуждённый» нарратор с высоты своего знания бесстрастно препарирует существование Амара и наблюдает за последними событиями его казни. Хотя нарратор и не был – в сравнении с Мышкиным – свидетелем казни, однако подробное описание случившегося делает это различие несущественным. Характерно, однако, само различие тональностей, в которых описываются казни. В случае Мышкина это высокая патетика, отсылающая нас к романтизму и сентиментализму (если вспомнить реакцию слушавших); в случае нарратора это полная невозмутимость хроникёра ежедневной газеты или философа, понимающего суётность и бессмысленность страдания: «Такой, каким он был, он, вероятно, не мог прожить другой жизни, и она казалась логически законченной» (ВБ, с. 254). Эта «газетность» отсылает нас к описанию матча Джонсон – Дюбуа в «Призраке Александра Вольфа».

В контексте истории создания «Идиота» нетрадиционность исполнения статуи Будды в романе Газданова получает новый смысловой оттенок. Хорошо известно то впечатление, которое оказала на Достоевского картина Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу», которую писатель увидел в Базельском музее в 1867 г. На картине Христос предстаёт не как сын Божий, но как человек, и человек мёртвый. Это, по сути, момент наивысшего унижения Христа, после которого должно наступить возвышение его. Но вопрос, заданный в картине, очевиден: «Будет ли Воскрешение?». В романе Достоевского воскрешение не наступает, но это не отменяет истины, которую дал людям Мышкин. Картина даёт совершенно неканоническое изображение Христа: Гольбейн словно идёт на шаг дальше канонических сюжетов распятия и снятия с креста. Если в этих сюжетах прежде всего подчёркиваются муки Христа, его искупительная жертва, то Гольбейн, отходя от канона, акцентирует внимание

на смерти, максимально «очеловечивающей» Христа. Мотив смертного спокойствия, как кажется, является одним из центральных в картине.

Та же нетрадиционность, отступление от канона наблюдается и в изображении Будды: «Меня удивила его поза: в противоположность тому, что я привык видеть, он был представлен не сидя, а стоя. Обе руки его были прямо вытянуты вверх, без малейшего сгиба в локтях, безволосая голова была склонена несколько набок, тяжёлые веки нависали над глазами, рот был открыт, и на лице было выражение сурового экстаза, переданное с необыкновенной силой» (ВБ, с. 198). Нарратор подчёркивает далее такую неканоническую черту статуэтки Будды, как выражение экстаза (обычное изображение Будды характеризуется умиротворённостью и спокойствием, показывающих просветлённость Будды, его положение над страстями), и сравнивает выражение лица Будды с выражением лица святого Иеронима («восторженное лицо святого Иеронима» (ВБ, с. 199)) на одном из луврских полотен.

Таким образом, если Гольбейн изображает вместо страдающего Христа отвратительный труп в гробу (статику вместо динамики, спокойствие смерти вместо волнения жизни), то неизвестный создатель статуэтки, точно наоборот, изобразил экстаз (т. е. высшее проявление душевной динамики) вместо полного спокойствия «пробуждённого» (динамику вместо статики, экстаз вместо спокойствия архата, нирваны). Совпадает и мотив пробуждения / воскресения: если Христос мёртв, то он вскоре воскреснет / пробудится; Будда же в переводе с санскрита значит «пробуждённый». Интересно, что одним из наиболее ярких шедевров Гольбейна является так называемый «Алфавит смерти», «в котором было представлено в 24 сценах, согласно числу букв, власть смерти над людьми» (*Брокгауз и Ефрон 1991*, т. IV, с. 205), а также переработка этого алфавита – серия рисунков, известная под названием «Пляска Смерти». В то же время одним из центральных мотивов «Возвращения Будды» (и одним из лейтмотивов творчества Газданова в целом) является мотив смерти, а также мотив суетности всего «земного» («Я сидел в кресле и думал с холодным исступлением о том, что, в сущности, несостоятельно всё и, в частности, любая отвлечённая мораль и даже недостижимое духовное величие христианства – потому что мы ограничены временем и потому что есть смерть» (ВБ, с. 166)). Известно также отношение Газданова к искусству, которое занимает в онтологии его героев-alter ego едва ли не важнейшее место, являясь воплощением абсолютной ценности, своего рода опорой в мире иллюзий. Основываясь на всём выше сказанном, можно предположить высокую вероятность и самостоятельного (безотносительно к «Идиоту») влияния творчества Гольбейна на Газданова (известно, что творчество Дюрера, современника Гольбейна, было хорошо известно писателю).

Проанализируем мифологический интертекст романа. Как нам кажется, в структуре романа можно увидеть отражение мифа о лабиринте и Минотавре. Греческий миф повествует о критском лабиринте, построенном искусным Дедалом; в этот лабиринт царь Крита Минос заключил чудовище-человекобыка (Минотавра), по имени Астерий («звёздный»), которому ежегодно или же раз в несколько лет приносили в жертву семь афинских юношей и девушек. Минотавр был рождён женой Миноса Пасифаей от быка, посланного Посейдоном, или же от самого Посейдона, принявшего облик быка. Вышедший из лабиринта благодаря помощи дочери Миноса Ариадны афинский царевич Тесей убивает чудовище.

Мотив лабиринта присутствует, во-первых, в описании внешне хаотических блужданий нарратора: «Я начал своё последнее путешествие именно с Парижа; но где и когда я мог видеть нечто похожее на тот воображаемый лабиринт, куда меня повлекло властное движение моего безумия?» (ВБ, с. 155). Путешествие, во время которого нарратор, подобно Магомету, совершает свой «мирадж» – посещает Центральное Государство, «физически» является передвижением по улицам и переулкам Парижа; однако нарратор даёт себе отсчёт, что его «прогулка» именно в этом районе далеко не случайна: «Почему именно я очутился здесь, в этом квартале Парижа, а не в другом, не на Монмартре, например, или на Больших бульварах?... Я не мог вспомнить, куда я направлялся, когда я вышел из дому, и что побудило меня предпринять это путешествие» (ВБ, с. 155). Цель этого путешествия по лабиринтам парижских улиц всё-таки вспоминается нарратором в очень примечательный момент: «...и вдруг, в последнюю секунду моего пребывания по эту сторону сна, я вспомнил, что собирался быть сегодня вечером на rue Molitor, у моего знакомого, который так чудесно и неожиданно разбогател» (ВБ, с. 156). Таким образом, нарратор блуждает в воображаемом и реальном лабиринтах с целью найти Щербакова (который по нашей мифологической схеме и является Минотавром).

Во-вторых, сама болезнь нарратора вовлекает его в своего рода «воображаемый лабиринт» (ВБ, с. 155), выбраться из которого и является его главной целью и надеждой. Нарратор ищет выход из своего состояния «бредового затмения» (ВБ, с. 155); его иллюзии и их смешение с реальностью («...мне нередко было трудно определить, где кончается действительность и где начинается бред» (ВБ, с. 155)) и составляют тот бредовый лабиринт, в котором путешествует герой. Внутренний лабиринт нарратора, его попытки обрести «картезианское» основание собственной экзистенции, противопоставлены «лабиринту» «отверженных», цель которого – обрести благосостояние, то есть то же основание экзистенции, но экономическое, «марксовское». Оба лабиринта приводят к Минотавру: на Щербакове сосредоточены все надежды «отверженных»; Щербаков демонстрирует нарратору возможность иного взгляда

да на мир, а главное, на смерть, т. е. выступает, по сути, как его учитель. И хотя нарратор этого не осознаёт, именно парадоксальная точка зрения Щербакова, соединившись с его столь же «парадоксальным» умиранием, становится тем основанием, на котором возникает *сатори* нарратора (т. е. смерть Щербакова оказывается необходимым этапом для выхода из «воображаемого лабиринта»).

Мотив лабиринта присутствует также и в «путешествии» статуэтки Будды перед «возвращением» на исконное место: «Это был тот же самый Будда, которого держала тёмная рука Амара, который потом стоял в комнате проститутки, окружённый облаками дешёвых духов, который путешествовал в кожаном портфеле следователя...» (ВБ, с. 262). Сама запутанность перемещений статуэтки, их нарочитая хаотичность, а также совершенная случайность её находки – всё это напоминает хаотическое передвижение по «воображаемому лабиринту» самого нарратора.

Мотив зеркального лабиринта просматривается и в видении нарратора (свидание с Лидой): «В зеркалах по-прежнему двигались многочисленные руки, плечи, бёдра и ноги, и я начинал задыхаться от этого впечатления множественности» (ВБ, с. 178). Нарратор «теряется» в этом чувственном и «воображаемом» лабиринте: «Я начинал терять себя в этом неожиданном богатстве физических ощущений...» (ВБ, с. 178). Отметим подчёркнутую интенсивность ощущений нарратора – важную деталь его болезни.

Общим для мифа и романа является также мотив жертвы, приносимой Минотавру. В романе это «принесение в жертву» Лиды, которая «вынуждена» отдаваться Щербакову (на этом, по-видимому, настаивают её мать и отчим, а также её любовник Амар): «Вечером приходит Лида и отдаёт ему своё послушное тело...» (ВБ, с. 204). «Спаси» Лиду должен Амар, выступающий как воплощение Тесея. Такую трактовку поддерживает несколько аргументов: во-первых, прошлая профессия Амара («...до своей болезни Амар работал на бойнях в Тунисе» (ВБ, с. 230)), во-вторых, сам способ убийства Щербакова («Удар был нанесён не обыкновенным ножом, а трёхгранным оружием, несколько похожим на штык. Таким ножом бьют скотину на бойнях» (ВБ, с. 230)). Здесь очевидно высвечиваются мотив убийства и мотив быка (вспомним, что Минотавр является человеком и быком одновременно). На первый взгляд, отсутствует мотив чудовища / чудовищности. Однако он проступает – по закону метонимического переноса – в самом Амаре: нарратор в его характеристике постоянно подчёркивает «звериные» качества этого героя, а также «ублюдочность» его лица («...в его лице... было тоже нечто ублюдочное и преступное» (ВБ, с. 184)). При этом необходимо подчеркнуть тот факт, что нарратор постоянно говорит о «преступности» его внешности, «читает» в ней его будущую судьбу. А уподобление преступника чудовищу («чудовищное преступление»,

например) давно уже стало расхожим газетным штампом. Почти в каждой характеристике Амара акцентируется его смуглость, тёмный цвет, тупость («с тёмным худым лицом» (ВБ, с. 184); «Тупой и тёмный человек» (ВБ, с. 244)). Описание его работы на бойнях («...покрытый зловонной кровавой слизью...» (ВБ, с. 240) и сравнение его существования с существованием беловатых коротких червей в выгребных ямах (ВБ, с. 233) в совокупности позволяет говорить о выраженной хтонической доминанте этого образа.

Амар, убивая Щербакова, надеется, выражаясь метафорически, выйти из лабиринта своей судьбы, в которой его жизненный путь большей частью предопределён. В нём тоже легко увидеть жертву – жертву неумолимых социальных законов («И в последний раз я подумал о том, что ему, собственно, дало общество: случайное рождение в нищете и пьянстве, голодное детство, работа на бойнях, туберкулёз, вялые тела нескольких проституток, потом Лида и убогий соблазн богатства, потом убийство, неотделимое от страшной бедности его воображения, и потом, наконец, после тюрьмы – холодный воздух осеннего рассвета, мостки гильотины, немного рома и одна папираса перед смертью» (ВБ, с. 254)); он не столько нападает, сколько защищается. Жестокая ирония видна в том, что именно этот персонаж уподобляется герою Тесею, однако такие переосмысления мифов были характерной чертой искусства XX в.

Однако в мифе, хотя убийство и совершает сам герой, он не в состоянии выбраться из лабиринта без помощи «нити Ариадны». Амар также выступает как слепой исполнитель (искаживший план и испортивший его кражей статуэтки); «нить» же – ключи от квартиры Павла Александровича – он получает от Лиды. Мотив нити / клубка имплицитно присутствует также в расследовании убийства и поиске статуэтки («нить поиска», «улика, от которой нить тянется...»).

Образ Лиды соединяет в себе и черты жертвы, и черты Ариадны. Её страстная влюблённость в Амара соответствует страсти Ариадны к Тесею. Известная деталь мифа (Тесей, сбежав с Ариадной на остров Наксос, оставляет её там и уплывает в Афины) – мотив предательства одного из влюблённых – реализуется в романе «обратным» образом: Лида бросает Амара на произвол судьбы, оговаривает его, чтобы спасти себя от судебного преследования. Фактически, Амара приносят в жертву (мотив жертвы), не помогают ему «выйти из лабиринта» («Он был предоставлен теперь самому себе, его участь не разделил никто, и он не мог рассчитывать ни на чью помощь и ни на чьё сочувствие» (ВБ, с. 239)). Критика общественной «справедливости», порождающей и карающей изгоя, налицо.

Однако и в образе нарратора можно увидеть черты Тесея. И, прежде всего, в мотиве женской помощи: для нарратора «нитью Ариадны», которая выводит его из лабиринта виде-

ний становится образ Катрин и воспоминание о её пении; в последнем видении нарратора происходит своего рода «агон» голосов: голос женщины с тяжёлыми глазами (ВБ, с. 264), узким телом и низким голосом (мотив тяжести, узости, низа, несомненно, связан здесь с образом Лиды, которая, однако, прямо не называется) сменяется голосом Катрин («...вспомнив другой голос, лёгкий, чистый и прозрачный, – голос Катрин...» (ВБ, с. 264)). Роль Катрин после *сатори* в тюрьме возрастает («В том хаотическом мире, которому мне было, в сущности, нечего противопоставить, так как всё, что я знал, казалось мне вялым и неубедительным или непостижимо далёким, её существование возникало передо мной как единственный воплощённый мираж» (ВБ, с. 251)) и, фактически, несмотря на утверждение самого нарратора, что именно возвращение Будды дало ему свободу, настоящую свободу ему даёт лишь Катрин – своим оставшимся в его памяти голосом и письмом, после которого нарратор бросает всё и плывёт в Австралию.

Мотив моря (происхождение Минотавра от морского бога Посейдона) нашёл своё отражение в генезисе состояния Щербакова: своим богатством он обязан капризу морской стихии, благодаря которому умирает его брат Николай. Способ и орудие, которым Щербакова убивают, содержат в себе мотив быка. Имя чудовища – Астерий («звёздный») – высвечивается в названии дансинга «Золотая звезда», в котором развлекается Лида, пока Амар совершает убийство. Однако мотив звезды имплицитно присутствует и в самой внезапности обретения Щербаковым богатства (вспомним фразеологизм «счастливая звезда» в значении «везение, удача» (*Фразеологический словарь 1991*, т. 1, с. 207)).

Нужно отметить, что «ведущая» центральная роль Щербакова в интриге отражается даже в такой детали, как название улицы, на которой он снимает, а затем и покупает квартиру – rue Molitor. Слово «molitor» имеет латинские корни и в латинском языке обозначало, во-первых, организатора, устроителя, зачинщика; во-вторых, создателя, творца; в-третьих, затевающего, замышляющего; в-четвёртых, мельника (*Дворецкий 1976*, с. 644). Интересно, что в образе Щербакова отразились не только мотивы, связанные с первым значением слова (он, пишущий завещание, является «устроителем» будущего нарратора и одновременно «замышляющим» против Лиды), но и мотивы, связанные со вторым его значением: спокойная и философская позиция Щербакова в последнем разговоре с нарратором (ВБ, с. 194) отсылает нас к ещё одному фразеологизму: «Всё перемелется» в значении «благополучно разрешится, пройдёт (о каких-либо затруднениях, сложных жизненных обстоятельствах и т. п.)» (*Фразеологический словарь 1991*, т. 1, с. 84). Нарратор находится в тяжёлой жизненной ситуации, и Щербаков «учит» его «взгляду мельника»; причём именно это влияние и разговор оказываются в будущем исключительно важными для нарратора.

Отражение темы Минотавра можно увидеть и в образе государства / общества. Амар, совершив преступление, «попадал под такую-то статью закона» (ВБ, с. 239). Но совершение им этого преступления было, в сущности, в какой-то мере «запрограммировано» в его судьбе, предопределено его рождением. Его жизнь, также как и жизнь афинских юношей и девушек, должна была быть принесена в жертву просто потому, что он (и они) родился в определённом месте и принадлежал к низшему социальному слою. Как мы уже отмечали, Лида не спасает Амара от государства-чудовища (здесь просится уподобление не с Минотавром, но с Левиафаном) – Ариадна предаёт Тесея. Нарратор всячески подчёркивает какую-то обыденность казни Амара: чудовище и его жертвы со временем потеряли свою трагическую красоту и выродились в героев скучной мелодрамы.

Дадим теперь трактовку происходящего в романе с точки зрения буддизма. Здесь возможны две версии. Рассмотрим первую, связанную с индийским буддизмом. Нарратор, сам того не сознавая, находится в особом состоянии, которое можно трактовать как первую стадию достижения *нирваны* (которая «в буквальном смысле означает отсутствие паутины желаний (*вана*), соединяющей одну жизнь с другой» (*Буддизм 1992*, с. 192) или «полное угасание сознания и всех ментальных процессов» (*Щербацкой 1988*, с. 154)) – *самантти* (*Буддизм 1992*, с. 35), так как критерием достижения такой стадии является «понимание того, что всё в жизни непостоянно, подвержено изменениям, разрушается и исчезает...» (*Буддизм 1992*, с. 35). Познание фундаментального закона бытия – *анитья* («...непостоянство как одно из свойств бытия. Именно из-за непостоянства бытия ему присуще страдание (*дуккха*) и отсутствие самости (*анатман, анатта*)» (*Буддизм 1992*, с. 35)) – вызывает раздумья нарратора и является во многом причиной его страдания («Я чувствовал теперь во всех обстоятельствах необыкновенную призрачность моей собственной жизни, многослойную и непременную, независимо от того, касалось ли это проектов и предположений или непосредственных и материальных условий существования, которые могли совершенно измениться на расстоянии нескольких дней или нескольких часов» (ВБ, с. 128); «Я не мог быть уверен в длительности того или иного чувства, я не знал, что придёт ему на смену завтра или через неделю» (ВБ, с. 130)). Этот фантомный характер бытия, его «протеизм», с одной стороны, и неминуемая смерть, с другой, – постоянные предметы раздумий / медитаций нарратора. Сравним это с буддийским определением существования в трактовке Ф. И Щербацкого: «Исчезновение – самая сущность существования; то, что не исчезает, и не существует» (*Щербацкой 1988*, с. 142). Совпадение очевидно.

Важную роль в романе играет мотив невежества. В буддизме *авидья* (невежество) понимается как «первоначало зла и страданий в жизни, т. к. именно невежество не позволяет

увидеть истинную сущность вещей и природы, постоянную изменчивость реальности, негативные стороны эгоцентризма...» (*Буддизм 1992*, с. 28). В характеристике Лиды подчёркивается её невежество (она «училась» лишь по книгам в библиотеке доктора); в характеристике Амара мотив тупости является лейтмотивом («его выражение тяжёлой глупости» (ВБ, с. 184); «тупой и тёмный человек» (ВБ, с. 242); «...даже если бы он (Амар. – В. Б.) не пропустил ни одного слова (в речи прокурора. – В. Б.), он всё равно не понял бы её» (ВБ, с. 243)). Эти герои – «невежды», и в силу этого их действия ошибочны и приводят к ухудшению их *кармы*, т. е. к так называемой *акусале* («...неблагоприятная карма, создаваемая невежеством, тщеславием и ненавистью» (*Буддизм 1992*, с. 32); её неблагоприятность связана с тем, то именно она задерживает процесс спасения: «...те элементы суеты, которые удерживают личность в круговороте бытия» (*Розенберг 1991*, с. 122)). Любопытно, что символом последнего из названных пороков (ненависти) является зелёная змея (*Буддизм 1992*, с. 32), а в облике Лиды постоянно подчёркивается узость её тела и её умение по-особому ритмично двигать им в такт своему пению (в этом, как мы уже указывали, можно увидеть отражение «змеиного» мотива). Что касается нарратора, то его положение двойственно: с одной стороны, он познал закон мира – *анитью*, а также страдание как его константу и стал просвещённым; с другой стороны, он не в состоянии познать собственную сущность, «подлинный смысл моей личной судьбы» (ВБ, с. 266), и эта неспособность ставит его в ряд героев-«невежд». Воспринимая свои видения как «бред» и «недуг», нарратор тем самым показывает всю меру своей *авидья*: дар, позволяющий видеть мир в истинном свете, нарратор называет болезнью (в то время как в буддизме *праджня*, определяемая как «понимание», имеет исключительное значение: «Присутствие этого элемента действует как противоядие по отношению ко всем другим элементам, которые «неблагоприятны» (*akusala*) движению вперёд; они постепенно исчезают и не могут вновь появиться в этом потоке» (*Щербацкой 1988*, с. 152)). Получается, что нарратор в состоянии правильно *видеть*, однако эта способность видения не распространяется на него самого.

В «бреду» нарратора легко увидеть отражение одного из центральных понятий буддийской философии – *сансара*. Дословный перевод этого санскритского слова – «блуждание», «переход через различные состояния», «круговорот» (*Буддизм 1992*, с. 222). Оно понимается в буддизме как «бытие, которое неизбежно связано со страданиями и перерождениями живых существ» (*Буддизм 1992*, с. 222). Мотив перехода через различные состояния в видениях нарратора является несомненным лейтмотивом («Этим превращениям предшествовали чаще всего мучительные физические ощущения...» (ВБ, с. 134); «Я видел, в теоретической и умо-зрительной перспективе, целую последовательность постепенных моих превращений...»



(ВБ, с. 167), примеры без труда можно умножить). *Сансара* отражается и в парадоксальной на первый взгляд судьбе Щербакова: из нищего «стрелка», сохранившего какие-то остатки культуры и подумывающего о самоубийстве, Павел Александрович «превращается» в эlegantного богача, наслаждающегося всеми благами цивилизации. Мотив блуждания очевиден в путешествии нарратора по Парижу, которое приводит его в тюрьму Центрального Государства. В буддизме *сансара* противопоставляется *нирване* (Буддизм 1992, с. 222). Стремление нарратора от одного полюса к другому мы видим и в романе: «И тогда у меня появлялось неизменное и странное желание – исчезнуть и раствориться, как призрак во сне, как утреннее пятно тумана, как чьё-то далёкое воспоминание» (ВБ, с. 166–167); «И я подумал, что, может быть, и мне следовало стать буддистом, – именно из-за стремления к нирване. Я рассказал Павлу Александровичу, как в минуты наиболее напряжённого душевного существования я неизменно испытывал желание раствориться и исчезнуть» (ВБ, с. 199). Однако одной своей частью желая этого «исчезновения»-*нирваны*, другой своей частью нарратор страшится этого. Именно преодоление этой раздвоенности и составляет своего рода внутренний сюжет «Возвращения Будды».

Важной деталью является отношение нарратора к собственным видениям и мыслям как к несомненной реальности; его иллюзорная встреча с Лидой вызывает у него «ненормальную» реакцию: для нарратора всё это «произошло» (ВБ, с. 180), и если это всё же произошло не в «реальности», то «это была случайная и лишённая значения подробность» (ВБ, с. 180). Такое восприятие кажется странным и трактуется как ещё одно подтверждение болезненного состояния нарратора. Однако если мы посмотрим на эту «странность» через призму буддийской философии, то увидим глубокую органичность такой трактовки событий: «В конструировании *кармы* главная роль принадлежит мысли, т. к. слова и действия являются вторичными по отношению к сознанию» (Буддизм 1992, с. 144). Таким образом, взгляд нарратора на события является вполне естественным с точки зрения буддизма.

Говоря о *карме* в романе, необходимо подчеркнуть, что в буддизме существует понятие т. н. «тёмной *дхармы*» (Буддизм 1992, с. 145), в которую входят десять тёмных деяний, ухудшающих *карму*. В эти десять деяний входят три физических поступка: убийство, воровство и прелюбодеяние (Буддизм 1992, с. 145). Отметим, что все три поступка оказываются совершены «отверженным» Амаром. Вопрос может вызвать совершение Амаром прелюбодеяния. Но тот факт, что Лида почти становится гражданской супругой Щербакова (об особом отношении Щербакова к ней говорит уверенность Лиды в том, что наследство будет оставлено именно ей), но в то же время продолжает встречаться с Амаром, позволяет увидеть в

их встречах элемент прелюбодеяния (они прячутся от чужих глаз; Лида готова на всё, чтобы только «муж» не узнал об этих встречах).

Однако те же три поступка оказываются совершены и нарратором: во-первых, убийство гражданина Эртеля; во-вторых, «прелюбодеяние» с Лидой; в-третьих, «кража» наследства Щербакова у уверенно ожидавших его Лиды и её окружения. Это совершенно по-новому подчёркивает отношения своеобразного двойничества, связывающие нарратора и Амара.

Интересно также указать на кармические последствия, которые влечёт за собой совершение убийства: «краткость жизни, болезни, постоянное горе по поводу утраты или потери достигнутого, постоянный страх» (*Буддизм 1992*, с. 145). Почти все эти последствия мы наблюдаем в образах Амара и Лиды: жизнь Амара, который, не будем забывать, является с точки зрения буддизма «профессиональным» убийцей (он работал на забое скота), очень кратка и сопровождается смертельной болезнью; для Лиды же характерен постоянный страх потерять то положение, которого она достигла, и горе по поводу утраты достигнутого в финале романа.

Нарратор находится в особом состоянии сознания – *сампатти*. Однако, прежде чем достигнуть *нирваны*, о которой он неоднократно говорит, он должен пройти ещё долгий путь. Здесь ключевую роль занимает Щербаков, который в своих беседах, по сути, наставляет нарратора, показывая ему возможность иного видения мира. Особенно шокирующий момент этого наставления – мысли Щербакова о смерти («И теперь я иногда представляю собственную кончину именно так, не без некоторого, я бы сказал, даже уюта...» (ВБ, с. 195); «Но уверяю вас, они (мечты Щербакова об «уютной кончине». – В. Б.) не лишены некоторой приятности» (ВБ, с. 196)), в которых отчётливы мотивы уюта (уют вообще является одним из лейтмотивов образа Щербакова) и спокойствия перед лицом самого страшного (с точки зрения нарратора) – перед лицом смерти. Парадоксальность этих мыслей («уютная кончина» – очевидная катахреза) только внешняя: если посмотреть на сказанное Щербаковым с точки зрения буддизма, то причина его спокойствия перед лицом смерти станет понятна – это спокойствие *архата*, достигшего высшего уровня четырёхступенчатого пути духовного совершенствования (*Буддизм 1992*, с. 37). Жизнь Щербакова (последний её период), кажется, противится такой трактовке. Однако, наслаждаясь всеми благами своего положения обеспеченного человека, он всё же сознаёт их иллюзорный характер («Я столько лет мёрз и голодал, безнадёжно, в смутном ожидании смерти или чуда, что теперь, я считаю, я заслужил право на отдых и на некоторые иллюзорные и сентиментальные утешения...» (ВБ, с. 198)). Само внезапное появление богатства (напоминающее о чуде, недаром нарратор вспоминает персидские сказки) у Щербакова после стольких лет нищеты можно трактовать как божествен-

ный дар, подтверждающий ту высокую степень мудрости, которой достиг за годы своей «аскезы» Щербаков.

Хотя внешне отношения учитель / ученик между нарратором и Щербаковым почти никак не проявлены, имплицитно мотив ученичества всё же присутствует в том факте, что именно нарратору Щербаков оставляет наследство (как материальное, так и «духовное»). С нашей точки зрения, именно разговор со Щербаковым и последующие события являются тем *коаном* (исследователь дзэн-буддизма Н. В. Абаев пишет об этих буддийских практиках: «В особо драматизированной, гротескной форме экстремальные условия жизнедеятельности человека моделировались в процессе парадоксальных диалогов-поединков (кит. *вэнь-да*; яп. *мондо*), когда перед учеником ставился неразрешимая на логическом уровне задача (кит. *гунань*; яп. *коан*), требующая моментального решения под угрозой применения насильственных методов психофизического воздействия...» (Абаев 1989, с. 130)), который способствует тому, что нарратор достигает *сатори* (««пробуждение», озарение, просветление; в дзэнской традиции центральная и наивысшая цель религиозной практики» (Буддизм 1992, с. 224)). Сам нарратор лишь в тюрьме понимает самое главное: «И я бы прибавил, что, когда я был заперт в этих четырёх стенах, именно тогда я понял самое главное: и постоянный призрак чьего-то чужого существования, и обвинение в убийстве, и раскаяние в том, что я был теоретически виновен перед тенью моего мёртвого друга, и тюрьма, и перспектива медленной или мгновенной смерти – всё это было менее тягостно, чем воспоминание о моём уходе из её комнаты тогда, поздним вечером, чем исчезновение той единственной иллюзии, из-за которой, может быть, действительно стоило защищаться до конца» (ВБ, с. 223). Близость к смерти словно «проявляет» то событие, которое и стало главной ошибкой нарратора.

Нарратор нашёл себя и наконец постиг «скрытый смысл всей... судьбы» (ВБ, с. 129) – любовь Катрин. Это «просветление», однако, не меняет сразу после выхода из тюрьмы его жизнь. Чем можно объяснить такое несоответствие? В дзэн-буддизме существует градация *сатори*: «Дзэн различает «малое *сатори*», т. е. неполное и неокончательное, когда истинное понимание природы вещей только приоткрывается на короткий момент, и «большое *сатори*», ведущее к духовному преображению» (Буддизм 1992, с. 224–225). Думается, что состояние нарратора в период после выхода из тюрьмы, которое трудно назвать результатом просветления («И прежние размышления с новой силой вернулись ко мне, нечто похожее на непрекращающуюся головную боль, эти постоянные и столь же упорные, сколь бесплодные поиски какого-то призрачного и гармонического оправдания жизни» (ВБ, с. 247)) и которое характеризуется именно возвратом к прежнему непониманию смысла существования, можно объяснить тем, что *сатори*, которое он испытал, было «малым *сатори*». Двойная свобода



смерти до того момента, когда последние проблески сознания покинут тело» (Бросс 1997, с. 28)). После смерти человек проходит несколько периодов; первый из них – *Чикай Бардо*, «когда он не осознаёт ещё, что умер, находясь в состоянии, похожем на сон» (Бросс 1997, с. 28); умерший удивляется печали своих родных и не в состоянии понять её причину.

Если посмотреть на признания нарратора с этой точки зрения, то очевидными становятся следующие факты. Во-первых, в начале романа нарратор умирает. Во-вторых, после смерти его сознание сохраняется. В-третьих, нарратор подозревает, что это был не сон и что он каким-то трудно уловимым образом изменился («Таково было моё воспоминание о смерти, после которой непостижимым образом я продолжал существовать, если предположить, что я всё-таки остался самим собой» (ВБ, с. 127)). Нарратор особо отмечает тот характер, который имело произошедшее с ним событие: «...в этой отчётливой и, собственно, прозаической катастрофе, совершенно лишённой какого бы то ни было романтического оттенка или призрачности...» (ВБ, с. 127). Далее нарратор говорит о своём возвращении «из небытия» (ВБ, с. 127) в мир реальности. Нарратор послушно следует за ним, полагая, вопреки высказанным замечаниям об абсолютной отчётливости и прозаичности случившейся с нарратором катастрофы, что это всё же был сон. Однако стоит лишь предположить, что нарратор в действительности умер, но сам, подозревая «что-то неладное», всё же не осознаёт этого факта до конца, картина происходящего резко изменится.

Именно после случившегося («Я чувствовал *теперь* (курсив мой. – В. Б.) во всех обстоятельствах необыкновенную призрачность моей собственной жизни...» (ВБ, с. 128)) нарратор понимает особость этого периода его жизни: «Теперь начинался новый период моего существования» (ВБ, с. 129). Этот период сопровождается различными видениями и ощущениями, которые нарратор не испытывал ранее, т. е. в жизни. Постоянной характеристикой этого состояния нарратора является схожесть со сном; а именно такое состояние и характеризует период *Чикай Бардо*.

Второй период пребывания – *Чойньид Бардо* – наступает, если умерший в течение первого периода не осознаёт своё состояние, не избавляется от сожалений и не готовится к конечному Освобождению (Бросс 1997, с. 28): «Если, будучи плохо подготовленным или от страха, умерший не воспользуется этой возможностью войти в нирвану, он должен будет пережить ещё один период...» (Бросс 1997, с. 28). Во второй период умерший «попадает в окружение сначала мирных божеств, а затем божеств устрашающих, которые суть не что иное как проявление его собственной кармы» (Бросс 1997, с. 28–30). Если проанализировать видения нарратора, то становится очевидным, что период относительно «безвредных» и «неугрожающих» видений сменяется периодом, когда нарратор ощущает постоянное присутствие

опасности: «...мною овладело смутное беспокойство, беспричинное, как всегда, и поэтому особенно тягостное. Оно усилилось через день и затем не покидало меня больше. Мне стало казаться, что мне угрожает какая-то опасность, столь же неопределённая, сколь непонятная» (ВБ, с. 139). Предчувствия не обманывают нарратора: он попадает в особый мир Центрального Государства. Случившиеся там события – убийство, заключение в тюрьму, следствие, результатом которого должна стать высшая мера наказания, – воспринимаются нарратором, во-первых, как абсолютно реальные, во-вторых, как устрашающие. Казалось бы, в видении нарратора отсутствуют как добрые, так и устрашающие божества. Однако мотив чуда (чудесного избавления) очевиден в образе «человека в лохмотьях»: во-первых, он чудесным образом воздействует на следователя, во-вторых, столь же чудесно меняет свой облик в конце кошмара. Он может трактоваться как «мирное божество». В облике следователя (как первого, так и второго) присутствует мотив устрашения; при этом в самой власти судить, и судить окончательно, приговаривая к смерти, имплицитно присутствует мотив карающего божества. Таким образом, следователи могут трактоваться как божества «устрашающие».

Существует и ещё одна деталь, сближающая это кошмарное видение с описаниями *Чойньид Бардо*. Это акцент на иллюзорности как мирных, так и угрожающих божеств, утверждение их созданности кармой самого умершего. Здесь необходимо вспомнить такую черту нарратора, как стремление понять окружающие его видения, увидеть смысл их существования (ВБ, с. 165). В этом стремлении можно увидеть имплицитное желание нарратора судить, которое становится совершенно очевидным в его размышлениях о жизни Павла Александровича Щербакова: он «судит» его и «приговаривает» его к смерти: «Да, было бы лучше, если бы он умер теперь» (ВБ, с. 205). Этот «суд» и является затем основанием той вины перед убитым другом, которую столь сильно ощущает нарратор. Думается, можно предположить, что появление в его кошмаре именно сцен со следователями было вполне закономерным, т. к. стремление судить отягчило *карму* нарратора.

Другое видение – встреча с Лидой – имеет ярко выраженный эротический характер. Однако и здесь – прежде всего, в ощущении исходящей от Лиды реальной опасности – присутствует мотив угрозы. Здесь также присутствует и мотив божества: «Я пристально смотрел вниз, на лицо Лиды, иступлённое и одухотворённое, на полуоткрытые, широкие её губы, чем-то напоминавшие мне изуверские линии рта какой-то богини, которую я видел однажды – но я забыл, где и когда» (ВБ, с. 178). Далее возникает мотив «многорукости», также подтверждающий мотив божества и отсылающий нас к восточным культам (в частности, к тому же тибетскому буддизму). Мотив змеи, центральный в облике Лиды, также может пониматься как указание на её божественную или демоническую природу.

Путь умершего, как считают тибетские буддисты, «лежит среди гнева, страсти, глупости до тех пор, пока не будут пройдены все шесть регионов *сансары*» (*Мифы народов 1992*, т. 2, с. 511). Страсти, указанные в этом перечислении, являются «спутниками» нарратора в его «путешествии»: гнев воплощается в образах Лиды, Амара и погибшего брата Щербакова Николая; страсть – в образах Лиды, Зины, Мадо, Щербакова, Амара, Мишки, Вилкинса, Джентльмена (по сути, почти все персонажи затронуты страстью); глупость наиболее очевидна в образе Амара, но присутствует и в образах Калининченко, «писателя» Алексея Алексеевича Чернова, Гюгюса, Габи.

В своих странствиях по *сансаре* во время второго (*Чойньид Бардо*) и третьего периода (*Сипа Бардо*) умерший сопровождается не только мирными, благостными божествами (*дхьяни-будды*; к ним в романе можно отнести «человека в лохмотьях» и отчасти Щербакова) и гневными божествами (*херука* и *дакини*; с первыми в романе можно сопоставить следователей, а также Амара, со вторыми – Лиду), но и божествами-хранителями (*идам*) (*Мифы народов 1992*, т. 2, с. 511). Женская мирная ипостась божества-хранителя носит название *бхагавати*. Думается, что *бхагавати* нарратора является Катрин, особая роль которой в романе несомненна. Единственный «воплощённый мираж» (ВБ, с. 251) нарратора, её образ нужен нарратору для спасения: «Но её жизнь, заполнявшая моё воображение, перерастала его и возникала там, где всё мне казалось чуждым или враждебным» (ВБ, с. 251). Именно с её образом связано «тюремное *сатори*» нарратора, именно её голос охраняет нарратора в минуту последнего кошмара, когда он более всего нуждается в помощи.

Финальное путешествие нарратора в рамках этой трактовки можно понять как возрождение к жизни после прохождения всех ужасов трёх периодов пребывания в *бардо*. Мотив ожидания (ВБ, с. 266) связывается с мотивом воплощения в новую жизнь. Интересно, что такая трактовка возвращает нас к одному из уже рассмотренных романов Достоевского – к «Преступлению и наказанию». В эпилоге, после столь же неожиданного, сколь и закономерного с мистической точки зрения просветления Раскольникова, следует заключение: «Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью» (*Достоевский 1972–1990*, т. VI, с. 422). Здесь мы видим тот же мотив нового мира, что и в «Возвращении Будды». При этом положение такого фрагмента в финале подчёркивает финальную открытость, разомкнутость. Финал получается не статичный, но динамичный; является не только финалом, но и одновременно началом нового рассказа («Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперьшний рассказ наш окончен» (*Достоевский 1972–1990*, т. VI, с. 422)). Всё это можно ска-

зять не только о «Преступлении и наказании», но и о «Возвращении Будды». Финалы этих романов имеют ещё одно «совпадение» – мотив ожидания. На его роли в газдановском тексте мы уже останавливались, в «Преступлении и наказании» он также является одним из центральных мотивов финала: «Они положили ждать и терпеть. Им оставалось ещё семь лет; а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!» (*Достоевский 1972–1990*, т. VI, с. 421). Это же «бесконечное счастье» ожидает и нарратор.

Анализ поэтики «Возвращения Будды» показал:

- А) центральную роль следующих мотивов: метаморфозы, душевной болезни, пророка, двойничества, хаоса, любви, маски;
- Б) центральную роль мифа о лабиринте и Минотавре в интертексте романа;
- В) присутствия в интертексте произведений А. С. Пушкина («Скупой рыцарь», «Капитанская дочка») и Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»);
- Г) наличие буддийского интертекста (два варианта трактовки романа с точки зрения индийского и тибетского буддизма).



## ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ДОКУМЕНТАЛИЗМА В ПРОЗВЕДЕНИЯХ Г. ГАЗДАНОВА 1940-Х ГОДОВ

### 2.1. ПОЭТИКА РОМАНА «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»: ОТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ К ДОКУМЕНТАЛИЗМУ

«Вообразите, что у меня желчная горячка; я могу выздороветь, могу и умереть; то и другое в порядке вещей; старайтесь смотреть на меня как на пациента, одержимого болезнью, вам ещё не известной, – и тогда ваше любопытство возбудится до высочайшей степени; вы можете надомною сделать теперь несколько важных физиологических наблюдений...»

*М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»*

«Ночные дороги» впервые были напечатаны в журнале «Современные записки» (1939, № 69; 1940, № 70), однако не в полном виде: из-за начала военных действий публикация была прекращена. Роман был закончен Газдановым 11 августа 1941 г. В полном виде роман был опубликован лишь в 1952 г. в Нью-Йорке в издательстве им. Чехова. Именно это издание и считается каноническим.

Появление «Ночных дорог» не вызвало активной критической реакции: на журнальную публикацию появилась лишь заметка Г. Адамовича (Последние новости. 1939. 29 сентября); отдельное же издание вызвало появление всего двух критических рецензий – В. Арсеньева (А. В. Поремского) (Грани. 1952. № 16) и А. Слизского (Возрождение. 1953. № 29).

Г. Адамович в своей заметке (Последние новости, 17 августа 1939 г.) со свойственной ему пронизательностью указал на важнейшую черту «Ночных дорог» – атмосферу ночного Парижа, где происходят «блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днём спящими; мир причудливый и совсем особый, где рядом с деловитым рабочим, пьющим у прилавка горячее молоко, может оказаться, кто знает, и Вер-

лен!» (Цит. по: *Кабалоти 1998*, с. 312). Отметим здесь некоторую «приподнятость», «романтичность» характеристики ночного Парижа, полностью противоречащую оценке самого Газданова.

Критик А. Слизский, отметив искусство Газданова как рассказчика, не принял его авторскую позицию: «Отказать автору нельзя ни в находчивости, ни в наблюдательности; портретные зарисовки проституток, алкоголиков, сутенёров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны. Удивляет нечто другое: Газданов с пристальным, холодным и безгласным вниманием наблюдает этот своеобразный мир, но ни сострадания, ни сочувствия к своим героям не может, вернее, не хочет вызвать в душе читателя» (Цит. по: *Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 1, с. 704). Тот же упрёк в равнодушии был высказан и критиком В. Арсеньевым. Такая оценка показывает неспособность критиков понять позицию автора — не романиста и не моралиста, но исследователя, который не боится шокировать публику результатами своих безрадостных наблюдений. А. Слизский, указав на отсутствие сюжета, охарактеризовал книгу как обрывочное «мелькание чужих драм, кусков человеческой жизни, ночных сцен, специальных характеров, профессий и людей» (Цит. по: *Кабалоти 1998*, с. 312–313). И в этой характеристике очевидно неумение рецензента посмотреть на произведение не как на хаотический набор сцен, но как на отчёт исследователя, в котором каждый эпизод, каждая деталь является необходимой частью опыта, поставленного в грандиозной человеческой лаборатории самой природой.

В. Вейдле в статье ««Новая проза» Газданова» (своеобразном постскриптуме к другой его же статье «Русская литература в изгнании. Новая проза» (Возрождение. 1930. 19 июня)) анализирует прозу Газданова и приходит к выводу о её «французском покрое» (*Вейдле 1995*, с. 112). Отметив принадлежность этой прозы к прустовской линии, критик пишет о несомненной оригинальности тона и ритма этой прозы. Критик также считает, что можно говорить об общеевропейской тенденции: «Сама концепция повествования, изображающего не мир, а восприятие его автором, идёт тут и там — в различных преломлениях — от Пруста, но знаменует нечто вполне приемлемое и закономерное: переход этот наблюдается во всей европейской литературе двадцатого века, намечался и у нас...» (*Вейдле 1995*, с. 112). С именем Пруста критик связывает и такую важную особенность поэтики Газданова, как документальность, почти полное отсутствие вымысла: «От него (от Пруста. — В. Б.) Газданов (как и Фельзен) научился обходиться, и почти совсем, без вымысла, — воспоминания в вымысел превращать или ими вымысел заменять. Думаю, что лучшими его произведениями как раз и остаются те, где он к вымыслу прибегает всего меньше: ранние рассказы «Вечер у Клэр» и, книгою напечатанные уже после войны, «Ночные дороги»» (*Вейдле 1995*, с. 112). Отметим про-

нищательность критика, увидевшего в газдановских произведениях не подражание Прусту, но отражение общеевропейских литературных тенденций.

Л. Диенеш в своей работе также отмечал документальность романа: «Все действующие лица этой книги не только не являются вымышленными — они достаточно точно списаны с реальных людей. Газданов даже не хотел менять их подлинные имена, но всё же сделал это по настоянию жены» (Диенеш 1995, с. 167). Однако документальными являются не только персонажи и ситуации романа: сама фигура нарратора, изображение его внутреннего мира имеет автобиографический характер: «Несмотря на утверждение на обороте титула издания 1952 года, будто все действующие лица вымышлены, роман является полностью автобиографическим, как в отношении содержащегося в нём фактического материала, так и в психологическом плане. Газданов вспоминает первые годы жизни водителя такси, пережитое, встречи с людьми самого удивительного склада, свою внутреннюю раздвоенность, если не распад на несколько частей...» (Диенеш 1995, с. 167). Отметив, что «Ночные дороги» «могут по праву считаться «социальной» литературой высочайшего уровня» (Диенеш 1995, с. 168), исследователь так «объясняет» авторскую позицию: «Его больше не привлекает «мрачная поэзия человеческого падения», потому что ему известна реальность, стоящая за её романтической литературной репрезентацией. Это реальность, реальность безнадёжной и неисправимой «живой человеческой падали», не может вызвать у него ни сострадания, ни жалости, ни любви» (Диенеш 1995, с. 168–169). Такое утверждение кажется неточным: нарратор много раз испытывает чувство жалости, которое не может побороть (подробнее на этом мы остановимся далее).

Р. Тотров в статье «Между нищетой и солнцем» акцентирует своё внимание на фигуре Федорченко, иллюстрирующей непредсказуемость движения к истине; переоценка ценностей приводит его к страшному, но ожидаемому результату: «Итак, он достиг всего, к чему стремился: жена, которая скоро должна родить ему ребёнка, мастерская, приносящая постоянный и всё увеличивающийся доход, уютная квартира и, наконец, прочное и достойное положение в обществе. Но это лишь внешняя сторона существования, внутреннее же развитие, или бытие-в-себе, в это же самое время, то есть в период его наибольшего, казалось бы, успеха, привело Федорченко в глухой, безвыходный тупик» (Тотров 1990, с. 526). В фигуре Федорченко уже виден, как кажется критику, предшественник героев Камю: абсурд собственного существования, который он познаёт, убивает его.

Другой важной особенностью, по Тотрову, является характер газдановского исследования и отбора «материала»: «Если вернуться к газдановскому определению «лаборатории форм существования», следует отметить, что исследуемые в романе формы бытия, как бы

различны они ни были, объединены общей для демонстраторов этих форм заброшенностью...» (Тотров 1990, с. 527). Отметим, что именно Тотров впервые совершенно точно определяет авторскую позицию и характер романа в целом: «Исследование форм человеческого бытия (курсив мой. – В. Б.) в «Ночных дорогах» неразрывно связано с проблемой абсурда, ощущение которого овладевает каждым из заброшенных...» (Тотров 1990, с. 527). Такое распространение ситуации абсурда на всех без исключения героев романа кажется неточным: многие герои живут в иллюзорном мире, заданном той социальной стратой, к которой они принадлежат, и живут счастливо (вспомним, например, «счастливого гарсона»). Сознание абсурдности бытия свойственно лишь узкому кругу героев, обладающих известными интеллектуальными способностями и гибкостью мышления.

Критик А. Марченко усматривает в поэтике «Ночных дорог» отражение поэтики романа: «Не знаю, стремился ли к этому Газданов сознательно, вполне вероятно, что действовал скорее по инстинкту, по инстинктуальной слабости к не созданным неподвижно вещам, но могло быть и так, что роман сам – не по авторскому хотению, а самоходно, – взял да уподобился «русскому жалобному романсу»...» (Марченко 1991, с. 224). Импрессионистический метод критика делает ненужным какое-либо подтверждение этой мысли, однако сама мысль, привлекающая внимание, прежде всего, к самой тональности, к «музыке» романа, кажется очень интересной.

Критик А. Фрумкина в своей рецензии указала на идеологические аспекты «Ночных дорог»: «Роман подчёркнуто антибуржуазен» (Фрумкина 1992, с. 242). Исследование Газданова приобретает в этой критической трактовке черты своеобразного протеста: «И он (Газданов. – В. Б.) стал голосом того российского интеллигентного круга, который вынужденно столкнулся с «европейской ночью» и не захотел в ней раствориться, а пожелал остаться при своих идеалах» (Фрумкина 1992, с. 242). Думается, однако, что критик сужает проблему, поставленную Газдановым: речь в романе идёт не столько о «несчастненьких» российских интеллигентах (изображение которых – вспомним интеллигента на заводе – не лишено и комической составляющей), сколько – шире – о проблеме противостояния социальной машины и личности, которая хочет сохранить свободу.

В работе Т. Н. Красавченко «Гайто Газданов: Философия жизни» (1993) утверждается, что сквозь всё творчество Газданова проходит один лейтмотив: «У него нет ни одного рассказа или романа, где бы не было смерти. Она постоянна, лейтмотив, фон, навязчивая идея, просто упоминание...» (Красавченко 1993б, с. 104). Рассматривая с этой точки зрения «Ночные дороги», автор приходит к следующему выводу: «Смерть – постоянный сюжет размышлений героя ещё одного автобиографического, почти документального романа Газданова

«Ночные дороги»» (*Красавченко 1993б*, с. 104). Философия жизни как путешествия с конечным пунктом назначения в виде смерти – вот вывод Красавченко, который представляется нам несколько надуманным (особенное недоумение вызывает утверждение о христианской системе творчества Газданова (*Красавченко 1993б*, с. 107)).

Ю. В. Матвеева в своей диссертации также касалась особенностей поэтики «Ночных дорог». О нарраторе романа она утверждает: «...мир, в котором герой «был вынужден жить», бесконечно далёк от него. Это не его родной мир... – всё это находится на идеальной романтической дистанции от него» (*Матвеева 1996а*, с. 82). Утверждение о «романтической дистанции» кажется нам в принципе неверным: дистанция между героем и миром – это дистанция между исследователем и предметом исследования; важно также отметить, что, когда сам нарратор становится объектом исследовательского процесса, процесса интроспекции, дистанция эта сохраняется, но лишь перемещается. Именно способность к интроспекции и анализу является важнейшей характеристикой «главных» героев романа (Платона и Ральди). Однако ни о какой романтической дистанции между Платоном и «толпой» говорить не приходится: исследователь, объективно анализируя окружающую среду, отдаёт себе отчёт в том, что сам к ней же и принадлежит.

Ещё одной важной особенностью газдановского романа, по мнению Матвеевой, является «музыкальность»: «В некоторых газдановских романах и рассказах музыка постоянно сопровождает сюжет, оттеняя и косвенно высвечивая отдельные его моменты, или же отдельные его образы. Насквозь музыкальными кажутся такие романы как «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа».... Всё это – вещи, имеющие словно бы два параллельных плана выражения – повествовательный и звуковой» (*Матвеева 1996а*, с. 111). Не очень понятно, что же всё-таки имеется в виду под «музыкальностью»: «мелодия», лейтмотивом проходящая через весь текст, или же та «музыка», которую дано услышать только избранным?

Среди работ, в той или иной степени рассматривавших «Ночные дороги», выделяется диссертация Ким Се Унга (1996). Учёный выстраивает целостную концепцию, которая основывается на следующих тезисах. Во-первых, на утверждении субъективности повествования: «С самого начала в романе задаётся установка на субъективность повествования. Единственным критерием оценки событий, героев становится отношение к ним автора-повествователя» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 109). С нашей точки зрения, такое утверждение не является правильным: документальный и исследовательский пафос романа, попытка нарратора опереться не только на свои наблюдения и рассуждения, но и на мнение Платона (персонажа), лейтмотивы истины и иллюзии, мешающей познать истину, – всё это задаёт роман не как субъектив-

ное построение, но как максимально беспристрастное исследование, субъективное лишь в той мере, в какой является субъективным любое научное исследование.

Вторым тезисом Ким Се Унга является утверждение о «центростремительности» и «моноцентричности» романа: «Подобная содержательная и формальная устремлённость всех структур повествования романа «Ночные дороги» к единому центру – сознанию автора-повествователя – и определяет жанровую специфику этого романа. Однако «моноцентричность» и «центростремительность» в организации всех структурных элементов анализируемого романа менее очевидна, чем, например, в романе «Вечер у Клэр»» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 111). Видимо, под «моноцентричностью» подразумевается тот хорошо известный в литературе тип повествования, который Н. Фридман в свой нарративной типологии называет «Я как герой» (I as protagonist) (*Фридман 1975*, с. 26), когда «повествователь в первом лице не выходит за рамки своего понимания событий...» (*Современное зарубежное 1996*, с. 157). Однако в «Ночных дорогах» этот тип осложняется документальной, исследовательской установкой нарратора: он не только наблюдает, но и пытается понять этиологию социальных и персональных недугов. Утверждение же о «центростремительности» в романе кажется принципиально неверным: болезнь, которую исследует и лечит врач, существует и помимо его сознания; её нельзя назвать центростремительной по отношению к сознанию врача; документальность романа подразумевает существование описанных событий независимо от сознания нарратора.

Третьим тезисом учёного является утверждение о типе организации повествования: «Анализируя композицию романа, необходимо отметить отсутствие для него общей организации повествования по принципу причинно-следственной связи. Повествование представляет собой довольно свободное переплетение эпизодов вне единой хронологической последовательности» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 111). Этот тезис кажется частично верным: действительно, если говорить о линии повествования, объектом изображения которой является жизнь самого нарратора, то чёткую хронологическую последовательность обнаружить невозможно. Однако уже линии Ральди – Алиса, Платон или Сюзанна – Федорченко демонстрируют, во-первых, хронологическую последовательность (сюжетная последовательность эпизодов каждой линии совпадает с фабульной последовательностью), во-вторых, отрицаемые исследователем причинно-следственные связи (Платон, к примеру, последовательно отвергает всё большее количество культурных феноменов, что является следствием его прогрессирующей болезни – алкоголизма). Нарратор неоднократно подчёркивает свой интерес к чужим жизням, к событиям, которые не касаются его напрямую; именно стремление разобраться во внешне беспричинных или странных феноменах, увидеть в казуальном законо-

мерное и является движущей силой повествования. Таким образом, именно демонстрацию причинно-следственных связей во внешне хаотическом жизненном движении можно считать одной из целей автора.

Деление повествования на два пласта – четвёртый тезис Ким Се Унга: «Несмотря на внешнюю неорганизованность (т. е. отсутствие традиционной композиции), повествование в романе можно разделить на два основных пласта. Первый представляет собой собственно описание, условно говоря, «жизни сознания» автора-повествователя, его переживаний, ощущений и воспоминаний. Второй – это наблюдения автора-повествователя, описания конкретных событий, участником или свидетелем которых он был» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 112). Данный тезис кажется нам совершенно точным описанием структуры романа, но при одном немаловажном добавлении: «жизнь сознания» нарратора включает в себя не только «переживания, ощущения и воспоминания», но и интроспекцию нарратора, а также рассмотрение и анализ тех жизненных случаев, которые он описывает. Ким Се Унг не указал на важнейшую особенность авторской позиции: на исследовательскую константу, которая и формирует метауровень повествования, т. к. по отношению к ней всё остальное является лишь объектом анализа, поводом для самоценного размышления.

Характеристика метода отбора «материала» нарратором – пятый тезис учёного: «Интерес автора-повествователя привлекает всё характерное в жизни: характерные люди, характерное их поведение, характерные места, характерные случаи. Но необходимо сделать оговорку, что предметом описаний и наблюдений автора-повествователя становится не объективная «характерность» традиционного детерминированного героя реалистического романа. Автор-повествователь описывает только ту «характерность», которая для него удивительна, причём удивительна с точки зрения нелепости и абсолютной неоправданности её существования» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 114–115). Как нам кажется, учёный несколько неверно оценивает явление, хотя сам характер отбора указан совершенно правильно: действительно, Газданова интересуют не столько традиционная характерность, сколько странные поступки и герои. Но неоправданность, удивительность их поступков только внешняя: герои романа столь же детерминированы, однако характер этой обусловленности до поры скрыт и от нарратора, и от читателя. Газдановская кунсткамера не так уж далека от зоопарка: после прочтения «Ночных дорог» социальные «уроды» из разряда романтических чудовищ становятся лишь очередным видом социальной фауны. Именно переход «абсурдного» в «закономерное» становится результатом газдановского анализа.

Шестым тезисом учёного можно считать утверждение о самом предмете рассмотрения в романе: «...предметом рассмотрения в «Ночных дорогах» является сознание автора-

повествователя, освобождённое от важной его «дневной» части – глубокого пласта воспоминаний, составляющих содержание его истинной, настоящей жизни. В этом смысле можно сказать, что «Вечер у Клэр» – это роман не столько потока сознания как такового, сколько потока воспоминания, тогда как «Ночные дороги» можно было бы назвать романом потока восприятия» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 145–146). Думается, что такое утверждение в корне ошибочно: Ким Се Унг рассматривает роман сквозь призму романтического солипсизма, в то время как исследовательский характер авторской позиции не вызывает сомнений. Не показ мира в преломлении одного сознания, не само это сознание, но сознание многих (в число которых входит и сам нарратор), со всеми свойственными для них иллюзиями, – так можно охарактеризовать предмет рассмотрения романа. Опираясь на свой тезис, Ким Се Унг вполне последовательно отрицает значимость собственно документальных зарисовок романа: «...всё, что есть традиционного (по форме) в романе «Ночные дороги» – вторично, «служебно» и подчинено задаче выразить мироотношение автора-повествователя. Очевидно, что повествовательным ядром романа «Ночные дороги» становится уже упомянутый выше «первый пласт» повествования, воспроизводящий «жизнь сознания» автора-повествователя» (*Ким Се Унг 1996б*, с. 129). Думается, что учёный недалёк от мысли, которую не раз высказывали критики: о неумении Газданова выстраивать композиционную структуру; тогда как именно гармоничное сочетание «двух пластов», скрепляемые единым «моральным отношением» к предмету повествования – отношением исследователя, готового идти до конца в поиске истины, – и определяет специфику «Ночных дорог».

Точка зрения Ким Се Унга на жанровое своеобразие романа – седьмой тезис учёного: «...роман «Ночные дороги», как и роман «Вечер у Клэр», представляет собой лирическую исповедь главного героя... Хотя в «Ночных дорогах» автор-повествователь пытается выступать в роли отстранённого наблюдателя описываемых им событий (то есть в роли объективного рассказчика), субъективность повествования представляется очевидной» (*Ким Се Унг 1996а*, с. 17). Такое определение является логическим выводом из ошибки, допущенной ранее (мы имеем в виду признание Ким Се Унгом документального «традиционного» пласта вторичным и служебным), и по этой причине столь же ошибочно. Другое утверждение учёного (о попытке рассказчика выступить «в роли объективного рассказчика») вызывает недоумение: пафос романа, как мы уже говорили, – это пафос срывания покровов, научный пафос, для которого характерно стремление во внешне случайном увидеть закономерное. Субъективность такой позиции столь минимальна, что ей можно пренебречь в принципе. Нарратор «Ночных дорог» хочет найти истину и не боится, что эта истина окажется отвратительной (Газданов писал, рассуждая об обязательствах писателя по отношению к обществу:



«Второе обязательство – беспристрастность, некоторое отдаление от того, что описывается, только при этом условии литературное описание имеет ценность и может быть убедительным» (*Газданов 1999*, с. 180), и авторская позиция в «Ночных дорогах», совпадающая с точкой зрения нарратора, пример именно такой беспристрастности, даже по отношению к самому себе, а не субъективности).

Ким Се Унг признал значимой лишь одну повествовательную линию, «один пласт» – «прустовскую» линию «самовыражения автора-повествователя», другую же линию, которую условно можно назвать «горьковской», посчитал лишённой самостоятельного значения.

Утверждая центральную роль «ночного» существования нарратора («Автор-повествователь утаивает от читателя самую важную часть своей духовной биографии – воспоминания – потому, что в центре его внимания – «ночное» существование, не соприкасающееся с его истинным бытием» (*Ким Се Унг 1996а*, с. 22)), Ким Се Унг противоречит фактам и исключает воспоминания нарратора, не связанные с ночным Парижем (о работе на фабрике, во французской фирме и др.), из сферы научного исследования.

Вполне закономерным следствием позиции Ким Се Унга кажется и его следующий вывод: «...большинство сюжетных линий и персонажей выглядят условными и немотивированными в своём развитии. Единственным самостоятельным образом, главным героем романа «Ночные дороги» является автор-повествователь» (*Ким Се Унг 1996а*, с. 24). Думается, такой вывод отражает неверную точку зрения как на структуру романа, так и на замысел автора: документальная составляющая, являющаяся «ядром» романа, оказалась немотивированной, обладающей второстепенным значением.

Ю. Нечипоренко в своей статье о творчестве Газданова (1998) отмечал такую важную черту нарратора романа, как «нежность»: «Образ автора в прозе Газданова не высокомерен: в «такси» его текстов садятся воры и проститутки, грязные и больные люди – и он не морщится, развозя их по своим местам. У Газданова хватало на них на всех любви и нежности» (*Нечипоренко 1998*, с. 222). Сопоставляя позиции Газданова и Набокова, критик приходит к выводу об их полярности: «Набоков всех рассматривал, как мошек под микроскопом, сделав исключение лишь для собственного отца в романе «Дар»» (*Нечипоренко 1998*, с. 222), Газданов же сохранил любовь к людям («Сколь велик должен быть талант, какими качествами должен обладать писатель, чтобы миазмы жизни не просачивались сквозь его рассказы в душу читателя, а превращались в тот драгоценный фермент, который врачует сердца людей!» (*Нечипоренко 1998*, с. 222)). Фактически, вывод критика о гуманности Газданова полярно противоположен мнениям В. Арсеньева и А. Слизского, о которых мы уже писали.

Л. В. Сыроватко в своей интересной статье, посвящённой «Ночным дорогам» (1998), даёт оригинальное прочтение романа. Во-первых, он выдвигает тезис о «пассивности» нарратора: «Знаменательно, что сам повествователь пассивен, его активная роль в судьбе обитателей «дна» обусловлена их выбором, навязана извне» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 316). Думается, что такая точка зрения, по сути противоположная точке зрения Ким Се Унга, тоже не является правильной: при некоторой внешней пассивности (нарратор почти никогда не является инициатором контакта) нарратор обладает внутренней активностью, имеющей исследовательский характер; любопытство к «чужим существованиям» и есть тот импульс активности, который не позволяет нарратору прервать, казалось бы, бессмысленный разговор или выгнать «неудобное» лицо из дома. Однако активность нарратора, часто не проявляющаяся достаточно открыто, направлена, вопреки мнению Ким Се Унга, не только к нарратору, но и от него, т. е. носит как центробежный, так и центростремительный характер.

Следующим тезисом Сыроватко является мысль о главной теме романа: «Главной темой романа становится преобразование человека, истоки и последствия которого неведомы ему самому, а тем более – другому человеку, наблюдающему это преобразование со стороны» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 317). Мы полностью согласны с основной мыслью исследователя, однако утверждение о непонятности преобразования и – шире – всего жизненного пути кажется неточным: исследовательский пафос романа не даёт основания для столь пессимистического утверждения (вспомним, например, «разгадку» судьбы Ральди, Алисы, других героев).

Действительно, «непредсказуемость изменений в жизни человека» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 317) на внешнем уровне и составляет философский вывод каждого из «малых» сюжетов, составляющий единый «большой» сюжет» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 317), однако на уровне внутреннем мы видим господство совершенно иной идеи – идеи детерминизма.

С точки зрения Сыроватко (которая опять оказывается полярной по отношению к позиции Ким Се Унга), нарратор выступает как своего рода медиум по отношению к собственным героям: «Рассказчик переживает и регистрирует опыт героев, находит для его выражения слова, которых они не знают, и тем самым оправдывает и возвышает их страдания. Парадоксальным образом, единственный герой, о котором читатель в финале произведения знает столько же, сколько и в начале, – сам повествователь. Его собственная, «дневная», жизнь остаётся за рамками романа» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 317). Если с первой частью утверждения трудно не согласиться, то вторая вызывает возражение: во-первых, герой вовсе не статичен, он также меняется в художественном пространстве романа, как и другие

герои; во-вторых, «дневная» его жизнь вовсе не остаётся за рамками романа (описания его работы на заводе, грузчиком и т. д.); в-третьих, к концу романа у читателя складывается образ нарратора.

Исследователь усматривает в позиции нарратора сходство с позицией летописца: «Повествователь выступает лишь как бесстрастный наблюдатель и летописец совершающегося, не оправдывает и не осуждает героев записанных им историй» (*Энциклопедия литературных* 1998, с. 317). По нашему мнению, для романа не характерна «летописная» установка; соответственно, и беспристрастность нарратора имеет иной характер: характер описательно-исследовательский (в смысле, который придавали своим произведениям авторы «физиологических» очерков). Фактически и беспристрастность нарратора тоже словно раздваивается: в своём аналитическом рассмотрении ночного Парижа Газданов приходит к вполне объективным выводам, но сама тональность, с которой они высказываются, далеко не бесстрастна. Нарратор оказывается не только «физиологом», но и человеком, отказывающимся пассивно принять очевидную несправедливость как основу существования социума-Левиафана.

М. Шульман в своей работе также рассматривает особенности романа. Он утверждает, во-первых, исследовательский характер романа («...«Ночные дороги» систематизируют ночной Париж...» (*Шульман* 1998, с. 197)) (с этой точкой зрения мы совершенно согласны). Во-вторых, говорит об «общей мизантропически-философской интонации рассказчика...» (*Шульман* 1998, с. 197). В-третьих, критик указывает на ощущение хаотичности, случайного характера, вызываемое композицией романа: «...от этой каталогизации людей и положений остаётся ощущение их обрывочности, несвязанности, чуждости друг другу» (*Шульман* 1998, с. 197). Сравнивая «Ночные дороги» с «Пилигримами», критик противопоставляет эти романы: «беспросветность» первого романа противопоставляется им «многоголосому хору» второго («О чём он поёт, непонятно, но ощущение значительности и вольной красоты этого пения неоспоримо» (*Шульман* 1998, с. 197)). Финал «Пилигримов» (случайная смерть Фреда) может, однако, внушить и противоположный вывод.

Интересной кажется и точка зрения критика на «марксизм» Газданова: «Преступность вытекает из пьянства, нищеты, необразованности и душевной глухоты, последние же – обычное следствие социального положения: в этом пункте Газданов вполне марксист. Оправдания статус-кво, по которому один человек рождается от проститутки и становится сам воров или сутенёром, другой же – видит себя дитём сенатора или заводчика, окружённый тяжёлыми стеллажами и кожаными корешками, Газданов не находит никакого» (*Шульман* 1998, с. 199). Такой акцент именно на социально-критической составляющей газдановского творчества кажется нам совершенно правильным, т. к. обычно Газданова рассматривают с

иной точки зрения, игнорируя чрезвычайно важный для него критический момент (а ведь именно тот «протест против чудовищной несправедливости государства и общепризнанной морали» (Газданов 1993а, с. 309), который в творчестве Толстого и Достоевского находил Газданов, является одним из лейтмотивов его собственного творчества).

М. Шульман высказывает также интересную мысль о «синтаксисе», самом ходе мышления (и движения) в «Ночных дорогах»: «...это то сдвигание смысла по диагонали, прочь от первоначальной рациональной посылки, на которое Терц со смехом указал в «Онегине». Таков весь ход прозы Газданова; его романы развиваются кругами...» (Шульман 1998, с. 205). Однако такая характеристика типа художественного движения как ассоциативного верна лишь отчасти: Газданов лишь в первый момент «доверяется» ассоциации, но затем развивает её до конца и возвращается к исходному пункту рассуждений (Шульман пишет об этом так: «Кажущаяся извилистость авторского интереса на деле является прямым следованием ходу его гипотезы, нелинейной потому, что открытой и дышащей...» (Шульман 1998, с. 205)).

С. Кабалоти в своей монографии, рассмотрев «Ночные дороги», приходит к следующим выводам. Во-первых, для поэтики романа характерна «эссеизированность» («...эссеизированности, зачастую создающей тот общий фон и ту общую атмосферу, которая скорее связывает, чем сталкивает противоположности («Ночные дороги»)...)» (Кабалоти 1998, с. 327)); во-вторых, социальность («...в своеобразии социальности («Ночные дороги»), которая у Газданова выражается в интерпретации социальной структуры не как основанной на классовом делении с его классовым антагонизмом и классовой борьбой, являющейся основной движущей силой истории, а скорее как стратифицированной целостности» (Кабалоти 1998, с. 327)). Термин «эссеизированность», предложенный С. Кабалоти, не кажется удачным: подчёркивая важную роль «рассуждений на тему» и свободное сцепление мыслей (характерное для жанра эссе), упускает исследовательский пафос, несомненно, присутствующий в поэтике «Ночных дорог» (и «На французской земле»); если эссеист, в силу своей субъективной позиции, не претендует на открытие истины о мире, то исследователь движим именно этой «иллюзией». Термин «эссеизированность» не отражает этой специфики.

«Социальность» же Газданова, отмеченная как основная черта романа, несомненна. Социальные страты описываются Газдановым с дотошностью натуралиста, но их существование объясняется не столько с точки зрения марксистской или какой-либо иной социальной теории, сколько с точки зрения «вечных» особенностей человеческой природы.

Исследовательница О. Дюдина в двух своих работах, посвящённых образу лирического героя, его роли в «Ночных дорогах» и анализу романа в целом, утверждает следующее. Во-

первых, этот роман принадлежит к особому типу; это роман «лирический». Никаких доказательств этому тезису, с точки зрения исследовательницы, не требуется: это своеобразная аксиома, следствием которой и является большинства других тезисов. Например, исследовательница утверждает: «Поскольку «Ночные дороги» являются лирическим романом, субъектом и объектом изображения в них является суверенное сознание лирического героя, преломляющего образы действительности сквозь призму своего личностного восприятия» (Дюдина 1998б, с. 53). Такая точка зрения близка позиции Ким Се Унга.

Исследовательница говорит о совпадении точек зрения автора и героя-повествователя и делает следующий вывод: «...термины «автор», «повествователь», «герой» становятся синонимами. Важна именно единственность, суверенность повествовательной точки зрения в романе, написанном от первого лица, в форме исповеди главного героя, что позволяет говорить об авторе-повествователе как о лирическом герое» (Дюдина 1998б, с. 53). Действительно, можно говорить о совпадении авторской позиции с позицией нарратора (основанием для этого может служить намерение Газданова издать книгу с полным сохранением имён прототипов, где нарратор совпадал бы с Гайто Газдановым), но вывод об исповедальном характере книги и о возможности говорить о нарраторе как о лирическом герое кажется необоснованным: роман приближается не столько к исповеди, сколько к аналитическому исследованию увиденного.

Опираясь на свой вывод о сближении нарратора с лирическим героем, Дюдина говорит и о трансформации повествовательной структуры: «В повествовании романа «Ночные дороги», несомненно, обнаруживается очевидная трансформация традиционной повествовательной структуры, позволяющая говорить о лиризации нарратива» (Дюдина 1998б, с. 54). Видимо, лиризация нарратива выражается в документальных картинах ночного Парижа и в осмыслении отдельных страт этого микросоциума.

Хотя исследовательница и указывает на деление повествования на «два плана изображения: на собственно лирический, который составляют лирические отступления повествователя, построенные в форме внутреннего монолога, и предметно-событийный...» (Дюдина 1998б, с. 54), она не признаёт за вторым планом самостоятельного значения (здесь также видно сходство её позиции с позицией Ким Се Унга).

Говоря о принципе построения нарратива, Дюдина пишет: «Повествование в «Ночных дорогах» построено по принципу свободного сцепления эпизодов» (Дюдина 1998б, с. 54). Однако далее оказывается что принцип сцепления всё же определяется ассоциациями нарратора: «Лирический герой, ведя повествование, руководствуется, прежде всего, своеобразной логикой воспоминания, воспроизводит те или иные события в соответствии со свободно воз-

никающими в сознании ассоциациями» (Дюдина 1998б, с. 55). С нашей точки зрения, «логика воспоминания», ассоциативная логика не является в романе единственной, но дополняется другой логикой – логикой исследования, основанной не на ассоциациях, но на анализе и полной беспристрастности. Поэтому и вывод Дюдиной о том, что сознание лирического героя, его мироотношение, становится в романе той формообразующей энергией, которая организует весь предметно-изобразительный материал (Дюдина 1998б, с. 55), можно принять лишь с тем исправлением, что к мироотношению мы прибавим анализ как инструмент этого мироотношения, определяющий внутреннюю активность нарратора и характер трансформации действительности.

В другой своей статье автор делит всех персонажей «Ночных дорог» на две группы: «на героев, изначально и абсолютно духовно опустошённых, – тех, кого сам повествователь именует «человеческой падалью»... и на так называемых «бывших людей»» (Дюдина 1998а, с. 63). Последнюю категорию составляют герои, которые в прошлом принадлежали к иной или иным социальным группам; к ним относятся часть русских эмигрантов, а также часть героев-французов (Ральди, Платон, m-г Мартини). Данный тезис кажется абсолютно верным: если «человеческая падаль» в большинстве случаев представляет собой типичную социальную продукцию данной страты, индивидуальное рассмотрение которой лишь подчёркивает общие черты, характеризующие тот или иной социальный тип, то к «бывшим людям» приложимо не столько понятие типа, сколько понятие характера, хотя и здесь беспристрастный анализ позволяет нарратору говорить о той или иной «этиологии» разбитой человеческой жизни.

Ядром каждого отдельного эпизода, по Дюдиной, является несоответствие: «Всё содержание романа Газданова, описание любого события, любой человеческой судьбы основывается на обнаружении определённого несоответствия» (Дюдина 1998а, с. 66). Думается, такое обобщение не исчерпывает логики романа: судьбы клошаров или сутенёров, рабочих или старых французов-таксистов вполне «закончены», замкнуты, предсказуемы, – это социальные роли, разыгранные с той или иной степенью точности без всякого отступления от канона.

Исследовательница отмечает, что нарратор «как будто нарочно выискивает в окружающем мире доказательства миражности социальной иерархии, разделяющей людей» (Дюдина 1998а, с. 68). Такая формулировка кажется нам неверной: нарратор анализирует особенности общественной стратификации и показывает проницаемость социальных «перегородок»; однако в большинстве случаев эти «перегородки» оказываются непроницаемыми, поэтому говорить об их «миражности» в этом смысле невозможно.

Важным способом характеристики героев является, по Дюдиной, выявление их «животных» черт: «Животность, «нечеловеческое» становится постоянной чертой множества характеристик, которые даёт повествователь своим персонажам. Поведение, жесты, выражение лица, глаза, весь облик большинства героев в романе обрисовывается с помощью сравнений с животными» (Дюдина 1998а, с. 75). Это ценнейшее утверждение, тщательнейшим образом подтверждаемое многочисленными примерами, кажется очень точным и имеющим большое значение при рассмотрении метода характеристики героев «Ночных дорог». Думается, что в таком методе отражается исследовательская доминанта романа: в характеристике социальных типов Газданов ориентируется не столько на традиции классического романа, сколько на описания животного мира, данные, например, Брэмом.

Другой особенностью характеристики персонажа является, по О. Дюдиной, важная роль константной детали: «Детали в описании персонажей всегда необычайно существенны и символичны. Герои, более или менее регулярно появляющиеся в повествовании, всегда обрисовываются с помощью одних и тех же деталей» (Дюдина 1998а, с. 76). С нашей точки зрения, константная деталь как метод характеристики персонажа восходит к поэтике Л. Толстого (укажем лишь на роль константной детали внешности в характеристике героев «Войны и мира» или «Анны Карениной»); в пользу этой версии говорит и известный пиетет, который испытывал Газданов к этому писателю.

Указывая на тот факт, что большое количество эпитетов в романе сопровождаются наречиями, «выражающими крайнюю степень проявления качества...» (Дюдина 1998а, с. 78), исследовательница делает вывод о том, что подобные клише указывают на «совершенную удивительность» для нарратора объекта наблюдения (Дюдина 1998а, с. 78). С этим утверждением трудно не согласиться; однако вывод из этого утверждения оказывается далеко не бесспорен: эти клише, таким образом, участвуют в выражении «общей идеи абсурдности происходящего» (Дюдина 1998а, с. 78). Далее эта идея утверждается О. Дюдиной в качестве центральной: «Идейным центром повествования, основной идеологической установкой становится мотив абсурдности жизни, трагически воспринимаемой лирическим героем-повествователем» (Дюдина 1998а, с. 79). Думается, что такое утверждение не соответствует истине: идея хаоса, постоянного присутствия смерти как закономерного конца не влечёт за собой идею тотального абсурда. Газданову, как нам кажется, более близка стоическая философская позиция (о которой, кстати, упоминается в «Ночных дорогах»): видя несовершенство мира, не пасть духом и сохранить свою внутреннюю свободу от иллюзий. Впрочем, в онтологии Газданова присутствует и позитивная сфера: эта сфера культуры, центром которой

является искусство; именно укоренённость в этой сфере и помогает нарратору сохранить свою идентичность в максимально неблагоприятных условиях работы ночного таксиста.

Ю. В. Бабичева посвящает анализу особенностей «Ночных дорог» третью главу своей работы. Рассматривая это произведение в рамках «новой прозы» («Новая проза» – стилевая тенденция, возникшая на базе обновлённого реализма («неореализма») разом по обе стороны границы, разделившей надвое русскую «серебряную» литературу» (Бабичева 2002, с. 55); «Видимые приметы «новой прозы» – решительное ослабление фабульной опоры и размытые границы жанровых форм» (Бабичева 2002, с. 13)), исследовательница приходит к многим новым и важным выводам. С её точки зрения, например, специфика газдановской модели «романа» заключается в том, что она «снимает категоричность противопоставления феноменологической и теургической форм «нового романа», совмещая их в единой повествовательной структуре; одновременно представляя поток жизни и как представление автора о «гигантской лаборатории» форм человеческих существований, и как «творимую легенду» жизни, связанную с мифологизированным образом далёкой родины...» (Бабичева 2002, с. 60–61)). Такое утверждение позволяет взглянуть на «Ночные дороги» под иным углом зрения. Однако некоторые выводы не кажутся столь правомерными.

В первой главе работы «Ночные дороги» упоминаются как заключительная часть романной «трилогии», посвящённой путешествиям души («История одного путешествия», «Полёт», «Ночные дороги») (Бабичева 2002, с. 18), однако эта интересная гипотеза не получает дальнейшего развития.

Анализируя ту логику, которая организует повествование в «Ночных дорогах», Ю. В. Бабичева утверждает: «...в этом повествовании поток жизненных впечатлений («горячий лепет отступлений») организуется не столько логикой памяти, сколько ностальгическим сознанием непоправимых утрат» (Бабичева 2002, с. 61). Пытаясь обосновать это утверждение, исследовательница обращается не к тексту (в котором фрагменты, где так или иначе присутствует ностальгическая «нота», занимают далеко не первое место), но к общим особенностям эмоционального мира писателей-эмигрантов: «Их ностальгия была метафизична: тоска рано повзрослевшего человека по светлому раю детства и несостоявшейся юности. Это чувство стало лейтмотивом романов В. Набокова, Б. Поплавского и др. Оно же легло в основу классического повествования «Ночные дороги» Газданова, заменив в нём традиционную для классического романа событийную фабулу» (Бабичева 2002, с. 61). Такой путь доказательства – от теории к факту – кажется нам неправомерным. С нашей точки зрения, ностальгия занимает периферийное место в романе; если же говорить о доминирующей эмоции, то это скорее будет исследовательский пафос.



Отмечая, что в романе отсутствует линейное движение фабулы, организующее поток повествования, исследовательница утверждает иную композиционную структуру, в которой есть «центральный момент композиции», от которого и расходятся повествовательные «лучи»: «Центральный момент» композиции, от которого лучи повествования будут расходиться «вперёд и назад, во времени и пространстве», – первое явление русского эмигранта Федорченко и связанное с ним тягостно-пророческое предчувствие героя-повествователя, ощутившего близость чужой скорой смерти» (Бабичева 2002, с. 62). Отметим, что выделение именно этого центрального момента никак не аргументируется.

В качестве принципа «сложно-фрагментарного произведения» называется принцип «потока сознания» (Бабичева 2002, с. 62–63). Данный «поток сознания» реализуется, по мнению исследовательницы, на трёх уровнях / в трёх планах повествования, условно названных «ностальгическим» (Бабичева 2002, с. 63), «экзистенциальным» (Бабичева 2002, с. 68) и «третьей жизни» (Бабичева 2002, с. 79). Ностальгический план характеризуется тем, что именно здесь «из множества осколочных припоминаний постепенно формируется мифологизированный образ России – страны гармоничного, детского рая» (Бабичева 2002, с. 63). На этом уровне присутствует два направления: лирико-мечтательное (воспоминания) и саркастическое (описание русских в Париже). При рассмотрении одного из фрагментов, развертывающегося на этом повествовательном уровне (истории Васильева), исследовательница делает вывод: «Частный клинический случай прогрессирующей душевной болезни с её смертельным коктейлем маний преследования и величия Г. Газданов использовал как форму отражения «зловещей метафизики», в каковую вылилась у русской эмиграции первой волны в её впечатляющем большинстве природная русская «варварская свобода мышления» (Бабичева 2002, с. 68). Такое обобщение кажется нам неверным: Васильев является именно пограничным случаем, отклонением от нормы, и именно как таковой рассматривается Газдановым; на его фоне более понятны «нормальные эмигранты». Он является не типом, но аномалией.

Экзистенциальный уровень «развивается на уровне подсознания героя-рассказчика» (Бабичева 2002, с. 68); доминирующую роль на этом уровне получает образ Парижа: В нём Париж – не столько гоголевский «душевный город», сколько купринские («Звезда Соломона») пропасти человеческой психики...» (Бабичева 2002, с. 68). В качестве попутчиков повествователя на этом уровне названы четверо – три парижские проститутки – Жанна Ральди, Алиса Фише и Сюзанна, а также Федорченко. Их фигуры далее и рассмотрены. Бросается в глаза отсутствие в этом перечне фигуры Платона, значимость которого для нарратора очевидна.

Третий уровень повествования – «самый глубинный слой» (Бабичева 2002, с. 79) – связывается со сферой «третьей жизни» (дефиниция самого писателя из рассказа «Третья жизнь»), которая характеризуется через тему творчества.

Использование данной тернарной аналитической матрицы позволяет исследовательнице прийти к серии правомерных результатов и выводов.

Рассмотрим методы, использованные Газдановым, и их развёртку в романе.

**Интроспективный метод.** Основа интроспективного метода – интроспективные наблюдения – наименее проверяемые и в этом плане наименее «объективные» данные. Что может подтвердить читателю, что речь здесь идёт о действительно бывшем, *документальном*? В том, что перед нами не вымысел, но именно скрупулезный самоанализ, нас убеждают две вещи: во-первых, общая установка текста на автобиографичность, во-вторых, знание контекста творчества писателя и его принципов.

Важную роль именно этой «линии» романа неоднократно подчёркивали (порой в ущерб остальным «линиям») критики и исследователи (укажем лишь на точку зрения Ким Се Унга). Специфичной чертой здесь является положение нарратора, в качестве объекта исследования рассматривающего самого себя. Установка на объективность здесь приобретает порой несколько нарочитые формы: нарратор своими шокирующими признаниями словно старается показать свою полную беспристрастность (одна часть меня действует, другая – анализирует действия первой). Именно эта подчёркнутая беспристрастность (достижимая лишь для философа или учёного) и является первым признаком интроспективного метода. Рассмотрим те фрагменты текста, где она присутствует.

Почти в самом начале нарратор сообщает читателю о страсти, владеющей им: «...стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни...» (НД, с. 463). Однако сразу же следует утверждение о почти полной невозможности каким-то образом реализовать это «любопытство» (НД, с. 463), т. к. на пути этого познания стоят препятствия, «происходившие в одинаковой степени от материальных условий и от природных недостатков моего ума...» (НД, с. 464). Очевидно, что признание в подобных недостатках свидетельствует о некоторой беспристрастности.

Далее нарратор пишет о страстях, которые он не был в состоянии понять в силу их чуждости; он рассматривает образ донжуана и делает весьма беспристрастное признание: «...я не понимал донжуанов, переходящих всю жизнь из одних объятий в другие, – но это по другой причине, которой я долго не подозревал, пока у меня не хватило мужества продумать это до конца, и тогда я убедился, что это была зависть, тем более удивительная, что во всём ос-

тальном я был совершенно лишён этого чувства» (НД, с. 464). Очевидно, что зависть к сексуальному успеху других мужчин – весьма нелицеприятная истина.

Рассматривая чувства, наиболее характерные для этого периода своего существования, нарратор делает шокирующее признание: «...глубоко во мне жила несомненная и непонятная жажда убийства, полное презрение к чужой собственности и готовность к измене и разврату» (НД, с. 465). Но на этом признания в духе Достоевского не заканчиваются: «Нередко, возвращаясь домой после ночной работы по мёртвым парижским улицам, я подробно представлял себе убийство, всё, что ему предшествовало, все разговоры, оттенки интонаций, выражение глаз – и действующими лицами... могли оказаться мои случайные знакомые... или, наконец, я сам в качестве убийцы» (НД, с. 465). Все эти «признания» делаются на первых трёх страницах романа, т. е. находятся в маркированной позиции: читатель совершенно по-особому воспринимает художественную информацию, «настраиваясь» на произведение в начале чтения. Очевидно, что для Газданова важно показать характер нарратора, его беспристрастную позицию по отношению к себе; после этого утверждение о его беспристрастности в отношении «человеческой мерзости» («У меня не было предвзятого отношения к тому, что я видел, я старался избегать обобщений и выводов...» (НД, с. 464); «При самом беспристрастном отношении ко всем...» (НД, с. 466)) не вызовет никакого сомнения у читателя.

Беспристрастность становится скрытым лейтмотивом романа, предопределяющим исследовательскую позицию нарратора, повышающим «ценность» описанного. Все герои отчётливо делятся на две группы: по способности или неспособности беспристрастного суждения («...я вспомнил, с некоторым опозданием, что людей, способных понимать сколько-нибудь беспристрастное суждение, особенно касающееся их лично, существует ничтожнейшее меньшинство, может быть, один на сто» (НД, с. 473)). К группе героев, способных к такому суждению, относятся, кроме нарратора, ещё Платон и Ральди; все остальные герои находятся в мире иллюзорном. Именно этим во многом и объясняется тяготение нарратора к Ральди и Платону: лишь с ними он может почувствовать, что он не одинокий наблюдатель людей, запертых в клетках своих иллюзий.

Однако беспристрастность нарратора, его способность «стороннего» взгляда оказывается всё же ограничена: «...мне удавалось лишь изредка и на короткое время увидеть то, в чём я был вынужден жить, со стороны, так, как если бы я сам не участвовал в этих событиях» (НД, с. 479). И это видение делает очевидным трагизм и абсурдность его собственного существования: «И тогда трагическая нелепость моего существования представала передо мной с такой очевидностью, что только в эти минуты я отчётливо понимал вещи, о которых человек не должен никогда думать, потому что за ними идёт отчаяние, сумасшедший дом

или смерть» (НД, с. 479). В «признании» / понимании этой «трагической нелепости» – несомненная беспристрастность нарратора.

Другим шокирующим признанием становится признание в лживости: «Но длительная привычка ко лжи, которой была пропитана вся моя жизнь, лжи о том, что я, в сущности, довольно благополучно существую и ничего никогда не принимаю трагически, оказалась сильнее всего...» (НД, с. 511). В дальнейшем нарратор вернётся к этому саморазоблачению: маски холодного и уверенного учёного-стоика спадает.

В своей жизни в этот период нарратор усматривает непрерывную цепь неудач («...это было время неизменных неудач во всём, что я предпринимал, так же, как в моей душевной жизни» (НД, с. 579–580)); он откровенно пишет о постепенной потере «слуха», остроты восприятия мира: «Мне всё чаще и чаще начинало казаться, что та беззвучная симфония мира, которая сопровождала мою жизнь,... она звучала всё слабее и слабее и вот-вот должна была умолкнуть. Я ощущал, думая об этом, почти физическое ожидание того трагического и неизвестного молчания, которое должно было прийти на смену этому громадному и медленно умиравшему движению» (НД, с. 580). Признание в этом постепенном наступлении «глухоты» и «слепоты» – свидетельства постепенно приближающейся болезни – говорит о жёсткой аналитической позиции нарратора в отношении себя самого.

Нарратор отдаёт себе отчёт в том, что его позиция, как бы внешне она не стремилась к идеальной беспристрастности, всё же опосредованна: «Я думал тогда, что все мои мысли по поводу жизни, которую я наблюдал, и все мои суждения о ней объяснялись, в очень значительной степени, именно шофёрской работой, пребыванием с другой стороны событий, всегда наименее привлекательной» (НД, с. 600). Это понимание, с одной стороны, и стремление к беспристрастному анализу, с другой, – вот два полюса позиции нарратора-исследователя.

Попытка проанализировать генезис своего исследовательского любопытства приводит нарратора к выводу о его возникновении из желания уловить «ритм» (НД, с. 622), понять смысл хотя бы фрагмента бытия при очевидной непознаваемости целого: «...судьба людей, которую мне было дано узнать до конца, так невольно и властно притягивала меня... В том огромном и безмолвном движении, увлекавшем меня, точно в клубящейся мгле ежедневно рождающегося и умирающего мира, в котором, конечно, не было понятий о начале и конце, как не было представления о смысле и направлении... всякая жизнь, укладывавшаяся в какие-то привычные и условно неправильные схемы – завязка, развитие, конец, – остро интересовала меня...» (НД, с. 622). Наблюдение за гигантской лабораторией (НД, с. 491) и анализ казуальных и регулярных фактов нужны нарратору лишь ради иллюзорного в своей полноте знания о мире, хотя принципиальная непознаваемость этого мира для нарратора очевидна.

Парадокс исследователя, желающего познать рациональными методами то, что непознаваемо в принципе, сознательно выстраивающего ту или иную причинно-следственную цепочку, понимая её неполноту, отразился в рассуждениях нарратора: «...мой обычный взгляд на людей и их душевный облик был почти всегда неправильным, и это выяснялось в последние месяцы, или недели, или годы их жизни. Я задавал себе тогда вопрос: что было вернее – моё постоянное представление об этом человеке или об этой женщине или то совершенное изменение его, которое происходило потом?» (НД, с. 651). Уверенный тон нарратора есть не что иное, как маска: маска беспристрастного учёного, с одинаковой холодностью наблюдающего и собственную начинающуюся агонию, и человеческую мерзость (НД, с. 465). Но под этой маской скрывается стоическое признание хаоса мира, абсолютной невозможности дать окончательную оценку чему бы то ни было и глубокое чувство жалости, которое не разглядело у Газданова большинство критиков.

Нарратор признаётся в своём страхе, который является своего рода переворачиванием его позиции по отношению к остальным героям: «...быть может, этот зловещий и убогий Париж, пересечённый бесконечными ночными дорогами, был только продолжением моего почти всегдашнего полубредового состояния, куда странным и непонятным образом были вкраплены действительно живые и существующие куски..., неверность и призрачность которых была, наверное, очевидна всем, кроме меня» (НД, с. 639). Тем самым допускается предположение, что именно нарратор, столь трезво исследующий и оценивающий иллюзорные миры большинства героев, сам, по сути, является сумасшедшим, живущим в «ореховой скорлупе» иллюзии. Нарратор не прячет своего состояния, но словно предоставляет самому читателю право определить уровень достоверности исследования и степень вменяемости самого аналитика.

Наконец, финальное признание нарратора о том неизгладимом влиянии, которое оказали на него все события этих лет («...и понял, что в дальнейшем я увижу всё иными глазами...» (НД, с. 656)), ещё раз подчёркивает несвободу исследователя от влияния объекта самого исследования, недостижимость той идеальной бесстрастной позиции, на которой теоретически должен находиться учёный.

Итак, беспристрастность нарратора, выражающаяся не только в отстранённом взгляде на себя самого, но и в признании тотальной неполноты результатов своих исследований, а также невозможности достижения полностью беспристрастной позиции, кажется очевидной.

Следующим приёмом интроспективного метода является показ разнородных психических состояний. Позиция нарратора, внимательно наблюдающего за своими чувствами и состояниями, позволяет ему уловить (и показать) их тончайшие нюансы.

Говоря о понимании трагической нелепости своего существования, нарратор отмечает, что за этим пониманием не следовало «закономерной» тяги к самоубийству как таковому, что, однако, не отменяет стремления к смерти, к Танатосу: «Но, как это ни странно, за такими мыслями никогда не следовала идея самоубийства, которой я был совершенно чужд, всегда, даже в самые страшные моменты моей жизни; и я знал, что её не нужно было смешивать с тем постоянным и жгучим желанием каждый раз, когда из туннеля к платформе подходил поезд метро, отделиться на секунду от твёрдого, каменного края перрона и броситься под поезд...» (НД, с. 479). Изображается не изолированное чувство или представление, но группа чувств, составляющих единое целое.

Нарратор показывает и динамику чувства, его эволюцию, порой в собственную противоположность: «...я знал чувство, которое потом неоднократно стесняло меня, – как если бы мне становилось трудно дышать, – стыд за то, что я молод, здоров и сыт, а они стары, больны и голодны, и в этом невольном сопоставлении есть нечто бесконечно тягостное. Это же чувство охватывало меня, когда видел калек, горбунов, больных и нищих» (НД, с. 493). Кульминация этого чувства – душевные муки, которые испытывает нарратор, сострадая этим убогим, «когда они кривлялись и паясничали, чтобы рассмешить народ и заработать ещё несколько копеек» (НД, с. 493). Однако в конце концов острота этого чувства притупляется и нарратор вместо сострадания испытывает отвращение: «И только в Париже... я увидел нищих, которые не вызвали сожаления; и сколько я ни старался себе внушить, что нельзя же это так оставить и нельзя дойти до такой степени очерствения, что их вид у тебя не вызывает ничего, кроме отвращения, – я не мог ничего с собой поделать» (НД, с. 493–494). Удивляет не только откровенность признания, но и сама чувственная динамика нарратора.

Характерен лаконичный показ возникновения чувства; нарратор описывает сон Ральди, свидетелем которого он становится: «Именно в ту минуту я ощутил с необыкновенной явственностью, что близкая её смерть неизбежна. Это было очевидно, конечно, и раньше; но чтобы это перестало быть пониманием и сделалось чувством, нужны были зачем-то эти секунды жестокой тишины, это хрипение в её лёгких, это бульканье воды» (НД, с. 585). Показательна именно точность, запечатлённость перехода с одного уровня на другой: сознание исчезает в чувстве, в иррациональном порыве нарратор теряет свою замкнутость.

Ральди, всю свою жизнь имевшая дело с чувствами, объясняет стремление нарратора бескорыстно помочь ей как своеобразное желание избавиться от «балласта» чувств: «Это оттого, что ты несчастлив в любви, мой милый. Ты можешь дать больше, чем от тебя требуют. И вот то, что остаётся, ты приносишь мне» (НД, с. 585). Ральди права, но, как кажется, мож-

но несколько расширить сказанное: нарратор обладает своеобразной чувственной гипертрофией, которая касается далеко не одного чувства любви.

Чувство влюблённости не анализируется нарратором «в чистом виде», но выступает в целом спектре других «сопровождающих» чувств и состояний: «Это было время бесконечного душевного томления, наверное, неповторимого в моей жизни...» (НД, с. 598); «И всё-таки это время, несмотря на хроническое недосыпание и службу в бюро, было... чрезвычайно благотворно для меня, в том смысле, что всё было сосредоточено тогда в одной идее, идее личного и иллюзорного счастья, и остальной мир перестал существовать» (НД, с. 598). Влюблённость и связанный с ней комплекс чувств оказывается своеобразным щитом от трагичности и бессмысленности мира.

В ряде описаний «негативных» чувств особо выделяется «позитивное» поэтическое чувство гармонии с миром, которое нарратор испытывает «раз в несколько лет»: «...среди этого каменного пейзажа бывали вечера и ночи, полные того тревожного весеннего очарования, которое я почти забыл с тех пор, что уехал из России, и которому соответствовала особенная, прозрачная печать моих чувств, так резко отличная от моей постоянной густой тоски, смешанной с отвращением» (НД, с. 608). Это редчайшее чувство даёт нарратору возможность «чувственного осмысления» мира: «И в такие дни и вечера я с особенной силой ощущал те вещи, которые всегда смутно сознавал и о которых очень редко думал...» (НД, с. 608). Глубоко поэтическое и в то же время точное описание «чувственного клубка» – характерная особенность метода Газданова.

Показ влияния различных социальных состояний на психические – следующий приём интроспективного метода. Исследовательский пафос романа, направленный на персонажей «ночного Парижа» и оригиналов, когда-то встреченных нарратором, определяет и интроспекцию нарратора, будь то рассуждения о его чувствах или воспоминания о повторяющихся психических состояниях. Сама способность увидеть во внешне независимом суждении отпечаток социального статуса, безжалостность самоанализа утверждают нарратора как исследователя, главным принципом которого является максимальная правдивость.

Пожалуй, наиболее чёткой фиксации сознания этих почти незаметных, но накапливающихся изменений в психике достигает в рассуждении об «отравлении»: «...каждую ночь я уходил оттуда (из кафе. – В. Б.) всё более и более отравленным – и мне понадобилось всё-таки несколько лет для того, чтобы впервые подумать обо всех этих ночных жителях как о живой человеческой падали...» (НД, с. 478). Определяющим фактором этих изменений является, в конечном счёте, именно социальное положение нарратора – его работа ночным таксистом. Именно эта работа приводит к трансформации его взгляда на мир: «И эта мрачная по-

эзия человеческого падения, в которой я раньше находил своеобразное и трагическое очарование, перестала для меня существовать...» (НД, с. 478). Романтическая картина мира, с её «отверженными» и «униженными и оскорблёнными» заменяется другой: фрагментарной и хаотичной, в которой находит своё место и понимание животного существования «человеческой сволочи».

Другим результатом профессиональной деятельности нарратора является реакция и быстрота взгляда: «Я успел это всё увидеть потому, что долгие годы шофёрского ночного ремесла, требующего постоянного зрительного напряжения и быстроты взгляда,... развили эту быстроту зрительного впечатления во мне, так же, как во всех моих товарищах по работе, до размеров необычных для среднего человека...» (НД, с. 495). Нарратор отмечает также полную бессознательность этого рефлекса. Интересно, что данный рефлекс – «быстроту зрительного впечатления» – можно, если посмотреть на него шире, распространить и на исследовательскую позицию нарратора: работа ночного таксиста требует умения увидеть потенциально опасного клиента и определить степень этой опасности; отсюда легко понять то внимание, с которым таксист анализирует клиента (вспомним эпизод с клиентом с двумя револьверами). Таким образом, профессиональная писательская позиция (т. е. та же профессиональная деформация, только из «дневного» мира нарратора) дополняется шофёрской.

Парадоксальной остроты в анализе трансформаций восприятия нарратор достигает, сравнивая своё шофёрское видение Парижа и своё видение города в качестве прохожего. Для нарратора-шофёра Париж теряет свои краски, становится в силу своей привычности всё более незаметным («Париж медленно увядал в моих глазах; это было похоже на то, как если бы я начал постепенно слепнуть...» (НД, с. 567)). Однако всё меняется, стоит лишь «превратиться» в простого фланёра: «Это ослепление, однако, внезапно исчезало в мои свободные дни, когда я не работал и ходил пешком по Парижу; тогда он казался мне другим...» (НД, с. 567). Парадокс, который на основании этих наблюдений формулирует нарратор, касается места в машине: когда нарратор едет в такси как клиент, он сохраняет «непрофессиональное» видение Парижа («...я долго не мог привыкнуть к мысли,... что весь этот городской мир преображается от того, что произошли какие-то незначительные перемещения, не превышающие полутора метров в длину или нескольких сантиметров в вышину» (НД, с. 567–568)). И этот парадокс, что показательно для характера анализа нарратора, влечёт за собой теоретическое осмысление всей социальной структуры, её порядка: «...весь этот хрупкий и случайный, но, в своём случайном равновесии, постоянный порядок был тоже основан, в конце концов, на бессознательном использовании всё того же закона бесконечных изменений в размерах нескольких сантиметров пространства, определяющих всю жизнь огромных



человеческих масс» (НД, с. 568). Такой переход с эмпирического уровня (от единичного случая) к уровню теоретическому характерен для метода Газданова, сохраняющего рационально-научную схему «исследования».

Чёткое понимание нарратором влияния на него шофёрской работы (НД, с. 600) приводит его и к пониманию специфики той стороны жизни, которую много лет он вынужден наблюдать: «Но было невозможно предположить, что всё это были только случайности, только отступления от каких-то правил» (НД, с. 600). И специфический взгляд нарратора на события, и сами эти события ни в коей мере не исключения из правил, наоборот, они целиком и полностью подчинены этим правилам, которые во многом и служат предметом анализа нарратора.

На фоне показа трансформаций выделяется фрагмент, посвященный своеобразному «отказу» от трансформации, который важен для нарратора как знак сохранения собственной идентичности: рассказ нарратора о своей манере говорить с клиентами. Приведя несколько случаев своей «непозволительной дерзости», нарратор так резюмирует пружину конфликтов: «...люди, жаловавшиеся на меня в полицию, действовали так не для защиты своих интересов, а исключительно оттого, что были задеты их прочные взгляды на то, какими должны быть отношения между разными категориями граждан» (НД, с. 604). Фактически, нарратор смог – и для него это очень важно, на что указывает последующее упоминание равенства – оградить себя от окончательной мимикрии, которая связана уже с потерей человеческого достоинства и приобретением «достоинства профессионального» – признания своего низшего в социальном плане положения.

Выделение доминантных психических состояний – следующая особенность интроспективного метода: исследователь не тонет в эмпирии эмоций и состояний, но выделяет среди них важнейшие, доминантные; создаётся определённая иерархия состояний по признаку их частотности и силы влияния.

Первым таким состоянием называется любопытство («...ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни, которое в последние годы почти не оставляло меня» (НД, с. 463); «...это любопытство...» (НД, с. 463)); именно оно предопределяет логику повествования. К этому качеству своей личности нарратор неоднократно возвращается в романе, оправдывая им своё проникновение и – порой – просто слежку, соглядатайство (укажем лишь на случай наблюдения нарратора за маленьким невзрачным человеком с усиками (НД, с. 468)). Как мы уже говорили, это «соглядатайство» – один из примеров профессиональной деформации нарратора (связанной как с профессией писателя, так и с профессией шофёра).

Но любопытство далеко не единственное чувство, владеющее нарратором. Описывая редкое состояние просветления, на рассмотрении которого мы уже останавливались, нарратор противопоставляет ему свои обычные чувства: «...вместо грубых и сильных чувств, которые мучили меня обычно, – неутолённое и длительное желание, от которого тяжелели и наливались кровью мускулы, или слепая страсть, в которой я не узнавал своего лица, когда мой взгляд падал в эти минуты на зеркало, или непобедимое, непрекращающееся сожаление от того, что всё не так, как должно было бы быть, и ещё это постоянное ощущение рядом с собой чьей-то чужой смерти...» (НД, с. 608). Отметим ещё раз откровенность описания: скальпель анализа касается святая святых, но никакой дрожи и фальши – лишь лапидарное перечисление. Итак, к любопытству добавляется неутолённое желание, страсть, сожаление, близость чужой смерти.

Подробнее остановимся на последнем. Страх смерти в газдановском случае является не столько страхом – это слишком примитивное определение, – сколько целым комплексом ощущений, важнейшим в котором становится цепь воспоминаний о смерти других людей или о состояниях, вплотную приближающихся к смерти: «...я столько раз видел агонию близких мне людей и все они умирали на моих глазах; и, в силу жестокой аномалии моей памяти, последние их минуты почти всегда возникали передо мной, когда я оставался один и имел несчастье не быть чем-либо занятым» (НД, с. 580–581). «Призрак чьей-то чужой и неотвратимой смерти» (НД, с. 581) поддерживается не только воспоминаниями («...мне неоднократно приходилось присутствовать при неизменно трагических развязках... я стал казаться себе в какой-то степени похожим на агента из бюро похоронных процессий» (НД, с. 651)), но и той «человеческой падалью» и её часто смертельной эволюцией (НД, с. 650), которую нарратор видит еженощно. С этим ощущением связано и переживание нарратором «воображаемой агонии», пребывание им в пограничном состоянии: «...когда я буду умирать, – если я буду в сознании, – я вряд ли узнаю что-нибудь новое, и 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» (НД, с. 640). Именно это состояние – пережившего свою смерть, живого трупа – и является, как считает нарратор, ключевым в его существовании; этиология «болезни» нарратора ясна, диагноз поставлен, интроспекция дала свой горький плод: «И оттого, что это состояние было мне так знакомо, происходили, надо полагать, все вещи, которые были противоречивы, но одинаково характерны для моей жизни: сравнительное равнодушие к собственной судьбе, отсутствие зависти и честолюбивых стремлений и, наряду с этим, – бурное, чувственное существование и глубокая печаль пото-

му, что каждое чувство неповторимо и возвратное его, столь же могучее, казалось бы, движение, находит меня уже иным и иначе действует...» (НД, с. 640). «Арзамасский ужас» не проходит для нарратора даром.

Ещё одним немаловажным состоянием нарратора становится состояние двойственности существования: «ночной» и «дневной» миры настолько отличны друг от друга, что пересечение их вызывает почти взрывную реакцию: «Но те дни, когда я всё-таки оставался в постели и не вставал тотчас же, были самыми мрачными днями моей жизни, потому что я не переставал ощущать присутствие того ночного мира, в котором проходила моя работа...» (НД, с. 579). Эта необходимость ежедневно переходить из одной «жизни» в другую ставит нарратора на грань сумасшествия: «...я невольно вёл двойное существование; когда я ехал по знакомым улицам, мне достаточно было на секунду ослабить внимание, как передо мной начинали возвышаться неведомые дома... и вдруг становилось ясно, что я пересекаю мёртвый ночной город, которого я никогда не видел» (НД, с. 639). Параллель с романтическим двоемирием достаточно очевидна.

**Этиологический метод.** Объектами этиологического анализа являются в романе следующие герои: «человек с усиками», m-г Мартини, счастливый гарсон, Платон, русский интеллигент-рабочий, Федорченко, русский генерал-рабочий, Ральди, нотариус, безымянный политик (по мнению комментаторов, Керенский), Куликов, Алиса Фише, Сюзанна, Васильев, Саша Семёнов, Катя Орлова, Иван Петрович, Иван Николаевич, Леночка. Даже из простого перечисления становится очевидна исключительная важность этой аналитической линии для Газданова. Перечисленные персонажи получают неодинаковую долю исследовательского внимания: если «болезнь» примитивна, нарратор кратко указывает на её проявления и анализирует её этиологию; однако отдельные герои подвергаются анализу длительный отрезок времени, их «болезнь» анализируется во всех оттенках своей неожиданной эволюции. Не всем случаям свойственно качество сюжетности: подробное изображение «больного» интересно и необходимо лишь в случае оригинальности «болезни» или нечёткости её этиологии; как только правильный диагноз поставлен и этиология ясна, нарратор теряет интерес к объекту анализа.

Первый объект интереса нарратора и его история показательны: нарратор демонстрирует свои приёмы исследования. Нарратор пишет: «...одно время меня особенно интересовал маленький невзрачный человек с усиками, довольно чисто одетый, похожий по виду на рабочего и которого я видел примерно каждую неделю или каждые две недели, около двух часов ночи, всегда в одном и том же месте...» (НД, с. 468). Он видит и наблюдает за этим «ма-

леньким человеком» (мотив «маленького человека» и отсылка к пушкинско-гоголевской его трактовке здесь кажутся очевидными). Однако простые наблюдения не дают полного знания, и нарратор, после периода соглядатайства, переходит к опросу: «Я заговорил, наконец, с ним, и после долгих расспросов мне удалось выяснить его историю» (НД, с. 468). История заключается в банальном избиении «маленького человека», которое когда-то совершил хозяин кафе, и том чувстве бессильного страха и мести, которое с тех пор захватило «униженного и оскорблённого». Жажда мести овладевает героем (нарочитое снижение романтической темы мести здесь налицо); казалось бы, ситуация предельно ясная. Но нарратор должен познакомиться с обидчиком, разбившим жизнь «маленького человека». И здесь появляется второй парадокс: владелец кафе умер уже три года назад. Двойная пустотность, абсурдность владеющей «оскорблённым человеком» страсти проступает максимально отчётливо: месть, потерявшая свой адресат, направляется всему социуму и перекликается с «Ужо тебе!» пушкинского Евгения (отметим, кстати, ещё одну линию трактовки этого героя – кинематографическую: определения внешности героя, а также абсурдность и смехотворность его поведения можно прочесть как отсылку к облику Шарло (Чарли Чаплина)). Страх и ненависть – вот диагноз болезни «маленького человека».

Следующим объектом этиологического анализа становится m-г Мартини. Это культурный человек («Он был преподавателем греческого, латинского, немецкого, испанского и английского языков, жил за городом, у него была жена и шесть душ детей» (НД, с. 470)), который систематически приходит в кафе и напивается. Нарратор сообщает не только обычное время его прихода и «ухода» (его обычно выводят из кафе насильно) и детали его внешности, но и поведение, которое оказывается довольно запрограммировано: «В два часа ночи он излагал философские теории своим слушателям, обычно сутенёрам или бродягам, и ожесточённо с ними спорил...» (НД, с. 470). Однако перед нами не просто случай алкоголизма и социальной деградации: m-г Мартини пытается подвести под свой образ жизни философскую базу, объясняя в беседе с нарратором своё поведение так: «Вы не постигаете сущности галльской философии» (НД, с. 470). Итак, появляется quasi-этиология: факты наблюдения и исследования «больного» будто бы подтверждают нестандартную причину нехарактерного социального поведения. Доводы нарратора, пытавшегося образумить пьяницу, разбиваются о его уверенность в правильности своих действий. Казалось бы, добавить к рассмотрению нечего, но «философская» версия оказывается неверной; сам m-г Мартини признаётся нарратору: «В каждом случае алкоголизма есть какое-то основание... Моя жена презирает меня, она научила моих детей презирать меня, и единственный смысл моего существования для них – это что я даю им деньги. Я не могу этого вынести и вечером ухожу из дома. Я знаю, что всё

потеряно» (НД, с. 471). Итак, этиология ясна: m-г Мартини страстно любит своих детей, их же научили его ненавидеть; огорчение (НД, с. 471) становится вирусом, определившим течение болезни. Эпикриз нарратора звучит как откровенное признание врача перед неизлечимым больным: «Я думаю, что уже ничего нельзя сделать...» (НД, с. 471). Отметим также наличие отсылок к романтизму («...они (сутенёры и бродяги. – В. Б.) особенно хохотали, когда он наизусть читал им шиллеровскую «Перчатку» по-немецки...» (НД, с. 470), – вспомним ключевую роль этой баллады в «Шраме»), подчёркивающих иллюзорность того мира, в котором живёт m-г Мартини. Качество сюжетности проявляется в наличии серии свёрнутых сюжетов (если воспользоваться термином П. Вайля и А. Гениса, то перед нами своеобразный микро-роман (*Вайль, Генис 1995*, с. 179), запись в медицинской карте, дающая лишь самую основную информацию о течении болезни, которая, собственно, и является инвариантным сюжетом).

«Счастливый человек» (НД, с. 473) – гарсон кафе, в которое приходит нарратор, также становится объектом тщательного анализа. Во время философского разговора нарратор узнаёт от гарсона, что он счастлив («...у него всегда была мечта – работать и зарабатывать на жизнь – и она осуществлена: он совершенно счастлив» (НД, с. 474)). Клетка, в которой сам себя запер «счастливый гарсон», не желающий ничего иного, как просто зарабатывать себе на жизнь, поражает нарратора; он не может найти разумного объяснения этому феномену счастья среди тотально несчастливых людей. Недоумение нарратора рассеивает клошар Платон, такой же наблюдатель и аналитик, как и нарратор: «К счастливому гарсону он отнёсся скептически и сказал, что к таким примитивным существам неприменимы наши представления о счастье; но он допускал, что по-своему гарсон мог быть счастлив – как собака, или птица, или обезьяна, или носорог...» (НД, с. 476). Тем самым чётко определяется этиология «болезни» – примитивизация, готовность отказаться от своей сложной человеческой сущности, вернуться на почти животный уровень, чтобы обрести искомое счастье.

Исследование сопротивления социуму, его давлению на личность является рассмотрением истории рабочего на заводе, русского эмигранта: «Он был русский, кончивший юридический факультет в Праге» (НД, с. 487). Нарратор даёт подробное описание его внешности (отметив, кстати, его сходство с портретом Достоевского), его манеры одеваться и вести себя. Его «болезнь» – полный отказ от социальной (даже внешней) мимикрии: он носит на рабочем месте костюм, акцентируя знаковую сторону одежды, которая выделяет его среди других необразованных рабочих. По его мнению, нарратор позорится, так как по одежде его никак нельзя отличить от рабочего: «Вы так же одеваетесь, как они, носите такие же шарфы, такую же кепку, словом, у вас такой же хулиганский и пролетарский вид, как у них» (НД, с.

488). Он презирает рабочих, так как это люди некультурные. Основой же его философии является сознание ценности культуры, которую у никто не может отнять («...Блок, Анненский, Достоевский, «Война и мир»» (НД, с. 488)). Это своеобразный мономан, фанатик идеи культуры. Этиология болезни очевидна из слов самого героя: «...важно сохранить человеческую сущность» (НД, с. 488). Сохранить её, потеряв культуру, невозможно; это и является причиной «обожествления» культуры, с одной стороны, и презрения к «недочеловекам»-рабочим, с другой. Диагноз нарратора: «...я не мог не почувствовать невольного уважения к этому человеку, *видевшему только одну сторону мира* (курсив мой. – В. Б.); всё-таки то, что он так любил, заслуживало и отречения, и жертв» (НД, с. 488–489). Но, при всём сочувствии к герою, нарратор видит в такой позиции слабость: эскапизм, своего рода «культурный» пессимизм, уход в мир духовных ценностей от мира реального. Отношение к культуре принимает характер веры, религии, не требующей доказательств и подтверждений. Герой сохраняет свою «человеческую сущность», но платит за это слепотой: он, служит своему «единственному богатству» (НД, с. 488), но не видит мира.

Контрастом к этому стойкому и «гиперкультурному» герою является Федорченко, идеально приспособившийся к среде, полностью забывший о какой-либо культуре. Фигура Федорченко – одна из центральных в романе. Он один из немногих героев, чья «болезнь» – в силу её редкости – исследуется нарратором во всех подробностях её эволюции. Перед тем, как рассмотреть эти этапы духовной трансформации Федорченко, коснёмся интересной параллели, связанной с его образом.

Образ Федорченко, проходящего путь «из грязи в князи», от quasi-животного существования до пробуждения *антропоса* (если воспользоваться термином гностиков), включает в себя группу мотивов, отсылающих, как нам кажется, к образам Плюшкина и Чичикова. Известно, что в замысел Гоголя входило привести этих героев к свету, «оживить» самых, казалось бы, мертвенных героев. Путь, который они должны были пройти по духовной лестнице, показал бы каждому читателю возможность духовного совершенствования (Смирнова 1987; Одинокоев 1996). Тот же самый путь, приводящий его, однако, не к божественному свету, но к смерти в петле, проходит и Федорченко.

Лейтмотивом образа Плюшкина является, несомненно, гипертрофированная скупость. Та же самая скупость отчётливо проступает в образе Федорченко: «Он отличался ещё исключительной бережливостью и анекдотической скупостью, питался только бульоном, хлебом и салом, которое он купил сразу в большом количестве за ничтожную цену, потому что, объяснял он, оно сверху было немножко испорчено, и всё откладывал деньги. Потом он купил прекрасные, дорогие часы на руку, – но они стояли всю неделю, он заводил их только в

субботу и воскресенье, говоря, что иначе механизм изнашивается» (НД, с. 489). Скупость Федорченко, достигнув крайней точки, теряет свой анекдотический характер и становится доминантой личности.

С Чичиковым Федорченко объединяет уникальная способность к социальной мимикрии, приспособлению: «В нём было всё, что необходимо для счастливой жизни, и прежде всего инстинктивная и полная приспособляемость к тем условиям, в которых ему пришлось жить...» (НД, с. 490). Примеры же чичиковского протеизма очевидны.

Данные параллели поддерживаются и другими мотивными отсылками к «Мёртвым душам»: мотивом путешествия, мотивом «мёртвой души». Особенно интересно сопоставить мотив заговора, таинственной опасности, грозящей героям «Ночных дорог» (Васильеву и Федорченко) с мотивом заговора, выросшего из слухов в губернском городе.

Но вернёмся к этапам духовной эволюции Федорченко. Первый этап – Федорченко-рабочий. Его описание на этом этапе является частью изображения страты рабочих-эмигрантов (и рассматривается нами как раскрытое с помощью физиологического методом). Но Федорченко не просто рабочий: он – идеальный рабочий. Его способность приспосабливаться совершенна: хотя он и учился, однако начав работать, он забыл всё ненужное: «Жизнь его была чрезвычайно проста... никогда ни один отвлечённый вопрос не занимал его внимания» (НД, с. 489). Это совершенный продукт социального процесса специализации: «...всю его жизнь, все его мысли, побуждения и чувства можно было свести... к двум-трём основным формулам...» (НД, с. 489). По мнению нарратора, Федорченко обладает природным и непобедимым иммунитетом (НД, с. 490) к культуре. Его жажда социальной мимикрии доходит до изменения фамилии («...по его (Федорченко. – В. Б.) словам, французам было трудно её произносить...» (НД, с. 490)): он начинает представляться как m-г Федор. Нарратор легко объясняет все эти процессы с научной точки зрения, определяет этиологию такой потери культуры, памяти и национального самосознания: «Это было... проявлением многообразнейшего инстинкта самосохранения, вызвавшего постепенную атрофию некоторых способностей, ставших не только ненужными, но даже вредными для той жизни, которую эти люди теперь вели...» (НД, с. 491). Итак, диагноз первого этапа – «инстинктивная и полная приспособляемость» (НД, с. 490) как проявление инстинкта самосохранения (отметим здесь использование терминологии из естественных наук).

Второй этап – Федорченко-влюблённый – оказывается совершенно неожиданным для нарратора. Федорченко рассказывает, что он пытался украсть кота, т. к. «его невеста... очень любила эту породу» (НД, с. 496). Предупреждение нарратора о возможных неприятных последствиях такого поведения вызывают следующую реакцию: «Федорченко махнул рукой и

потом сказал с отчаянием в голосе, что ради своей невесты он готов на всё...» (НД, с. 497). Бездушный рабочий механизм претерпел метаморфозу: теперь он стал страстным влюблённым, готовым пойти на преступление ради удовлетворения прихоти своей возлюбленной невесты. Итак, гипотеза нарратора («...в нём не было, казалось, ни одного недостатка, он был почти совершенен в том смысле, что всё, что мешает человеку в жизни, в нём отсутствовало в идеальной степени – огорчения, печаль, сомнения, моральные предрассудки...» (НД, с. 498)) понемногу начинает разрушаться: «тупая и душевно беззвучная жизнь» (НД, с. 498) Федорченко получает новые и будто бы несвойственные ей чувства; картина усложняется. Симптомы изменения характера «болезни» налицо, значит, окончательный диагноз, выставленный ранее, был ошибочным: «...было несомненно, что страсть охватила его сильнее, чем можно было думать. Я считал его неспособным на это; это была моя первая ошибка по отношению к нему...» (НД, с. 522). Романтическая страсть навязывает герою свои стереотипы: «Он сказал, что готов принести в жертву... этой любви всё, что до сих пор казалось ему важным в его жизни: своих друзей, свою семью, свою родину» (НД, с. 524). Тяжеловатая, крестьянская медлительность (НД, с. 524) Федорченко сменяется под воздействием страсти на походку «балетного танцора».

Третий этап – Федорченко-французский коммерсант – отчасти возвращение к первому этапу: герой целиком и полностью приспосабливается к своему новому положению мужа Сюзанны и мелкого коммерсанта и приобретает привычки, свойственные мелким буржуа: «...он вошёл в свою новую роль; он завёл себе удочки, ходил с ними на Сену, ездил каждое воскресенье за город...» (НД, с. 545). Однако этот этап – относительно спокойный – под влиянием Васильева сменяется другим.

Федорченко-философ – последний этап духовной эволюции героя. Рассказы маньяка Васильева, страдающего манией преследования, не убедили недоверчивого Федорченко, но они сделали иное: разбудили его мышление. Размышления над правильностью или неправильностью маниакальных историй привело Федорченко к необходимости ответа на иные вопросы. Сам он на них ответить не способен, поэтому обращается к нарратору, который также не даёт на них ответа. Стереотипы поведения Федорченко меняются: он начинает пить, лицо его приобретает «задумчивое выражение, чрезвычайно для него неестественное» (НД, с. 549), он перестаёт спать с женой, злится на её тупость. При определении своего состояния сам Федорченко пользуется медицинской терминологией: «Как опухоль в душе, – говорил он потом» (НД, с. 550). Меняются и его глаза: «Он поднял на меня свои тревожные глаза – и мне показалось на секунду, что на меня смотрит какой-то другой человек...» (НД, с. 643). Старое лицо превратилось в личину, за которой – новая и страдающая личность.



Болезненная метаморфоза приводит Федорченко к самоубийству. Нарратор так подводит итоги его болезни: «Мне казалось, что я присутствую при каком-то жестоком и воображаемом опыте, что я вижу тщетную борьбу организма с быстро распространяющейся болезнью, которой он не в силах одолеть» (НД, с. 645). Федорченко, по мнению нарратора, «природа не предназначила для мышления» (НД, с. 560), «он принадлежал к той категории людей, для которой... логические построения являются максимумом их умственных достижений и для которой существование иррациональных вещей недопустимо» (НД, с. 648–649). Однако именно он должен был стать жертвой «культуры», жертвой того мира, «которого всё его прежнее существование было отрицанием» (НД, с. 651). Итак, перед нами уже не столько этиология, сколько аутопсия (вскрытие трупа): только по отношению к умершему оказывается возможным правильная постановка диагноза.

Другим примером этиологического метода является анализ личности Платона. Этот герой – один из редких, вызывающих явное сочувствие нарратора, почти его друг – выполняет в романе двойную функцию: является объектом исследования и исследователем одновременно. Кроме Платона и нарратора такую «привилегию» имеет только Ральди. В качестве исследователя Платон во многом выступает как образец для нарратора: «Я любил в нём полную бескорыстность его суждений и то, что его собственная судьба и вообще вещи непосредственные оставляли его совершенно равнодушным. Он оживлялся только тогда, когда речь шла либо о новых, безразличных для него людях, либо об абстрактных вопросах» (НД, с. 539). Метод Платона, с которым согласен и нарратор, заключается в полной беспристрастности, отстранённости от социального статуса объекта анализа (что полностью сходно с позицией врача): «Людей он, впрочем, так же низко расценивал, как Ральди, всех решительно, причём ни чины, ни положение, ни репутация человека не играли в его глазах никакой роли...» (НД, с. 539). Платон критически относится и к себе самому как к исследователю; например, изменение своей точки зрения на какой-либо предмет он вполне откровенно объясняет так: «...суждения человека о каком-либо предмете тесно связаны с множеством физиологических и психологических факторов, совокупность которых чрезвычайно трудно учесть...» (НД, с. 539). Такое мнение, однако, не влияет на его привычку к «объективному» философскому анализу.

Многие свои объекты наблюдения и исследования нарратор обсуждает с Платоном: в этих случаях ситуация напоминает консилиум. Случай «счастливого гарсона», вызвавший недоумение у нарратора, без труда разрешается Платоном (как более опытным исследователем). Случай Ральди также получает исчерпывающую характеристику Платона, попутно так определяющего специфику своего метода анализа: «Сравнительный метод во взгляде на раз-

личные состояния одного и того же человека в разные периоды его жизни есть один из важнейших элементов, почти непогрешимый критерий практического суждения. Если мы умеем удержаться от неизбежно напрашивающихся лёгких эффектов..., то результаты такого исследования почти всегда бывают плодотворны» (НД, с. 508). Точка зрения на Ральди, сформулированная Платоном, повторяется затем нарратором с минимальными изменениями. Свадьба проститутки Сюзанны не вызывает никакого удивления у Платона (в отличие от нарратора): с его точки зрения, она вполне закономерна – если исходить из натуры людей, подобных Сюзанне: «Не забывайте, что эти люди глубоко буржуазны по своей натуре. Они неудачники в буржуазности, я с этим согласен, но они чрезвычайно буржуазны» (НД, с. 540). И опять точка зрения нарратора оказывается более поверхностна, чем мнение Платона. С Платоном же нарратор обсуждает случай Васильева, причём Платон критикует гипотезу нарратора, указывая на её очевидный недостаток – невнимание к такому важному аспекту, как пластическая доминанта личности: «Разложите на ряд последовательных движений жизнь данного субъекта; вы увидите, что ему свойственны именно те, а не иные фигуры» (НД, с. 565). Поверхностность трактовки нарратором трагедии Сюзанны также вызывает критическую реакцию Платона, не видящего ничего неожиданного в данном случае: «В отправном пункте мы видим уже аномалию. Почему, вы хотите, чтобы остальное было естественно?» (НД, с. 566). Случай Федорченко также получает предельно чёткую оценку Платона, причём время полностью подтверждает справедливость этой оценки: «Это признаки душевной агонии.... Да, такие же признаки агонии, как ослабевающая деятельность сердца или резкое понижение температуры» (НД, с. 566). Наконец, последняя точка зрения нарратора, подвергнутая обсуждению во время «платоновского диалога» – анализ страты сутенёров. Платон совершенно не разделяет презрение к ним нарратора: «Они стремятся к обогащению, это их право, это даже их гражданский долг. Но выбор средств для достижения этого у них очень ограниченный» (НД, с. 574). Внешняя парадоксальность вывода не отменяет его объективности.

Платон подвергает анализу и себя самого (и в этом он сходен с нарратором); его алкоголизм вызывает у него горький парадокс: «Истина, печальность которой я не собираюсь отрицать, заключается в следующем: мы алкоголики не потому, что мы пьём, нет; мы пьём оттого, что мы алкоголики» (НД, с. 509). Здесь перед нами уже не просто философ, но достойный продолжатель «галльской» афористической традиции.

Несмотря на трезвость и аналитические способности, сам Платон находится, с точки зрения нарратора, в плену своих иллюзий. Традиционность этих недоказуемых воззрений Платона подчёркивается самой скептической тональностью рассказа о них: «Каждое утро я

благодарю Господа, – сказал Платон..., – за то, что Он создал мир, в котором мы живём. – И вы уверены, что Он действительно хорошо сделал? – Я убеждён в этом совершенно, как бы я ни был несчастен и пьян» (НД, с. 477). Такая позиция напоминает высмеянный Вольтером тезис оптимиста Панглосса «Всё к лучшему в этом лучшем из миров».

Другая иллюзия Платона – его «рецепт» спасения государства от окончательного падения: «...Платон имел архаические, но очень твёрдые убеждения государственного порядка, всё должно основываться, по его словам, на трёх принципах: религия, семейный очаг, роль» (НД, с. 475–476) (или в более поздней версии: «Король, семья, родина» (НД, с. 574)). В отличие от всех остальных утверждений Платона, эти принципы имеют характер аксиом, которые на фоне гиперкритичной позиции Платона производят странное впечатление.

«Болезнь» Платона, однако, заключается не в этих иллюзиях; они лишь побочные и «необязательные» её симптомы. На «первом» этапе болезни Платон приобретает особую способность, способность понимания / мудрости: «Но теперь, пережив множество неудач и дойдя до глубокого несчастья и нищеты, он приобрёл ту гибкость души и понимания, которую можно, пожалуй, сравнить с какой-то особенной личной одарённостью человека, как талант художника или дар композитора» (НД, с. 564). Способность понимания, прозрения сути, *архетипа* объектов реальности – вот основное отличие Платона от нарратора; нарратор же, с точки зрения Платона, слишком склонен к поверхностной парадоксальности («Не кажется ли вам, мой друг, что некоторая склонность к парадоксам, которую я замечал у вас и раньше, на этот раз увлекает вас на опасный путь?» (НД, с. 507)). Итак, болезнь Платона, проявлением которой было его поведение (он бросил научную работу, семью), приводит его к *сатори*. Первая версия этиологии этой болезни высказывается нарратором в отношении Платона и Ральди: «...та последняя степень социального падения, в которой мы все находились, давно стала для них привычной и естественной, и, может быть, в этом презрительном примирении с ней, вернее, в готовности к этому примирению и заключалась одна из главных причин их теперешнего состояния» (НД, с. 508). На самом деле причиной развития «болезни» является мудрость, которая ведёт к отсутствию страха перед социальным «падением»: в отличие от остальных «нормальных» людей, Платон и Ральди не видят смысла цепляться за социальные роли. Понимание относительности любой социальной аксиологии приводит к нежеланию носить социальную маску или бороться за её сохранение. Истина о социуме, монопольными обладателями которой в романе являются Платон и Ральди (наряду с нарратором), приводит к болезненным результатам: герои становятся людьми без иллюзий, стоически переносящими своё положение.

Разговоры нарратора с Платоном позволяют ему выставить своего рода первичный диагноз, объясняющий его поведение (парадоксальное отрицание почти всего, «что считалось выражением французского гения» (НД, с. 611)): нарратор расценивает его пессимизм как своего рода защитную реакцию личности на ухудшение внешних условий («В общем, постоянная его защитная позиция сводилась к тому, что мир, из которого он ушёл, не заслуживает сожаления. Такова была, я думаю, побудительная причина его критики...» (НД, с. 612)). Философ столь же предопределён средой, сколь проститутка или шофёр.

Ухудшение состояния Платона имеет отчётливый симптом: изменение онтологии. С течением времени Платон изменяется и физически («Он в последнее время ещё как-то сдал, ещё ниже опускал усталую голову над стойкой, ещё запачканнее стал его плащ, ещё быстрее он пьянел, ещё чаще он погружался в мёртвое молчание...» (НД, с. 637)), он с трудом узнаёт даже нарратора и разговаривает лишь с ним; однако главным свидетельством побеждающей болезни является его отрицание всё большего числа культурных ценностей: «И по мере того, как углублялось это его состояние..., мир в его глазах – и прежде всего Франция – разваливался и погибал, и ритм этого крушения почти в точности соответствовал, я полагаю, быстроте собственной гибели Платона, стремительной кривой его падения» (НД, с. 638). Мир культуры, бывший «прибежищем» Платона, распадается под нигилистическим напором логики больного человека, ранее столь совершенной: «Каждый раз, за то время, в течение которого я с ним не разговаривал, в промежутках многодневных или многонедельных пауз, происходила очередная катастрофа в его суждениях: исчезали то философия, то живопись, то поэзия, то скульптура.... И последним исчезновением... было исчезновение музыки» (НД, с. 638). По сути, болезнь Платона, вначале способствовавшая возникновению у него таланта гибкости души и понимания (НД, с. 564), приводит далее к разрушению этой «сверхспособности»: аналитические способности Платона перестали приводить его к истине, тотальное отрицание – вот легко прогнозируемый итог развития «болезни». За исчезновением социума следует у Платона исчезновение культуры.

Личная заинтересованность нарратора в судьбе «больного» («Мне было тяжело слушать то, что говорил Платон; он был одним из немногих людей, судьба которых мне не была безразлична» (НД, с. 638)) не мешает объективному, отстранённому анализу болезни; симптомы той же болезни нарратор обнаруживает и у себя, усматривая некоторую аналогию между постепенным «исчезновением» той или иной вещи в сознании Платона и процессами, подспудно происходящими в его сознании: «Со времени наших первых с ним разговоров – сколько вещей изменилось или исчезло в том ограниченном мире, где проходила моя жизнь?» (НД, с. 639). Ответ на этот вопрос в косвенной форме звучит в финальном призна-

нии нарратора о невозможности избежать зависимости его будущего восприятия мира от влияния сожжённого и мёртвого мира (НД, с. 656) ночного Парижа.

Однако окончательный диагноз болезнь Платона получает из его собственных уст. В финале романа, после того, как нарратор сообщил Платону о страшной смерти Федорченко и рождении у Сюзанны с золотым зубом (НД, с. 540) сына, следует одна из ключевых сцен: «Он прямо посмотрел мне в лицо своими мутными и неподвижными глазами, потом вдруг схватил мою руку, крепко её сжал – это с ним случилось в первый раз за всё время – и сказал: – Я не понимаю, как вы всё это выносите, будучи непьющим человеком. Вам надо пить, уверяю вас, иначе вы погибнете...» (НД, с. 655–656). Перед нами косвенное признание Платона: его алкоголизм имеет своей причиной невозможность выдержать мир без иллюзий; страх гибели ведёт к попытке спастись в алкоголе, которая не удалась Федорченко. Мир страшен, горек плод с древа познания. И в предостережении Платона звучит то же страстное желание удержать нарратора от болезни, которое слышится и в рассуждениях самого нарратора.

Рассмотрим теперь случай Ральди и его анализ в романе. Как мы уже писали, Ральди относится к героям, которые занимают особое место в романной иерархии: они не только объекты исследовательского интереса нарратора, но и сами исследуют (в том числе и нарратора) и «ставят диагнозы».

Так же, как и Платон, Ральди является не только собеседницей, но и отчасти наставницей нарратора. Нарратор с уважением описывает её особые интеллектуальные способности («Она была действительно по-настоящему умна – особенным, снисходительным и ленивым умом, в котором совершенно отсутствовало озлобление или резкое осуждение...» (НД, с. 504); «У неё была прекрасная память» (НД, с. 504)). Именно снисходительность в сочетании с умом определяют специфику философии Ральди: «У неё была своя философия – снисходительная и примирительная, она не очень высоко ценила людей, но считала их недостатки естественными» (НД, с. 505). Нетерпимость нарратора к людям, нежелание им ничего прощать сталкивается с толерантной позицией Ральди; если для нарратора и Платона истина о мире является основанием их пессимистической позиции, то Ральди принимает мир как данность без духовного уныния. Даже поступок Алисы, бросившей её, она воспринимает через призму этой спокойной снисходительности: «В конце концов, то, что она сделала, естественно» (НД, с. 535). Как и Платон, она очень хорошо знает людей: «Если бы я когда-нибудь написала свои мемуары, люди узнали бы много интересных вещей и поняли бы всю неправильность многих оценок» (НД, с. 535). Но это знание не делает её мизантропом.

За время общения с нарратором она трижды подвергает его поведение оценке, которая с каждым разом становится точнее. Первая встреча вызывает её откровенную прощальную фразу (отметим эту бесстрашную и, в общем-то, невыгодную для Ральди откровенность – качество истинного философа): «Я думаю, что ты не совсем нормален, и я верю теперь, что ты русский» (НД, с. 503–504). Дальнейшие наблюдения Ральди за нарратором приводят к некоторому уточнению; на удивление нарратора, помогающего Ральди в обучении Алисы, Ральди отвечает чёткой формулировкой / объяснением такого «послушания»: «Ты это делаешь, потому что тебе меня жаль, это очень просто, мой милый» (НД, с. 534). В сущности, Ральди указывает на скрытую пружину поведения нарратора и во многих других ситуациях: перед нами не просто формулировка причины одного поступка, но установка диагноза, правильность которого доказывается тщательным анализом интроспективных признаний нарратора.

Наконец, Ральди устанавливает окончательный диагноз, подвергнув нарратора предварительно форменному допросу, необходимость которого объясняется самой Ральди так: «...я спрашиваю потому, что хочу понять одну вещь; может быть, если я буду знать о тебе больше, чем знаю теперь, это поможет мне» (НД, с. 584). Конечный «диагноз» Ральди не отменяет предыдущие, но включает их в себя, более точно описывая природу энергии, движущей нарратором (НД, с. 585). Интересно отметить, что все эти заключения не получают ни одного контркомментария самого нарратора: истинный диагноз поставлен, добавить нечего.

Природа же «болезни» (или гениальности, которая, как и любое отклонение от вездесущей нормы, может быть условно названа болезнью) Ральди определяется Платоном, чью этиологию полностью принимает и нарратор; Платон замечает: «Она всегда знала, что она погибла, – она видела неизбежное приближение того состояния, в котором мы с вами покинули её час тому назад, она знала это всегда, и вот это печальное понимание некоторых последних вещей, понимание, которое не могло не отразиться на всей её жизни, на каждом выражении её глаз, на каждой интонации её удивительного голоса и, наверное, на каждом её объятии, – оно в основном и определило её несравненное очарование» (НД, с. 510). В сущности, речь идёт о парадоксальном соединении красоты и чувства смерти, которое характеризует Ральди, является определяющим всё остальное аспектом её судьбы. Сексуальность Ральди, её чувственная гениальность основана на кощунственном соединении Эроса и Танатоса, которого сама Ральди не сознаёт вовсе, вспоминая лишь о своём эротическом совершенстве: «У меня было много любовников. Они все обязаны мне тем, что, если бы не я, они бы никогда не знали, ни что такое счастье, ни что такое наслаждение.... Если бы ты знал, как я была хороша и как я умела любить!» (НД, с. 584). Однако причина её колоссальной притя-

гательности, её способности создать целый мир (НД, с. 587) совсем не та, что думает сама Ральди: «...в ней самой, как говорил об этом Платон, жило всегда то разрушительное тяготение к несчастью, то постоянное сознание своей обречённости, которое создавало её несравненное, трагическое очарование» (НД, с. 587). Именно сочетание стоического понимания собственной обречённости, готовности пойти до конца в разыгрывании своей роли и эротической притягательности и предопределили весь жизненный путь Ральди. Эпикриз написан, во внешне хаотическом жизненном движении проступил смысл и источник.

История Ральди – гения чувственной любви – контрастирует с историей Алисы Фише. Алиса – поистине уникальный объект для наблюдений нарратора. Уже первое знакомство с ней делает очевидными для нарратора два качества Алисы: её красоту («Она была настолько хороша собой, что, когда я её увидел, мне на секунду стало трудно дышать...» (НД, с. 531)) и её глупость («...я заметил в её глазах ту же полупрозрачную плёнку, тот же налёт животной глупости,... который был характерен почти для всех женщин её ремесла» (НД, с. 532)). Перед нами первый результат исследования: Алиса предстаёт как типичная проститутка, отличная от своих товарок лишь феноменальной красотой.

Попытка Ральди сделать из Алисы даму полусвета, её обучение тупой «подружки» (НД, с. 532) терпит фиаско: Алиса, научившись более или менее приличным манерам, незамедлительно уходит от Ральди. Этот случай, косвенное участие в котором принимает и нарратор, достававший книги для «образования» Алисы, подробно анализируется нарратором. Однако первая его оценка Алисы как неблагодарного существа, стервы (НД, с. 536) оказывается совершенно неправильной. Нарратор так же, как и Ральди, ошибся в Алисе.

Последующие наблюдения помогают установить важную деталь «уродства» Алисы: её болезнь заключается в полной сексуальной бесчувственности (она фригидна); при этом очень характерно поведение нарратора, его чёткая исследовательская доминанта: «Скажи мне правду, – сказал я. – Ты знаешь, что мне ты всё можешь сказать, это редкий для тебя случай быть откровенной» (НД, с. 624). Именно «правда» – истинная пружина событий – представляет интерес для нарратора, и Алиса принимает его предложение: «Это вызывает у меня отвращение. – Что «это»? – Спать с мужчиной. Меня это совершенно не интересует» (НД, с. 624). Диалог друзей становится аналитической беседой.

После дальнейшего рассказа Алисы о своей жизни нарратор получает возможность выявить всю этиологию «болезни» Алисы; говоря «мне начинало казаться, что в её судьбе есть несомненный и последовательный смысл» (НД, с. 625), нарратор видит логику этой судьбы именно в развитии «болезни» Алисы: «...странного, неожиданного в ней отсутствия жизни...» (НД, с. 636); «В Алисе не было ничего, кроме её изумительного физического совер-

шенства, никаких данных, чтобы стать дамой полусвета...: ни ума, ни желаний, ни честолюбия, ни даже того животного, тёплого очарования, которое характерно для всех женщин, имеющих успех» (НД, с. 627–628). Незаметное «уродство» – вот отгадка парадокса, связанного с Алисой.

История попытки сделать из Алисы даму полусвета оценивается нарратором как отклонение от естественного для Алисы движения к полной неподвижности, бездействию: «...Ральди сумела возбудить в ней... желание новой и роскошной жизни... Поэтому она бросила Ральди, и ей тогда действительно хотелось хорошей квартиры, автомобиля, платьев и мехов. Но это желание было случайно и нехарактерно для неё; у неё вообще не было желаний» (НД, с. 625). Оскорбительное «стерва» в отношении Алисы оказывается мгновенным прозрением нарратора: дальнейшее исследование лишь подтверждает диагноз: «Получается впечатление, что ты просто падаль, Алиса...» (НД, с. 626). Мотив падали в соединении с мотивом красоты и хронотопом Парижа отсылает нас к знаменитому и скандальному стихотворению Бодлера «Падаль» (тема бодлеровских аллюзий и общей бодлеровской атмосферы «Ночных дорог», несомненно, заслуживает отдельного исследования). Мотив усталости, одиночества, старости души («...непонятная и холодная усталость...» (НД, с. 628)) в соединении с единственным «желанием» Алисы («Я бы хотела спокойно лежать, и чтобы никто мне не надоедал с опьянением и томлением и ещё чем-нибудь» (НД, с. 625)) генетически связан, как кажется, с романтической темой «героя века» с его душевной опустошённостью и апатией / скукой как результатом и наглядным проявлением такого «душевного старения» (во фразе Алисы видится также аллюзия на лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...»). Кроме того, Алису можно рассматривать и как парадоксальный пример объединения «идеала мадонны» и «идеала содомского», что, в свою очередь, ещё раз подчёркивает актуальность творчества Достоевского для «Ночных дорог».

После того как Алиса заболевает, в поведении нарратора проступают очевидные черты поведения врача (психотерапевта); он – по просьбе Алисы – систематически приезжает к ней и пружиной его поведения опять-таки является жалость (НД, с. 634): «Иногда я сидел и молчал, иногда рассказывал ей всякие истории, упрощая их и переделывая их так, как я бы их переделывал для больной девочки двенадцати-тринадцати лет» (НД, с. 634). Однако бесполезность этого «лечения» очевидна: хроническая болезнь не поддаётся излечению.

Алиса – удивительный пример «мёртвой души», человека, столь же совершенного физически, сколь несовершенного духовно. Сама она, несмотря на свою неоднократно подчёркнутую глупость, совершенно правильно определяет свою природу: «У меня никого нет на всём свете, вот только маленький музыкант, но ведь он же не человек, он, как я» (НД, с.



633). Итак, болезнь Алисы – почти полная атрофия чувственной способности – ещё один пример внешне парадоксальной, но, в конечном счёте, полностью закономерной дисгармонии. В анализе случая Алисы мы видим все пять приёмов этиологического метода: нарратор наблюдает и исследует, опирается на факты, выдвигает гипотезы, в итоге даёт развёрнутый эпикриз; кроме того, в самой подаче материала присутствует ряд микросюжетов.

Другим примером использования этиологического метода является анализ фигуры не названного по имени политического деятеля (Керенского). Его «болезни» нарратор почти в первых же строках даёт чёткое определение, дальнейшее рассуждение – лишь максимально подробная развёртка причины такого диагноза: «...это был почти культурный человек, не лишённый чувства юмора, но награждённый болезненным непониманием самых элементарных политических истин... Было непостижимо, однако, зачем он с таким непонятным ожесточением, и нередко рискуя собственной жизнью, занимался деятельностью, к которой был так же неспособен, как неспособен человек, вовсе лишённый музыкального слуха, быть скрипачом или композитором» (НД, с. 520–521). Такой диагноз сближает Керенского с Алисой: оба они «уроды», лишённые той или иной способности, к постоянному использованию которой их принуждает профессиональная деятельность. Воля в сочетании с неспособностью адекватно, с пользой реализовать эту волю – вот диагноз Керенского. Очевидным симптомом болезни Керенского является иллюзорный мир, ради которого он живёт: «...и он продолжал хранить свою верность тем воображаемым и вздорным идеям, в которых было убеждено несколько сот человек из двух миллиардов людей, населяющих земной шар» (НД, с. 521). Именно несомненная нелепость (НД, с. 520) этого случая особо отмечается нарратором.

Другой казуальной фигурой, исследованной нарратором, становится свирепый усатый генерал (НД, с. 492), служащий для иллюстрации тезиса превращений, происходящих с людьми под влиянием перемены условий (НД, с. 491) их среды обитания. Случай генерала особо показателен: по сведениям всех его знакомых, он получил «какое-то прекрасное место не то в Аргентине, не то в Бразилии и уехал туда уже очень давно» (НД, с. 492); свой «отъезд, однако, он обставил с исключительной расточительностью, устроил банкет, все пили шампанское и поздравляли его...» (НД, с. 492). После «отъезда» от него не было никаких известий. И лишь внимательный глаз нарратора узнаёт «в пьяном старике с седыми усами и мутным взглядом» (НД, с. 492), которого он встречает в кафе одного из парижских пригородов, бывшего генерала. И только нарратор понимает истинный смысл заключительного «пира во время чумы»: «Это он себе похороны устраивал, вот почему эта поминальная роскошь» (НД, с. 492). Этиология болезни ясна: гордость, не дающая генералу просто потерять своё

социальное лицо, вызывает этот инфернальный банкет, после которого следует неостановимая деградация.

Фигура нотариуса маленького французского городка – ещё один объект тщательного этиологического анализа. Этот «седенький чистенький старичок» нанимает нарратора на несколько часов, чтобы тот помог ему совершить «*Tournée des Grands Ducs*» («Турне по великогерцогскому маршруту»). Нарратор везёт его в один публичный дом за другим, и, хотя очевидно, что нотариус уже не в состоянии «развлекаться», он всё же требует, чтобы его везли в следующее заведение. В конце концов нарратор сдаёт смертельно пьяного старика полицейскому. Этот случай становится основой для целой цепочки умозаключений, результатом которой является точная этиология: «...он жил годами всё в одном и том же своём маленьком городке... и тайком от семьи и близких знакомых лелеял убогую и наивную иллюзию, что он, в сущности, блестящий кутила и любитель женщин, и вот ради этой иллюзии, которая придавала всей его жизни тайный смысл, он уезжал в Париж, «по делам», и здесь уже не мог ни в чём отступить от того поведения, которое было бы характерно именно для этого, нигде, кроме его бедного воображения, не существующего, кутилы и развратника» (НД, с. 516). «Болезнь» нотариуса – преданность жалкому стереотипу поведения, создающему второе измерение его жизни, дающему романтическую тайну, возвышающую его над толпой. Лицо и личина нотариуса в реальном мире – как это демонстрирует анализ нарратора – меняются местами.

Необходимо указать здесь на несомненные параллели данного этиологического анализа фигуры нотариуса с очерком Бальзака «Нотариус». Связь метода газдановского анализа социума (физиологического метода) с методом Бальзака кажется нам очевидной. Однако в данном случае Газданов анализирует нетипичного нотариуса, и в этом его задача кардинально отличается от задачи Бальзака. Но и в очерке Бальзака присутствует мотив тайного разврата: «...нотариусы... основали во времена Империи (о чём обиняками поговаривали в конторах) общество богатых нотариусов... Гелиогабал и прочие римские императоры просто мальчишки по сравнению с великими и важными нотариусами Империи, из числа которых даже самый робкий являлся наутро в контору величественным и холодным, как будто оргия только приснилась ему» (Бальзак 1960, т. XXIII, с. 141). Отметим авторскую иронию, одинаковую у Бальзака и Газданова.

«Гениальный ресторатор» Аристарх Александрович Куликов – следующий после нотариуса объект скрупулезного анализа нарратора. Парадоксальна фигура прирождённого коммерсанта, гения ресторанного дела, постоянно терпящего разорение. «Болезнь» Куликова выясняется со всей очевидностью: удачливый хозяин и коммерсант, выпивая лишнее, порой

впадает «в неожиданное благотворительное исступление» (НД, с. 531) и начинает оргию, конец которой совпадает с разорением ресторана. Но оргия эта имеет оригинальный характер: Куликов угощает всех, независимо от степени знакомства («К нему шли валом знакомые, полужнакомые и вовсе не знакомые люди, и недели две в его ресторане стояли шум и крик с утра до вечера» (НД, с. 531)). Очередной газдановский «урод» – коммерсант с широкой русской душой, не желающей крохоборничать и скупиться. Именно сочетание двух взаимоисключающих качеств и определяет «болезнь» Куликова.

Особое место занимает случай «Сюзанны с золотым зубом». Проститутка, ставшая примерной коммерсанткой и любящей женой, а затем и матерью, – редкий в мире Газданова пример не деградации, но «подъёма» по лестнице социальной иерархии. Внешняя парадоксальность этого социального перехода не смущает Платона, который рассматривает новость о предстоящем замужестве Сюзанны как ещё одно подтверждение тезиса о «чрезвычайной буржуазности» людей дна. Если, с точки зрения человека иной социальной страты, «отверженные» действительно отвержены и представляют собой клан изгоев, обладающих совершенно иными воззрениями на мир, то сами люди дна – и это один из выводов романа – видят себя частью общества и мечта о повышении своего статуса, о продвижении в неписаной, но очевидной социальной иерархии их не оставляет.

Итак, первая, наиболее общая формулировка «болезни» Сюзанны – скрытая буржуазность. Однако поведение Сюзанны имеет ещё одну составляющую – страсть («И у меня будет магазин. И потом, я люблю этого человека, я без него жить не могу» (НД, с. 542)). Парадоксальность этого чувства (очевидная, если помнить о профессии Сюзанны) вызывает такую реакцию нарратора: «Я подумал о Ральди, которая говорила мне, что женщины типа Сюзанны так же любят, как другие; но это унижительное уравнение я всегда понимал только теоретически, я никогда не мог почувствовать и поверить до конца, что это так» (НД, с. 542). Отметим здесь, во-первых, авторитетность мнения Ральди для нарратора, во-вторых, сам механизм постоянного теоретического обобщения наблюдаемых фактов.

Заключительная метаморфоза беременной Сюзанны («...её детски преступное лицо приобрело нехарактерную для него серьёзность, и сквозь все краски, которые она на него накладывала, вдруг стали проступать человеческие черты, как на старинной картине после первой попытки реставрации выступают неожиданные подробности, проявляющие её прежний, скрытый до тех пор, смысл» (НД, с. 649)) имеет двойной характер: во-первых, меняется её личность («маленькая и густо раскрашенная белокурая женщина» (НД, с. 472) «стирается», нарратор видит постепенное рождение нового человека); во-вторых, меняется её социальный статус (беременную Сюзанну начинают называть «мадам», окончательность перехода из од-

ной страты в другую становится очевидна). Смерть одного Федорченко и почти одновременное рождение другого (ребёнка Федорченко) приводит к окончательному перерождению проститутки в «человека знания»: «Она очень изменилась за одну ночь, на её лице было необычное для неё – и новое для меня – выражение почти торжественного спокойствия. Она была неузнаваема, как будто она поняла какие-то необыкновенно значительные вещи, которые, конечно, не узнала бы никогда, если бы им не предшествовала эта непонятная трагедия...» (НД, с. 655). Боль от потери любимого и материнство («Какая драма, не правда ли?» (НД, с. 655)) дают знание и спокойствие (т. е. просветление). Таким образом, Сюзанна получает то, чего так тщетно искал её несчастный муж, – знание вещей, определяющих смысл её существования, и эти знания нарратор уже не может назвать иллюзорными.

Фигура Васильева, давшего толчок агонии Федорченко, довольно однозначна: его недуг – иллюзорное представление о мире: «...в его голове был целый неподвижный и злоедающий мир, весь пропитанный террором и кровью» (НД, с. 546). Сумасшествие Васильева усиливается его феноменальной памятью, которая позволяет наполнить ему картину «преступлений, изуверств и убийств» (НД, с. 547) бесконечными подробностями. В разборе случая Васильева диагноз очевиден практически с самого начала («У Васильева уже появились в те времена первые признаки мании преследования...» (НД, с. 547)); интерес нарратора вызывает сам характер течения болезни, а также причины смерти Васильева.

Ещё одна анализируемая фигура – кабарежный певец Саша Семёнов. Метаморфоза штабротмистра конной батареи в «любимца публики» (НД, с. 609) – одна из многочисленных метаморфоз газдановского романа. «Болезнь» этого сторонника итальянской школы (НД, с. 609) заключается в замкнутости его мира: «...он видел всё одно и то же, несмотря на разницу стран: ресторанные стены, оркестр, эстрада, те же слова тех же романсов, та же музыка, тот же шницель по-венски, та же водка...» (НД, с. 609–610). Однако, в отличие от большинства персонажей романа, Саша Семёнов способен к беспристрастному суждению (НД, с. 473) о себе самом, способен увидеть убогость того мира, в котором он живёт: «Он сам неоднократно говорил, что если подумать о его жизни, то получается впечатление, что он едет всё время в каюте какого-то корабля, мимо разных берегов...» (НД, с. 610). Штабротмистр обладает не только способностью к объективной самооценке, но и необыкновенной памятью на лица (НД, с. 610). Самым же парадоксальным качеством Семёнова является «надрыв»: «В нём... был, однако, совершенно искренний надрыв, та чистая и бескорыстная печаль, которую было бы уместно предположить у поэта или философа и которая казалась неожиданной и в какой-то мере незаконной у бывшего ротмистра, ставшего кабарежным певцом» (НД, с. 610). Описание случая Семёнова – описание не столько болезни, сколько любопытной мутации, со-

единения в одной личности несоединимых, казалось бы, способностей и качеств. При этом нарратор не даёт этиологии, но ограничивается указанием на наличие странностей, которые нельзя объяснить никакой закономерностью: «Это в каком-то смысле было так же удивительно, как если бы простой фермер или дворник вдруг оказался бы любителем Рембрандта, Бетховена или Шекспира» (НД, с. 611). «Болезнь» настолько уникальна, что даже не имеет названия.

Катя Орлова – следующий пример странности человеческой природы, не укладывающийся в прокрустово ложе профессии и социальной страты. В ней нарратор отмечает следующие «странности»: «...она удивила меня тем, что, когда я с ней познакомился и разговаривал, цитировала стихи Анненского и Рильке и вообще знала много вещей, о которых кабаретная певица обыкновенно не имеет представления» (НД, с. 646). Итак, симптом болезни – сочетание тонкого вкуса и глубоких знаний с профессией, вовсе не требующей таковых; героиня оказывается больше своей роли (вспомним тезис М. М. Бахтина о герое романа). Проявлением же особых способностей является необъяснимое и почти электрическое очарование Кати (НД, с. 647), явно выходящее за пределы обычного. В этом случае анализа отсутствует как сюжетность, так и этиология: однако сохранены такие важные особенности этиологического метода, как процедура наблюдения и исследования и опора на факты.

Пример «политической мании» представляет собой «заболевание» русского шофёра Ивана Петровича, организатора политических партий. Газданов с неподражаемой иронией описывает все этапы и «пружины политического механизма» (НД, с. 613); эта безостановочная деятельность, не имеющая, по сути, никакого значения, но поглощающая у преданного ей героя всё остающееся от работы время, представляет собой лишнюю иллюстрацию разнообразия тех иллюзий, которые определяют течение человеческой жизни. Краткость рассмотрения данного казуса объясняется очевидностью как симптомов, так и диагноза – политическое *perpetuum mobile*.

Другим русским шофёром – Иваном Николаевичем, другом Ивана Петровича – владеет странная административная мания (НД, с. 614). Он занимается разоблачением «жульнических комбинаций», которые обнаруживает во всех без исключения акционерных обществах, в которые он вступает; все «разоблачения» ведутся через суд, требуют от Ивана Николаевича большого количества сил и времени и неизменно заканчиваются оправданием «жуликов». Симптомы «болезни» очевидны и отчасти сходны с симптомами Ивана Петровича; по сути, перед нами примеры иллюзорной и совершенно бесплодной деятельности, на которую тратится целая жизнь. Фигуры Ивана Петровича и Ивана Николаевича и их «мании» служат основанием для теоретического обобщения: «...именно из таких, как они, вербуются, вероятно,

политические кадры, государственные деятели, советники; единственное, что отличало их от этой категории, это их неудачливость и затем, конечно, бескорыстность» (НД, с. 615). Таким образом, нарратор трактует «мании» героев как проявление «политического инстинкта» в чистом виде.

Наконец, последним примером этиологического анализа является рассмотрение фигуры хозяйки квартиры, в которой некоторое время снимает комнату нарратор. Леночка отличается способностью не просто порождать иллюзии, но и маниакальным стремлением навязать эти иллюзии окружающим: «Она составляла себе о человеке своё собственное представление, вполне определённое, по которому выходило, что он должен жить именно так, а не иначе, любить именно то, а не другое, заниматься тем, а не другим...» (НД, с. 618). Это представление – столь очевидное для неё – она внушает своей «жертве»; если же «жертва» не желает принимать Леночкину точку зрения, это вызывает «в лучшем случае раздражение, в худшем – бешенство» (НД, с. 619). Сумбурность и совершенная беспочвенность её мнений отражается и на её поступках: в один прекрасный день она исчезает из квартиры, и встречается нарратору лишь через два года на юге Франции (оказывается, она «внезапно вышла замуж» (НД, с. 620) и бросила свою парижскую квартиру). Её мир, определённый нарратором как «отрывок чьего-то длительного и непонятно-смешного сумасшествия» (НД, с. 621), – очередной пример внешне не очень заметной, но определяющей существование индивида болезни.

**Физиологический метод.** Первым объектом газдановского физиологического анализа становятся проститутки. Вначале нарратор делает теоретическое обобщение, предметом которого является замкнутое сообщество проституток из кафе: «Среди них бывали самые разнообразные типы, но они сохраняли свою индивидуальность только в начале карьеры, затем, через несколько месяцев, усвоив профессию, становились совершенно похожими на всех других» (НД, с. 471). Даётся также точное определение социальных групп, откуда в большинстве случаев переходят в страту проституток: «Большинство было из горничных, – но бывали исключения – продавщицы, стенографистки, довольно редко кухарки и даже одна бывшая владелица небольшого гастрономического магазина...» (НД, с. 471). Почти непременным качеством проститутки является особенные глаза, точно подёрнутые плёнкой и показывающие полное отсутствие привычки мыслить (НД, с. 518). Определив в качестве важнейшего качества профессии проститутки её способность нивелировать индивидуальные и социальные различия, нарратор далее даёт несколько портретов проституток. Первый – упомянутая бывшая владелица гастрономического магазина, которая начала заниматься прости-

туцией, решив совместно с мужем, что это будет лучшим способом накопить денег на новое дело; метаморфоза, происходящая с ней, в высшей степени характерна: «...ремесло это настолько захватило её, что уже через год разговоры о том, что она опять откроет магазин, совершенно прекратились...» (НД, с. 471). Другим примером профессионалки является маленькая пожилая женщина в чёрном («...ей было лет пятьдесят» (НД, с. 469)), полностью разрушающая стереотип о таких необходимых качествах проститутки, как миловидность и молодость. Сюзанна также является типичным образцом профессиональной проститутки до того момента, пока не влюбляется в Федорченко. Ещё одной «образцовой» жрицей любви является Рене-ругательница: «...женщина эта была давно больна сифилисом, как большинство её подруг по ремеслу.... В трезвом состоянии она отличалась на редкость сварливым характером, у неё вечно были всевозможные неприятные истории, драки с другими женщинами, скандалы с клиентами...» (НД, с. 527). Теоретические выкладки подкреплены иллюстративным материалом.

Нарратор подробно рассматривает и страту рабочих, к которой он одно время принадлежал. В этом рассмотрении совершенно отчётливо проявляется социально-критическая позиция нарратора; недоумевая, как люди могут всю жизнь работать в таких чудовищных условиях, нарратор замечает о природе их выносливости: «Правда, этому предшествовали, чаще всего, целые поколения их предков, всегда занимавшихся физическим трудом, – и никогда, ни у одного из профессиональных рабочих я не замечал протеста против этого невыносимого существования...» (НД, с. 486). Нарратор особо отмечает высокие человеческие качества, свойственные представителям этой страты в целом: «...в чисто человеческом смысле они были, во всяком случае, не хуже, а часто даже лучше, чем представители других профессий, с которыми мне пришлось сталкиваться, и, во всяком случае, честнее. Меня поражало, мне не могло не импонировать то весёлое мужество, с которым они жили» (НД, с. 486–487). Симпатия нарратора к представителям страты очевидна, и именно она заставляет его несколько отойти от привычного анализизма: «Но вне зависимости от того, чем объяснялись их весёлость, насмешливость и беззаботность, – эти качества сами по себе были настолько хороши, что я не мог не поддаться их своеобразной привлекательности» (НД, с. 487). Итак, с одной стороны, объективно почти невыносимая работа и почти рабское существование, с другой – весёлое мужество, насмешливость и беззаботность. Такое на первый взгляд невозможное соединение объясняется нарратором с помощью аксиологических и биологических категорий: «Я знал, что то, что мне казалось каторжным лишением свободы, было для них нормальным состоянием, в их глазах мир был иначе устроен, чем в моих; у них соответственно этому были изменены все реакции на него, как это бывает с третьим или четвёртым

поколением дрессированных животных – и как это, конечно, было бы со мной, если бы я работал на фабрике пятнадцать или двадцать лет» (НД, с. 487). «Уродство» оказывается закономерностью.

Нарратор иллюстрирует свои теоретические выкладки довольно скупой (приводится лишь его диалог с безымянными рабочими об учёбе в университете); никакой «бытовой части» с изображением французских рабочих мы не находим. Однако теоретическая, «описательная часть» настолько убедительна и логична, что «непроявленность» второй части не ощущается как недостаток. Похвалы в адрес рабочих, самой угнетённой общественной страты, очевидным образом полемичны по отношению к характеристикам других страт. Эти «парии общества» вызывают явное сочувствие нарратора; его пристрастность, однако, не влияет на объективность его анализа.

Отсутствие иллюстративного материала к анализу французских рабочих отчасти компенсируется наличием трёх развёрнутых характеристик рабочих русских. Хотя рассмотрение одного из них и ведётся Газдановым с позиций этиологического метода (русского, окончившего юридический факультет в Праге), в контексте рабочей темы он выступает как пример отклонения, ещё более оттеняющего норму. Другими примерами русских рабочих являются Макс и Федорченко. Макс, бывший партизанский атаман, получает на заводе максимальный оклад, хотя и не знает почти ни слова по-французски. Его высокая квалификация (он «профессиональный русский мастер») и страстная любовь к поэзии делают его фигуру почти исключением, во всяком случае, ставят её на границу страты. Федорченко же демонстрирует характерную для всех русских рабочих динамику приспособления; его уникальность – лишь в её скорости и полноте. Его фигура служит нарратору иллюстрацией обобщающего вывода о процессах, идущих в страте русских рабочих-эмигрантов: «В нём в сильнейшей степени была развита та же черта, которую я неоднократно наблюдал у многих русских, для которых всё, что существовало прежде и что, в конце концов, определило их судьбу, перестало существовать и заменилось той убогой иностранной действительностью, в которой они в силу, чаще всего, плохого знания французского языка и отсутствия критического чувства именно по отношению к этой среде видели теперь чуть ли не идеал своего существования» (НД, с. 491). Переход с эмпирического уровня на уровень обобщения влечёт за собой необходимость объяснения процесса; для объяснения опять используется естественнонаучная терминология: «Это было... проявлением многообразнейшего инстинкта самосохранения, вызвавшего постепенную атрофию некоторых способностей, ставших не только ненужными, но даже вредными для той жизни, которую эти люди теперь вели...» (НД, с. 491). Чудовищная метаморфоза иллюстрируется примером из романа Г. Уэллса «Остров доктора Моро».



Эмигранты, как особая социальная общность, привлекают пристальное внимание нарратора. Теоретические обобщения, касающиеся этой общности, разбросаны по всему роману, как и иллюстративный материал к этим обобщениям. Нарратор делит эмигрантов на три типа: «...лучшие из них становились мечтателями, избегавшими думать о действительности, так как она им мешала; худшие, то есть те, у которых воображение было меньше развито, говорили о своей жизни со слезами в голосе и постепенно спивались. И были, наконец, немногие, преуспевавшие в том, что они делали, так называемые здравомыслящие люди в европейском смысле слова, но они были наименее интересными и наименее русскими...» (НД, с. 616). Итак, мечтатели, алкоголики и здравомыслящие люди – вот, по Газданову, внутреннее деление эмигрантской общности. Преуспевание «здравомыслящих людей» (характерным примером которого может служить повышение «экономического потенциала» (НД, с. 490) Федорченко) закономерно ведёт к потере русского менталитета, максимальному приспособлению к среде. Для более полной характеристики эмигрантского микросоциума Газданов противопоставляет русское и европейское видение мира: «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,... в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти» (НД, с. 616). Эта «варварская свобода мышления» (НД, с. 617) трактуется Газдановым как доминантная славянская черта («...готовность в любое утро, в любой день, в любой час своего существования отказаться от всего и всё начать снова...» (НД, с. 616–617)), противопоставленная буржуазности европейцев.

Отдельно нарратор демонстрирует особую подгруппу эмигрантов, совмещающих, по сути, черты «мечтателей» и «здравомыслящих людей». Это эмигранты-таксисты, в прошлом своём существовании в России занятые интеллектуальным трудом, сопротивляющиеся социальной мимикрии вполне сознательно: «Некоторые из них, однако, находили в себе достаточно сил, чтобы сопротивляться влиянию среды и их теперешних условий существования...» (НД, с. 576). Нежелание допустить закономерную в силу специфики профессии таксиста деградацию заставляет этих «белых ворон» сопротивляться давлению социума; перед нами модифицированный конфликт героя с обществом: герой обречён на поражение, но ведёт неравную борьбу; способы её следующие: «...они занимались всевозможными отвлечёнными работами или историческими изысканиями и постепенно привыкли к такой ненормальной жизни, в которой была значительная доля бескорыстного и, быть может, ненужного героизма. Но таких было ничтожное меньшинство, один на сто; остальные спивались или де-

лались профессиональными шофёрами» (НД, с. 576). Именно эти «одиночки», обладающие «ненужным героизмом», собираются вместе на стоянке такси в Пасси («...стоянка в Пасси... состояла почти исключительно из шофёров этого необыкновенного рода...» (НД, с. 576)); зоологическая параллель со стаей альбиносов, каждый из которых изгнан в силу своей нестандартности, «уродства», очевидна. Итак, перед нами не столько неприспособленные, сколько не желающие приспособиться, ведущие своего рода пассивную войну с социумом. В «Ночные дороги» с этим описанием проникает тема «высокого человеческого материала» (НФЗ, с. 679), которая станет ведущей в следующем «исследовании» Газданова – в «На французской земле». Сам нарратор, в сущности, внутренне принадлежит именно к этой группе «социальных уродов», однако выгодно отличается от них своим виртуозным знанием всех необходимых навыков шофёрского ремесла (к примеру, он хорошо владеет аргю).

Исключительно яркие, «образцовые» разборы посвящены бродягам и сутенёрам. Работа шофёра, ведущая к накоплению эмпирических наблюдений, позволяет нарратору сделать следующий вывод: «...я замечал, насколько каждая категория людей представляла из себя замкнутый, раз навсегда определённый мир. Характернее всего это было для парижских бездомных и для сутенёров» (НД, с. 571). Правомерность вывода подтверждается дальнейшим анализом данных «категорий».

Оказывается, бродяги, несмотря на внешнюю неряшливость и бесформенность их одежды, имеют свои представления о допустимом и недопустимом в одежде, т. е. свою моду: «У них были, однако, свои представления о том, как надо одеваться, я даже не уверен, не следовали ли они – в некоторых случаях – своеобразной моде...» (НД, с. 571). Другим «видовым» качеством бродяг называется мрачность; в определении её места нарратор опять активно использует зоологическую терминологию: «Мрачность была им свойственна так же, как свирепость свойственна хищным животным, как быстрота движений свойственна некоторым грызунам. Но совершенно так же, как альбиносы в зоологии, между ними бывали и весёлые субъекты» (НД, с. 571). После этого замечания нарратор даёт «бытовую часть», иллюстрирующую историю и поведение одного «альбиноса». При этом оказывается, что он, как и горьковский босяк, обладает собственной философией («Не надо ничего принимать близко к сердцу, плевать на всё, остальное тогда идёт само собой» (НД, с. 572)). Особое внимание нарратора привлекает «стаж» его кочевой жизни: тридцать лет. Удивление нарратора тем, что он ещё не умер, косвенно указывает на короткую продолжительность жизни у типичных «представителей вида»; но «альбинос» и здесь являет отклонение от нормы.

Показав беспечного бродягу-философа, нарратор даёт портрет и другого «альбиноса»: бродяги-«банкира». Описав этого Гобсека в лохмотьях, он делает вывод, подчёркивающий

несоответствие социальных и природных способностей: «Я не знаю, что в его жизни было более случайно – то, что он был бродягой, или то, что он не был банкиром» (НД, с. 572). Итак, социальные условия не в состоянии изменить человеческой природы.

Особым свойством бродяг является специфический запах: «...французскими бродягами, от которых следовало держаться на некотором отдалении, так как они все издавали резкий и кислый запах и он был также неизбежен и постоянен, как мускусная вонь известных пород животных...» (НД, с. 607). Параллель с брэмовскими описаниями животного мира достаточно очевидна.

Но главной особенностью бродяг является их пребывание вне той системы понятий, которые руководят жизнью большинства членов социума: «Вообще, самые обыкновенные понятия были неприменимы к бродягам: женитьба, квартира, служба, политические взгляды. Было всегда трудно узнать, откуда, собственно, они появились, из какой среды, из какого города, и что предопределило их бесконечно печальную судьбу» (НД, с. 573). У бродяг отсутствует личная история, есть только движение по городу, бесконечное повторение, длительное путешествие, «которое вело их неизменно к тюремной больнице или к анатомическому театру» (НД, с. 573). Смысл их существования как страды непонятен нарратору; Платон, однако, пользуясь философскими и биологическими категориями, усматривает их ценность в наглядном иллюстрировании случайного характера нашего существования (мы можем превратиться в бродяг, достаточно лишь «одной незначительной случайности или «оттенка общественной пигментации»» (НД, с. 573)). Существование страды получает парадоксальное оправдание.

Если существование страды бродяг вызывает у нарратора недоумение и жалость («...трагическое животное небытие, в котором пребывали бродяги...» (НД, с. 573)), то страда сутенёров вызывает резко негативные эмоции. Для сутенёров характерен моральный сифилис (НД, с. 573), они живут «в особенном, прокажённом мире, куда не проникал никто, кроме них» (НД, с. 573). Для них также характерна «своя» мода («Они все были одеты по моде, с особым шиком, убогим и хамским одновременно» (НД, с. 573)). Нарратор кратко анализирует варианты жизненных путей сутенёра (исчезновение на каторге, смерть в сведении счётов, переход – вследствие накопления состояния – в категорию почтенных граждан и занятие бизнесом через подставных лиц). Последний вариант оценивается как чрезвычайно редкий. Называется типичная причина, ведущая сутенёра к смерти: тяготение к грабежам и убийству. Платон, как мы уже указывали, не разделяет омерзения нарратора и считает сутенёров вполне «законной» страдой, указывая на соответствие их главного стремления – жажды обогащения – аксиологии социума в целом.

Отдельно выделяется и рассматривается страта нищих. При её рассмотрении нарратор вспоминает своё прошлое возмущение несправедливостью социального устройства, вследствие которого существуют эти люди, но в дальнейшем приходит к пониманию бессмысленности своих сожалений: «Но потом я убедился, что это была целая общественная категория, такой же законно существующий класс, как класс коммерсантов, как сословие адвокатов, как корпорация служащих» (НД, с. 494). Наблюдение за жизнью представителей этого «вида» позволяет нарратору развеять ещё одну иллюзию – относительно старости и связанной с ней нетрудоспособности как главной причины перехода в «категорию» нищих: «Их принадлежность к этому миру далеко не всегда определялась возрастом, среди них были молодые люди...» (НД, с. 494). Как и в стае, в замкнутом мире нищих наблюдается дальнейшее разделение, внутренняя иерархия: «...там была своеобразная иерархия и переходы от одной степени бедности к другой...» (НД, с. 494). Анализ иллюстрируется уникальным примером (опять метод показа «альбиноса» на фоне типичных представителей страты) очень некрасивой женщины-нищенки, которая, бросив пить из-за угрозы смерти от болезни, стала проституткой, т. е. совершила переход «вверх» по социальной иерархии. Из этого примера косвенно делается очевидным и алкоголизм нищих.

Нарратор анализирует не только существующие социальные страты, но и уже исчезнувшие, реликтовые. В частности, его внимание привлекает страта *boulevardiers* (завсегдатаев Больших бульваров (*фр.*)), существовавшая в Париже (эндемичный вид, если воспользоваться зоологической терминологией) в начале столетия. Он по случайности ещё в России встречал характерного представителя, и именно разговоры с ним, а также беседы с Ральди по этому вопросу стали основой теоретического обобщения. *Boulevardier* обладает рядом характерных признаков; иллюстрацией здесь выступает князь Нербатов. Во-первых, он «всю свою жизнь посвятил женщинам» (НД, с. 500). Во-вторых, «он провёл долгие годы в Париже, интересовался искусством, любил хорошие книги, хорошие сигары, хорошие обеды...» (НД, с. 500–501) (отметим здесь снижающий эффект от перечисления искусства и обедов в одном ряду). В-третьих, для него характерна не культура, но лишь «видимость культуры» («Он восхищался «Орлёнком» и «Дамой с камелиями», был недалёк от того, чтобы сравнивать Оффенбаха с Шубертом, с удовольствием читал малограмотные светские романы...» (НД, с. 501)). Особым качеством князя является понимание того, «что он называл «женской пронзительностью»...» (НД, с. 501). По утверждению Ральди, для *boulevardier* типично сочетание небольшого ума и сентиментальности (НД, с. 504). Она называет *boulevardier* «особенной породой людей» (НД, с. 504) и защищает эту «породу» от нападок нарратора, обозначающего характерные качества этой «породы» так: «...дурной вкус и сентиментальность дурного вку-

са, и адюльтерные вздохи, и теперь – зловонная старость после долгой жизни, которая похожа на идиотскую мелодраму даже без извинения трагической развязки» (НД, с. 504). *Boulevardier* – продукт эпохи, исчезнувший вместе с ней.

«Корпорация служащих» не получает в романе развёрнутой характеристики. Однако одно наиболее важное качество этой страты нарратор называет: «Вообще, люди, давно и прочно устроившиеся на службу, обычно получали жалование совершенно даром, – и к этому сводилась цель каждого из них» (НД, с. 589). Развёрнутый рассказ о службе нарратора в конторе служит иллюстрацией среды обитания и характерного поведения служащих. Особо выделяется история о почтенном служащем (НД, с. 595), бывшем очень тугим на ухо; чтобы подтвердить свой великолепный слух, он часто подходит к телефону и после бесед с представителями различного рода фирм, не понимая разговора полностью, делает заказ на продукцию этих фирм. Это происходит не один раз, но его коллеги прощают эту невинную слабость, т. к. он «очень уважаемый человек, он отличился во время войны» (НД, с. 595). Традиционность и скука – вот признаки мира этой страты.

Особое внимание нарратора привлекают шофёры. Здесь нарратор опирается и на свой собственный интроспективный опыт. Кроме развития определённых физических способностей как результата занятия шофёрским ремеслом (НД, с. 495), нарратор отмечает особый взгляд членов страты на людей «высшего общества» (впрочем, подобный взгляд отмечался и у профессиональных рабочих): «Это не такие люди, как мы. Ты этой пьесы не можешь понять, и я тоже. Для этого, старик, надо быть образованным.... Они – другое дело, мы никогда не будем такими, как они» (НД, с. 602). Эта позиция («...бессознательно и молча признавали их (пассажиров, принадлежащих к привилегированным классам. – *В. Б.*) воображаемое превосходство» (НД, с. 602)) отмечается нарратором как специфическая именно для данной страты: «Я нигде не имел возможности так близко видеть резкую социальную разницу между людьми и, главное, такого полного примирения со своей участью, я никак не мог к этому привыкнуть» (НД, с. 603). При рассмотрении этой характеристики отчётливо проявляется социально-критическая позиция нарратора; о шофёре, уверенном в особости людей высших социальных слоёв, он замечает: «И этому простому и великодушному человеку никогда не приходило в голову, что и он имел бы право жить не хуже, чем они, или, во всяком случае, стремиться к этому» (НД, с. 603). Замкнутость в пределах онтологии страты предопределяет это признание собственной неполноценности.

Сам нарратор выступает как «альбинос» в своей страте; именно этим нарушением канонов шофёрского поведения объясняются те нелепые истории, в которые он попадает: возмущённые клиенты ждут от шофёра привычного поведения и привычных слов. Метод показа

альбиноса для более полной характеристики типичного представителя вида реализуется и здесь.

Кроме того, нарратор подробно описывает ещё двух представителей страты: шофёра-тряпичника и шофёра-«авиатора». Первый из них имеет устойчивую систему взглядов на мир, которая вызывает у нарратора иронические комментарии и зависть, параллельно своему шофёрскому ремеслу он под утро ещё обшаривает мусорные баки; второй – «тихий и безобидный сумасшедший» (НД, с. 631), имеющий свою навязчивую идею («Самое главное это что каждый человек может и должен летать» (НД, с. 630)) и изобретающий механизмы для реализации этой идеи.

Нарратор выделяет две особенности профессии, накладывающие свой отпечаток на представителей страты: «...постоянное нервное напряжение, зависимость заработка от очень случайных обстоятельств, которые никак нельзя было учесть...» (НД, с. 631). Эти обстоятельства приводят к нервным расстройствам – своего рода профессиональной болезни.

Довольно краткую характеристику получает страта профессиональных воров: «Я неоднократно сталкивался с профессиональными ворами, среди них находились неплохие люди и верные товарищи, но отличительным признаком их всех, почти без исключения, был неподвижный и тупой ум, вернее, очень односторонний...» (НД, с. 512). Поразительная схожесть поведения представителей этой страты, выражающаяся в их действиях после кражи, является ещё одним доминантным признаком этой страты: «...вели себя... так, точно были персонажами одной и той же, очень глупо написанной, пьесы» (НД, с. 512). Отметим внутреннюю парадоксальность результатов анализа: в обыденном сознании вор – существо хитроумное (а значит, не тупое и одностороннее).

Иллюстративным материалом к этим теоретическим обобщениям служит рассказ о непрофессиональном воре (метод показа «альбиноса»), делающим всё не так и тем самым косвенно характеризующего норму: «...поведение этого человека содержало в себе два необычных элемента – отсутствие личной, непреодолимой жадности, во-первых, и известную гибкость расчёта, во-вторых...» (НД, с. 512). Тем самым указаны две нормы, присущие поведению профессиональных воров: личная жадность и отсутствие гибкости расчёта.

Столь же кратко нарратор характеризует и страту учёных. В этой среде он, парадоксальным образом, находит не гибкость мысли, но, напротив, интеллектуальную ригидность: «...я заметил, что люди очень определённых профессий, и в частности учёные и профессора, привыкшие десятки лет оперировать одними и теми же условными понятиями, которые нередко существовали только в их воображении, допускали какие-то изменения лишь в пределах этого круга понятий и органически не выносили мысли, что к этому может прибавиться –

и всё изменить — нечто новое, не предвиденное или не замеченное ими» (НД, с. 519). «Бытовой частью» становится рассказ о старичке-экономисте, просто неспособным признать что-либо новое и несоответствующее его давно устоявшейся системе идей (НД, с. 519), так как такое признание означало бы уничтожение смысла его сорокалетней научной работы.

Другим объяснением такой косности служат «страсти» людей науки: «В других случаях упорство в защите и проповедовании явно несостоятельных идей объяснялось более сложными, хотя, я полагаю, тоже соображениями чаще всего личного самолюбия и непогрешимости...» (НД, с. 519). Флёр объективности сорван.

Наконец, важнейшим качеством, отмеченным нарратором, является иллюзорность, оторванность от истины научных теорий, почти полная невозможность создать теоретическую конструкцию, соответствующую реальности. Он иллюстрирует это на примере социальных и экономических теорий, объясняя эту иллюзорность замкнутостью учёного в своём мире.

Почти лишены прямых теоретических обобщений портреты двух аббатов. Первый аббат — типичная, соответствующая ожиданиям нарратора фигура: «...он весь был чрезвычайно характерен, с его маленькими глазами и мелкими старушечьими морщинами, — он точно сошёл с резной гравюры, сохранив каким-то чудом одновременно и её неподвижность, и её особенную деревянную ласковость, которая так редка у обыкновенных и живых людей» (НД, с. 526). Этот аббат остроумен и находчив.

Другой аббат демонстрирует отступление от типичного поведения: он, конфузясь, просит «своим профессионально-задушевым голосом» (НД, с. 526) отвезти его на ту улицу, «где у него могла бы быть встреча» (НД, с. 526). Он также просит нарратора спросить проститутку о готовности поехать с ним. Отметим, что и здесь нарратор использует метод показа «альбиноса».

Эпизодически нарратор характеризует и представителей иных социальных страт (человек в прекрасном костюме (НД, с. 466), дама в *sortie de bal* (НД, с. 467) и др.); фрагментарность этого анализа мешает созданию цельной картины. Однако один лейтмотив наблюдается в изображении почти всех этих «персонажей-силуэтов»: мысль нарратора о их внутреннем сходстве с представителями так называемого «дна», с «падалью» ночного Парижа.

Нарратор говорит и о социуме в целом, рисуя страшную и нелюбезную картину; он отмечает в западном социуме два основных качества: отсутствие мысли и нищенскую психологию (иными словами, буржуазность). Характеризуя первое из этих качеств, он пишет: «Видя лица коммерсантов, служащих, чиновников и даже рабочих, я находил в них то, чего не замечал раньше, когда был моложе, какое-то идеальное и естественное отсутствие отвле-

чѐнной мысли, какую-то удивительную и успокаивающую тусклость взгляда» (НД, с. 636). Это же качество он находит и на самом нижнем уровне социальной иерархии, наблюдая за людьми, запряжѐнными в небольшие тележки, в которых они везут на рынок провизию: «...я смотрел на обветренные лица и на особенные их глаза, точно подѐрнутые прозрачной и непроницаемой плѐнкой, характерной для людей, не привыкших мыслить, – такие глаза были у большинства проституток...» (НД, с. 518). «Всѐ великолепие культуры» (НД, с. 518) недоступно и не нужно большинству членов социума. Нарратор объясняет это качество, опираясь опять-таки на биологию: «...это спокойное отсутствие мышления объяснялось, по видимому, последовательностью нескольких поколений, вся жизнь которых заключалась в почти сознательном стремлении к добровольному душевному убожеству, к «здравому смыслу» и неприятию сомнений, в боязни новой идей, той боязни, которая была одинаково сильна у среднего лавочника и у молодого университетского профессора» (НД, с. 636–637). Далее на примере хозяйки гостиницы (НД, с. 637) нарратор даёт иллюстрацию логики «здравого смысла».

Вторым общим для большинства качеством оказывается стремление к деньгам: «Я не мог ещё привыкнуть к тому, что все вокруг меня судорожно цеплялись за деньги, которые они откладывали даже не для достижения какой-нибудь цели, а просто потому, что так вообще было нужно» (НД, с. 637). Нарратор находит эту нищенскую психологию (НД, с. 637) (которую Платон называет «буржуазность» (НД, с. 540)) у самых разных людей, начиная от проституток и сутенѐров и кончая коммунистами и анархистами. Яркий портрет хозяйки кафе мадам Дюваль и рассказ о миллионерах с грязными руками (НД, с. 473) является здесь «бытовой частью».

Хозяйка кафе, которое посещает нарратор, в течение тридцати лет работает по ночам. «У неё давно было очень крупное состояние, но оставить работу она не могла» (НД, с. 472). Еѐ иллюзия, что хоть «конец своей жизни она проживѐт спокойно» (НД, с. 473), вызывает иронический комментарий нарратора, считающего, что еѐ жизнь «загублена» (НД, с. 473). Механистичность еѐ существования, в котором нет ничего, кроме работы ради бессмысленного накопления, очевидна.

Дальнейшие наблюдения доказывают нарратору, что хозяйка кафе и еѐ отношение к жизни не могут быть названы исключительными: «...еѐ пример был чрезвычайно характерен; я знал миллионеров с грязными руками, трудившихся по шестнадцать часов в день, старых шофѐров, у которых были доходные дома и земли и которые, несмотря на одышку, изжогу и геморрой и вообще почти отчаянное состояние здоровья, – всё же продолжали работать из-за лишних тридцати франков в день...» (НД, с. 473). Стремление к накоплению, оп-



ределяющее психологию этих людей, превращает их жизни в механическое движение к смерти, близости которой эти люди постичь не в состоянии.

Характеризуя разницу между европейцами и русскими (НД, с. 616–617), нарратор проводит своего рода этническое сравнение (высший уровень обобщения).

Рассмотрим один из интертекстов «Ночных дорог», «Записки из Мёртвого дома» Ф. М. Достоевского. Тема «Газданов и Достоевский» уже привлекала внимание исследователей. Л. Диенеш писал в своей монографии: «Его (Газданова – В. Б.) новизна и значимость заключается в творческом развитии в русской литературе духа мучительного сомнения и метафизического ужаса, которые и в произведениях Достоевского и Толстого столь впечатляли и столь повлияли на Запад, конец которым был так искусственно положен революцией» (*Диенеш 1995*, с. 20–21). По-видимому, речь здесь идёт о так называемой экзистенциальной константе в творчестве Газданова; именно наличие такого экзистенциального «стержня» и утверждает Газданова как продолжателя Толстого и Достоевского. Однако отношение самого Газданова к «своим» предшественникам было разным; Л. Диенеш, касаясь этого вопроса, писал: «Выше было высказано предположение о том, что всю жизнь Газданов полемизировал с Достоевским. Этот вопрос, равно как и его преклонение перед Толстым, нуждается в более подробном обсуждении. В 1930 году Павлов, герой рассказа «Чёрные лебеди», являющийся, как было замечено нами ранее, во многих отношениях авторским alter ego, говорит о Достоевском следующее: «Он был мерзавец, по-моему, – сказал Павлов» (*Диенеш 1995*, с. 264–265). Современный исследователь также замечает по поводу «Чёрных лебедей»: «...необычайно «достоевский» – и полный перевёрнутых цитат из Достоевского («уехать в Австралию», «пойти на содержание к старой толстой купчихе»)…» (*Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 3, с. 781). Диенеш указал и на другую «шутку» Газданова в адрес Достоевского, опять доверенную персонажу, несомненно, симпатичному автору; в «Полёте» Сергей Сергеевич с ядовитой иронией говорит: «Ну, как, девочки, едем мы в цирк, или не едем? Представь себе, Лиза, там выступает знаменитый итальянский жонглёр Курачинелло, и, жонглируя пылающими факелами, наизусть цитирует монолог Раскольникова, потом монолог Свидригайлова» (ПОЛ, с. 391). Очевидно, что такие в высшей степени шокирующие заявления (заставляющие, кстати, вспомнить и другого знаменитого эмигранта, Набокова, высказывавшегося о Достоевском в очень схожей тональности) отнюдь не случайны. Известно, что в литературных вопросах Газданов был готов отстаивать своё мнение, несмотря на возможный скандал (вспомним лишь столкновение, которое произошло на одном из литературных вечеров между Газдановым и Цветаевой или знаменитую статью «О молодой эмигрант-

ской литературе»). По-видимому, и в «Чёрных лебедях», и в «Полёте» мы встречаемся не столько с характеристикой персонажей, сколько с вполне открытым литературно-полемическим высказыванием.

В «Записках из Мёртвого дома» и «Ночных дорогах» можно выделить группу идентичных мотивов. Например, мотив накопления. У Достоевского этот мотив проявляется, прежде всего, в образе Исаяи Фомича, единственного еврея в остроге. Этому персонажу Достоевский уделяет много внимания, рассматривая его не просто как оригинала, но как типичного представителя еврейского народа. У Газданова мотив накопления воплощает мадам Дюваль, француженка, всю жизнь проработавшая в своём кафе, сколотившая себе немалое состояние, однако неспособная бросить своё занятие, пока оно ещё приносит прибыль и пока она ещё в силах его выполнять.

Данный мотив, выступая в сложном единстве с мотивом расточительства, занимает важное место в обоих произведениях. В «Записках из Мёртвого дома» его реализацию можно увидеть в такой особенности острожного мира, как кутежи арестантов: «Что же касается целовальника, то, наторговав наконец огромную сумму, несколько десятков рублей, он заготавливает последний раз вино и уже не разбавляет его водой, потому что назначает его для себя; довольно торговать: пора и самому поприбавлять! Начинается кутёж, питьё, еда, музыка.... Кутёж иногда продолжается по несколько дней. Разумеется, заготовленное вино скоро пропивается; тогда гуляка идёт к другим целовальникам, которые уже поджидают его, и пьёт до тех пор, пока не пропивает всего до копейки» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 38). В «Ночных дорогах» это мотивное единство заметно в эпизоде, связанном с фигурой Аристарха Александровича Куликова, ресторатора. Газданов пишет о нём: «Он был прекрасным хозяином и очень хорошим организатором. Работая на заводе или в шахте, он долгими месяцами копил деньги. Потом, располагая известной суммой личных денег, взяв займы у товарищей всё, что они могли дать, и пустив в ход свои кредитные возможности, он открывал рестораны и сразу же начинал зарабатывать. Он выплачивал долги, начинал богатеть, покупал дорогие костюмы, жил в хорошей квартире, и всё шло в таком благополучии несколько месяцев, иногда почти год, вплоть до того дня, когда, выпив однажды лишнее, он вдруг впадал в неожиданное благотворительное исступление. Стоя посередине своего ресторана, с растрёпанными волосами и съехавшим галстуком, он кричал: – Пей, ребята, ешь, пей в мою голову!... К нему шли валом знакомые, полужанки и вовсе незнакомые люди, и недели две в его ресторане стояли шум и крик с утра до вечера. Друзья его в это время старались унести то, что было можно, – деньги, костюмы и даже посуду, зная, что конец всему близок, и надеясь хоть что-нибудь спасти.... Потом, в один прекрасный день, всё стихало, ресторан закры-

вался, поставщики не получали денег – и похудевший, изменившийся и притихший Аристарх Александрович исчезал. Он снова поступал на завод, долго и упорно работал, опять выплачивал долги, униженно благодарил тех, кто уносил и сохранял его вещи, – и через некоторое время опять открывал ресторан» (НД, с. 530–531). Подчёркнута парадоксальная цикличность этого «безумия».

При этом в газдановском тексте присутствует и мотив охраны (со стороны друзей) впавшего в «исступление». Тот же мотив мы находим и в рассказе Горянчикова: «Как ни оберегают арестанты гуляющего, но иногда он попадает на глаза высшему начальству, майору или караульному офицеру» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 38). Чтобы ещё больше подчеркнуть сходство эпизодов, нужно упомянуть мотив тяжёлого труда, который требуется от Аристарха Александровича для накопления нужной суммы. Но тот же мотив мы видим и у Достоевского: чтобы стать целовальником, нужно подвергнуть себя вначале немалому риску: «У него есть несколько денег для начала, и он решается торговать вином: предприятие смелое, требующее большого риска. Можно было за него поплатиться спиной и разом лишиться товара и капитала. Но целовальник на то идёт. Денег у него сначала немного, и поэтому в первый раз он сам приносит в острог вино и, разумеется, сбывает его выгодным образом. Он повторяет опыт второй и третий раз, и если не попадет начальству, то быстро расторгивается...» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 36). Цикличность действий также налицо.

Другим совпадающим мотивом является мотив обучения. Горянчиков, нарратор повести Достоевского, обучает Алея, юного дагестанского татарина, говорить, читать и писать по-русски. При этом Горянчиков особо подчёркивает тот факт, что обучение происходило по русскому переводу Нового завета. Таким образом, обучение касалось не только грамоты, но и основ христианского вероучения: «Однажды мы прочли с ним всю Нагорную проповедь. Я заметил, что некоторые места в ней он проговаривал как будто с особенным чувством. Я спросил его, нравится ли ему то, что он прочёл. Он быстро взглянул, и краска выступила на его лице. – Ах, да! – отвечал он, – да, Иса святой пророк, Иса божьи слова говорил. Как хорошо!» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 54). Отметим повышенную чувствительность Алея.

У Газданова нарратор лишь помогает обучению Алисы Фише, которым в целом руководит Ральди. Однако эта помощь также связана с определёнными «священными» текстами: «Она усердно занималась своей протее, учила её английскому языку, объясняла ей, как нужно держать вилку и нож, что нужно говорить, как следует отвечать и как себя вести. Она даже позвала меня несколько раз, чтобы я присутствовал на этих уроках, и просила меня объяснить Алисе некоторые вещи, в которых была нетверда сама. По её просьбе я доставал

книги, которые Алиса должна была прочесть: «Liaisons dangereuses», Боккаччио, Флобера» (НД, с. 533). Данное сопоставление эпизодов поддерживается ещё и другими параллелями. В частности, тема Исы / Иисуса получает отражение в фамилии Алисы – Фише. Данная фамилия, по-видимому, происходит от немецкого слова «Fisch» – рыба; рыба же, как известно, является одной из аллегорий Христа. Такая расшифровка не случайна: ведь Ральди обучает Алису искусству любви, *ars amandi*, центральным же местом проповеди Христа также является любовь. Конечно, Ральди учит Алису искусству любви физической, искусству обольщения, а слово Христа говорит о любви духовной, однако сама аналогия очевидна.

Однако, в образах Алея и Алисы есть ещё одно несомненное совпадение: их невероятная красота. Достоевский пишет об Алее так: «Его прекрасное, открытое, умное и в то же время добродушно-наивное лицо с первого взгляда привлекло к нему моё сердце.... Вообще скажу заранее: я считаю Алея далеко не обыкновенным существом и вспоминаю о встрече с ним как об одной из лучших встреч в моей жизни. Есть натуры до того прекрасные от природы, до того награждённые богом, что даже одна мысль о том, что они могут когда-нибудь измениться к худшему, вам кажется невозможною» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 51–52). В свою очередь, в изображении Алисы центральное место также занимает её удивительное физическое совершенство: «Она была настолько хороша собой, что, когда я её увидел, мне на секунду стало трудно дышать; особенно замечательны были её красные, казавшиеся необыкновенно сочными, губы, длинные синие глаза и прекрасные зубы...» (НД, с. 531–532). И далее: «...она была настолько прекрасна, буквально прекрасна собой...» (НД, с. 532). Автор настойчив в стремлении зафиксировать в сознании читателя именно эту доминантную характеристику.

Мотив обучения присутствует в «Ночных дорогах» ещё в одном, несомненно, ключевом эпизоде. Мы имеем в виду эпизод, когда нарратор встречается Федорченко, который находится в весьма необычном для него состоянии: он думает. Между Федорченко и нарратором происходит примечательный диалог; Федорченко задаёт вопросы, желая получить на них ответ у нарратора, который, тем самым, ставится в положение учителя, авторитетного человека. Однако никакого обучения не происходит: нарратор не отвечает на вопросы своего «ученика» (вопросы задавались следующие: «Вы не можете мне объяснить, зачем мы живём?»; «А скажите мне, пожалуйста, к какой точке вы идёте? Или к какой точке я иду? Или, может, мы идём назад и только этого не знаем?») (НД, с. 549–550)). По сути, перед нами несостоявшееся «обучение», однако сам мотив налицо.

В «Записках из Мёртвого дома» мотив обучения встречается также в отношениях нарратора и Петрова. О Петрове сами каторжные говорят так, предостерегая Горянчикова от

знакомства с ним: «Это самый решительный, самый бесстрашный из всех каторжных, – говорил М. – Он на всё способен, он ни перед чем не остановится, если ему придёт каприз. Он и вас зарежет, если ему это вздумается, так, просто зарежет, не поморщится и не раскается. Я даже думаю, он не в полном уме» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 84). Общаясь с Петровым в остроге почти ежедневно («...несколько лет сряду я знал потом Петрова, почти каждый день говорил с ним» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 84)), Горянчиков понимает правоту этого утверждения. И, тем не менее, этот преступник, даже в остроге сумевший жить по своим правилам («...не знающий над собою никакого принуждения человек» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 84)), ежедневно приходит к Горянчикову, чтобы задать ему свои вопросы, часто странные и даже отчасти детские: «А вот я хотел бы вас, Александр Петрович, спросить: правда ли, говорят, есть такие обезьяны, у которых руки до пяток, а величиной с самого высокого человека?» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 83). Пред нами, несомненно, сцена, в которой наблюдается распределение ролей «учитель / ученик», при этом в роли ученика выступает преступник, и преступник «выдающийся». Какую же роль этим отношениям мы можем найти у Газданова? В «Ночных дорогах» такой аналогии нет, однако, уже в следующем произведении, в «Призраке Александра Вольфа», мы видим слепок с этой сцены, когда нарратор рассказывает историю своего знакомства с боксёром Альбертом, по прозвищу Курчавый Пьеро. Этот бандит, как и Петров, нетипичный представитель своей профессии; нарратор размышляет о нём так: «Мне всегда казалось, что он плохо кончит, – не только потому, что его ремесло было само по себе чрезвычайно опасным, но и по иной причине: его всё тянуло к каким-то для него незаконным, в сущности, вещам, и он понимал разницу между теми интересами, которыми он жил, и теми, которыми жили другие, бесконечно от него далёкие люди» (ПАВ, с. 114). По отношению к Курчавому Пьеро нарратор, несомненно, находится в положении учителя; Пьеро спрашивает его мнения о своих костюмах, своей машине. После разговора с нарратором Пьеро начинает смотреть на мир иначе: «урок» удался: «Я начинаю понимать то, что не нужно понимать. Ты говоришь, что книги, которые мне нравятся, плохие книги. Ты в этом знаешь больше, чем я. Я не могу разговаривать с тобой как равный, потому что у меня нет образования. Я низший человек, je suis un inferieur, вот в чём дело. И, кроме этого, я бандит, и другие люди выше меня» (ПАВ, с. 115). Отметим, что далее Пьеро оказывается убит в схватке с полицией: внутренняя обречённость – парадоксальный результат «уроков» нарратора – дала свой реальный плод.

Следующий совпадающий мотив – мотив праведной блудницы. У Достоевского он является центральным в рассказе об Акульке, зверски зарезанной своим мужем. Её считают «падшей», поверив наговору бывшего работника её отца. Однако она, несмотря ни на что,

любит этого человека, оговорившего её перед всеми. У Газданова этот мотив отразился в трёх персонажах. Во-первых, в образе Ральди. Ральди, знаменитая кокетка, одна из «королев Парижа», всю свою жизнь продавала свою любовь мужчинам. Она профессиональная «блудница», но блудница особая, достигшая необычайных высот в своём занятии. Она – гений *arg amandi*, повторяющий своей судьбой судьбу многих гениев. Среди всех персонажей «Ночных дорог» она, пожалуй, изображена с наибольшей авторской симпатией. В чём же причина такой авторской «любви»? Думается, Газданова привлекает, во-первых, её целостность, во-вторых, верность собственному дару – дару любви. Её занятие для неё совершенно естественно, в ней нельзя увидеть ни малейшего признака фальши и лицемерия. Газданов словно снимает с фигуры кокетки дешёвый бульварный глянец, и перед читателем предстаёт фигура трагическая и глубоко симпатичная. Её смерть – а умирает она в полном одиночестве, отказавшись ехать в больницу, – задаёт необходимый Газданову трагический, глубокий фон.

Алиса Фише, в которой, как нам кажется, можно увидеть реализацию того же мотива праведной блудницы, является, по сути, противоположностью Жанне Ральди. Если Ральди относится к той группе персонажей Газданова, которую условно можно назвать «гениями» (при этом их гениальность может проявляться в достаточно странных способностях), то Алиса может быть отнесена к другой группе персонажей, условно названной «уродами». «Уродство» этих персонажей не является физическим: столь вульгарные случаи уродства Газданов не рассматривает. Его интересует прежде всего «уродство» духовное, отсутствие у персонажа той или иной способности. К примеру, героиня рассказа «Судьба Саломеи» лишена способности помнить. Именно это позволяет ей забыть свою прежнюю интеллектуально насыщенную жизнь и стать женой сапожника-итальянца. Другим характерным примером такого «уродства» является героиня рассказа «Шрам», не умевшая любить, однако обладавшая необъяснимой властью над мужчинами. Алиса Фише близка к этой героине: она словно создана для любви. Однако это абсолютное физическое совершенство представляет собой ярчайший контраст к другому качеству Алисы – столь же абсолютной бездарности в области любви физической и духовной. Прекрасная оболочка скрывает пустоту (фактически, это можно трактовать как модификацию мотива красавица-чудовище). Алиса становится содержанкой, блудницей, однако она безгрешна как дитё, так как своё занятие воспринимает как нечто абсолютно омерзительное: «Для меня спать с мужчиной, всё равно с каким, это наказание. Если бы ты знал, как это противно!» (НД, с. 634). Конечно, назвать её праведницей в полном смысле слова не возможно, она скорее может быть названа «непорочной» блудницей («непорочной» в смысле полного непонимания сути физической любви: её участие в половом акте сугубо механическое, так как ни сфера инстинктов, ни сфера духовная в этом у

Алисы не участвуют). «Праведность» Алисы косвенно подчёркивается её фамилией, об аллегорической трактовке которой мы уже говорили («рыба» как аллегория Христа).

Ещё одной «праведной блудницей» может быть названа Сюзанна. Тот факт, что она, проститутка, бросает своё ремесло из-за любви Федорченко, «спасается» его любовью, очищается ей, говорит о многом. Ведь праведной можно назвать ту блудницу, которая, раскаявшись и бросив своё занятие, стала образцом благочестия. Для буржуазного общества, плотью от плоти которого является Сюзанна, жизнь её после свадьбы вполне может быть названа «приличной» и даже образцовой (то есть в каком-то смысле праведной).

Следующим важным мотивом обоих произведений является мотив «множества миров» (может быть лучше назвать этот мотив, по аналогии с двоемирьем, мотивом многомирья). У Достоевского этот мотив выступает неоднократно, фактически становясь одним из лейтмотивов произведения. Во-первых, он замечен в описании Горянчиковым бани, куда его, как маленького ребёнка, не только приводят на хорошее место, но даже моют, при этом ухаживает и беспокоится о Горянчикове не кто-нибудь, а сам Петров, нисколько не считая это для себя зазорным. В бане за Горянчиковым ухаживает, однако, не только его «ученик» Петров, но и его добровольный слуга Баклушин: «Баклушин между тем покупал нам воду и подносил её по мер надобности. Петров объявил, что вымоет меня с ног до головы, так что «будете совсем чистенькие», и усиленно звал меня париться. Париться я не рискнул. Петров вытер меня всего мылом. «А теперь я вам *ножки* вымою, – прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уж не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном «ножки» решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами, вероятно, потому, что у других, у настоящих людей, – ноги, а у меня ещё только ножки» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 99). В этом эпизоде отчётливо заметно, во-первых, понимание каторжными из простого народа «особости» Горянчикова, его принадлежности к другому, высшему миру, а во-вторых, полное и безоговорочное принятие этого различия между собой и Горянчиковым. Петров и Баклушин не дают Горянчикову мыться самому не потому, что хотят послужить и заработать: они искренне хотят помочь ему в бане, ведь сам он, по их мнению, слишком уж нежный. Достоевский, акцентируя внимание именно на этой «нежности», пишет в конце эпизода: «Вымыв меня, он с такими же церемониями, то есть с поддержками и с предостережениями на каждом шагу, точно я был фарфоровый, доставил меня в предбанник и помог надеть бельё...» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 99). Театральность сцены бросается в глаза и заставляет думать о «зрителях», которыми были другие каторжники.

Ещё более отчётливо данный мотив замечен в сцене подачи претензии, где каторжники

просто изгоняют из своего строя Горянчикова, который, из духа товарищества, хочет наравне со всеми участвовать в подаче петиции и подвергнуться опасности наказания. Один из застрельщиков подачи претензии, Куликов, говорит: «Здесь вам не место...» Далее он же объясняет причину своего поведения: «Мы здесь про своё, Александр Петрович, а вам здесь нечего делать. Ступайте куда-нибудь, переждите... Вон ваши все на кухне, идите туда.... Озадаченный, я пошёл на кухню. Смех, ругательства и тюканье (заменявшее у каторжных свистки) раздались мне в след.... Никогда ещё я не был до сих пор так оскорблён в остроге...» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 203). Горянчиков оскорблён именно своим «остракизмом»: он оказался чужим тем людям, которых считал своими товарищами. Он из другого мира. Уже после эпизода с претензией происходит знаменательный разговор Горянчикова с Петровым; Горянчиков думает, что арестанты сердятся на дворян за то, что они не поддерживали претензию и «отсиделись». Однако Петров говорит ему: «А за что на вас сердиться? – Ну, да за то, что мы не вышли на претензию. – Да вам зачем показывать претензию? – спросил он, как бы силясь понять меня, – ведь вы своё кушаете. – Ах, боже мой! Да ведь и из ваших есть, что своё едят, а вышли же. Ну, и нам надо было... из товарищества. – Да... да какой же вы нам товарищ? – спросил он с недоумением» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 207). Именно после этого разговора Горянчиков понимает ту пропасть, которая лежит между миром простых арестантов и миром арестантов из дворян.

Тот же мотив различия и невозможности слияния миров мы неоднократно наблюдаем и в «Ночных дорогах». Рассматривая работу на фабрике, нарратор думает о рабочих, всю свою жизнь проводящих в «условиях заключения в мастерской» (НД, с. 486), однако не протестующих «против этого невыносимого существования» (НД, с. 486). Далее мы встречаем следующую мысль: «Я ещё не знал в те времена, что разные люди, которых мне приходилось встречать, отделены друг от друга почти непереходимыми расстояниями; и, живя в одном городе и одной стране, говоря на почти одинаковых языках, так же далеки друг от друга, как эскимос и австралиец. Я помню, мне никак не удавалось объяснить моим товарищам по работе, что я поступаю в университет, они не могли этого понять» (НД, с. 486). Эту разницу миров, тотальную невозможность закрыть пропасть между ними Газданов склонен объяснять не только экономическими факторами, но и факторами биологическими; вот что он пишет о наследственности рабочих: «Я знал, что то, что мне казалось каторжным лишением свободы, было для них нормальным состоянием, в их глазах мир был иначе устроен, чем в моих; у них соответственно этому были изменены все реакции на него, как это бывает с третьим или четвёртым поколением дрессированных животных – и как это, конечно, было бы со мной, если бы я работал на фабрике пятнадцать или двадцать лет» (НД, с. 487). В художественном мире



«Ночных дорог» «место» дворян занимают люди образованные, однако сам антагонизм остаётся нетронутым.

Но «Ночные дороги» и «Записки из Мёртвого дома» имеют и прямые совпадения. Мы имеем в виду совпадения имён персонажей. У Достоевского мы встречаем персонажей по имени Антон Васильев и Куликов; у Газданова один из главных персонажей также носит имя Васильева, а герой одного из ярчайших эпизодов книги зовётся Аристарх Александрович Куликов. Кроме того, в книге Достоевского фигурирует некто Орлов, у Газданова – Катя Орлова. Такую цепочку совпадений невозможно назвать случайной, тем более что и мотивы, связанные с этими одноимёнными персонажами отчасти совпадают. Например, фигура искусного конокрада Куликова коррелирует с фигурой Аристарха Александровича Куликова, который, впадая в безудержную щедрость, словно крадёт у самого себя.

Антон Васильев упоминается в «Записках из Мёртвого дома» лишь несколько раз заочно, однако очень активен его «двойник» – Василий Антонов. Он является одним из зачинщиков подачи претензии и описывается Достоевским так: «Другой был Василий Антонов, человек как-то хладнокровно раздражавшийся, с наглым взглядом, с высокомерной саркастической улыбкой, чрезвычайно развитой, впрочем тоже честный и правдивый» (*Достоевский 1972–1990*, т. 4, с. 202). Итак, Достоевский подчёркивает здесь его развитость, особость, во-вторых, правдивость, которая и выражается в готовности пострадать за правду при подаче претензии. Всё это совпадает с качествами газдановского Васильева: его тоже нельзя назвать человеком обыкновенным, от тоже готов пострадать за правду, но не отступить (пускай это и правда, возникшая в больном сознании Васильева).

Анализируя мотивные аналогии и случаи совпадения имён персонажей, мы не касались других аспектов сходства произведений Газданова и Достоевского. Во-первых, определённые аналогии могут быть увидены в самом предмете изображения: и Достоевский, и Газданов внимательно наблюдают и анализируют общественное дно. При этом сама тональность повествования – документальная с тщательным выписыванием всех подробностей – совпадает (здесь уместно вспомнить, что почти все герои Газданова и Достоевского имели своими прототипами реальных людей, причём первоначально Газданов даже хотел сохранить их имена за персонажами; другой совпадающей деталью оказывается внимание к речи персонажей: у Достоевского доказательством такого внимания является так называемая «Сибирская тетрадь», где он записывал выражения острожников; Газданов же вообще хотел дать диалоги своих «отверженных» на арго с подстрочным переводом).

Во-вторых, во многом схожи сами позиции нарраторов: оба представители «высшей касты», волею обстоятельств они заброшены на самое дно общества и не имеют возможно-

сти изменить своё положение. Оба нарратора – своего рода соглядатаи из другого мира. Их описания этого мира обладают несомненной схожестью тона; романтический флёр оказывается снят со среды «отверженных» целиком и полностью.

Вся эта цепочка совпадений и аналогий не может быть случайной. Другим вопросом является вопрос об осознанности использования Газдановым «Записок из Мёртвого дома» при написании своего произведения. На этот вопрос без предварительного изучения рукописного наследия Газданова ответить невозможно.

Столь значительное место, занимаемое «Записками из Мёртвого дома» в интертексте «Ночных дорог», заставляет нас обратить более пристальное внимание на одного из центральных героев газдановского шедевра – на Федорченко. Особенность этого героя, его обособленность от остальных героев часто объясняется тем, что это единственный персонаж в романе, не имеющий реального прототипа, выдуманный Газдановым.

Наша гипотеза состоит в том, что фигура Федорченко – скрытая пародия на героев Достоевского и, возможно, на самого Достоевского. В пользу такой трактовки можно привести следующие аргументы.

Во-первых, ключевая роль «Записок из Мёртвого дома» для романа Газданова.

Во-вторых, те «метаморфозы», которые происходят с Федорченко. В начале романа он вызывает восхищение нарратора своей «живучестью», приспособляемостью к любой жизненной ситуации: «За границей в фабричных условиях он был как рыба в воде и совершенно не страдал от них, для него скорее университет был бы трагедией» (НД, с. 489). Однако Федорченко обладает ещё одним «замечательным» свойством: «Та культура, с которой ему пришлось соприкоснуться во время учения, прошла для него совершенно бесследно; и никогда ни один отвлечённый вопрос не занимал его внимания.... В нём было всё, что необходимо для счастливой жизни, и прежде всего инстинктивная и полная приспособляемость к тем условиям, в которых ему пришлось жить...» (НД, с. 489–490). И именно с этим персонажем, у которого, по словам Газданова, был «природный и непобедимый иммунитет» (НД, с. 490) против «ненужной» культуры и отвлечённых понятий, случается поразительная метаморфоза – превращение в «мыслящее существо». Во-первых, Федорченко страстно влюбляется в проститутку (он, правда, не знает об этой «детали» её биографии). Во-вторых, благодаря знакомству с Васильевым, Федорченко начинает думать. Когда нарратор встречается с Федорченко и тот начинает задавать ему вопросы о смысле жизни, становится понятным, что этот изменившийся персонаж уже не сможет вести прежний образ жизни, пока не найдёт ответа. Такой внутренний конфликт напоминает нам о персонажах Достоевского, для которых идея, их понимание смысла собственного существования, полностью определяет их жизненное по-

ведение. Вспомним здесь знаменитую максиму Достоевского о такой зависимости от идеи: «Идея вдруг падает у нас на человека, как огромный камень, и придавливает его на половину, – и вот он под ним корчится, а освободиться не умеет. Иной соглашается жить и придавленный, а другой не согласен и убивает себя» (*Достоевский 1972–1990*, т. 23, с. 24). Связь Федорченко с проституткой делает очевидной аналогию с Раскольниковым. Сама готовность Федорченко к убийству (он и Васильев покупают себе оружие) поддерживает тему Раскольникова, убийцы, пережившего целую цепь духовных метаморфоз. Даже сама гротескность, оригинальность фигуры Федорченко совпадает с аналогичным качеством многих героев Достоевского (вспомним только князя Мышкина или семью Карамазовых).

В-третьих, само имя персонажа содержит в корне имя Фёдор, что также может рассматривать как отсылку к Достоевскому.

Рассмотрение интроспективного метода и его реализации показало следующее. Первая особенность этого метода – максимальная беспристрастность – находит своё выражение в признаниях нарратора о шокирующих особенностях своего внутреннего мира: признание (а) природных недостатков своего ума, (б) зависти к донжуанам, (в) существования жажды убийства и (г) готовности к разврату и измене, (д) трагической нелепости собственного существования, (е) собственной лживости, (ж) собственной неудачливости, (з) собственного страха, (и) влияния увиденного нарратором на его восприятие мира. Другая особенность интроспективного метода – показ разнородных психических состояний – отражается в описаниях нюансов чувств и состояний нарратора (в анализе сочетания понимания трагической нелепости собственного существования и отсутствия «закономерной» тяги к самоубийству и пр.). Показ влияния различных социальных состояний на психические – третья особенность интроспективного метода. Беспристрастная констатация зависимости многих психических состояний от социальных отражается в: рассуждении об отравлении, влиянии шофёрского ремесла, сравнении восприятия Парижа с шофёрской и пассажирской точек зрения и пр. Четвёртой особенностью этого метода является выделение доминантных психических состояний; нарратор указывает на любопытство, неутолённое желание, ощущение присутствия рядом с собой чьей-то смерти, ощущение двойственности существования и пр.

Анализ этиологического метода и его реализации показал следующее. Объектами этиологического анализа в романе становятся: а) «человек с усиками», б) m-г Мартини, в) счастливый гарсон, г) Платон, д) русский интеллигент-рабочий, е) Федорченко, ж) русский генерал-рабочий, з) Ральди, и) нотариус, к) политик, л) Куликов, м) Алиса Фише, н) Сюзанна, о) Васильев, п) Саша Семёнов, р) Катя Орлова, с) Иван Петрович, т) Иван Николаевич, у) Ле-

ночка. Не все объекты анализа получают одинаковую долю исследовательского внимания: если «болезнь» примитивна, нарратор лишь кратко анализирует её проявление и этиологию.

Рассмотрение физиологического метода и его реализации показало следующее. Объектами этого вида анализа становятся: а) проститутки, б) рабочие (французские и русские), в) эмигранты, г) бродяги, д) сутенёры, е) нищие, ж) boulevardiers (завсегдатаи Больших бульваров (фр.)), з) служащие, и) шофёры, к) профессиональные воры, л) учёные, м) аббаты. Нарратор также анализирует французский социум в целом; проводится также этническое сопоставление европейцев и русских.

Итак, исследование «Ночных дорог» показало наличие в их поэтике явлений, соотносимых и с литературой художественной, и с литературой документальной. Первоначально создаваемые как чисто документальное произведение, «Ночные дороги» в процессе своего генезиса претерпели ряд важных изменений, «отдаляющих» их от документального канона; в частности, изменение реальных имён на выдуманные, а также замена фраз, данных Газдановым на парижском аргю, на фразы русские, – всё это, несомненно, привело к изменению эстетического статуса произведения. Л. Я. Гинзбург заметила: «Иногда лишь самая тонкая грань отделяет автобиографию от автобиографической повести или романа. Имена действующих лиц заменены другими – эта условность сразу же переключает произведение в другой ряд, обеспечивает пишущему право на вымысел» (Гинзбург 1977, с. 133). Важная роль интертекста в данном произведении (его интертекстуальное поле включает произведения О. Бальзака, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского) сближает его с произведениями художественной «линии» (к сближающим факторам относится и наличие выдуманного персонажа Федорченко, играющего одну из ключевых ролей; отметим также активную роль этого персонажа в интертекстуальном поле произведения). С другой стороны, очевидна *ключевая роль* именно документальных методов исследования и преобразования реальности / материала.

Отсюда следует, что «Ночные дороги» являются произведением *переходным*: писатель, активно осваивая новую для него эстетическую сферу документального, продолжает частично пользоваться и «старыми» методами, заимствованными из сферы художественной литературы (предположительность вывода определяется неисследованностью проблемы интертекстуальности в документальной литературе). Формирование и применение нового инструментария приёмов и одновременно с этим активное использование приёмов «старых» – этот фактор, по-видимому, и предопределил эстетическую «гибридность» данного произведения. Использование полярных, на первый взгляд, эстетических стратегий в рамках одного произведения (при доминировании документальной) – важный фактор, помогающий понять особую роль этого произведения в творческом наследии Газданова. В свою очередь, именно эта

переходность, «эстетическая размытость» и является причиной полярности критических и исследовательских точек зрения на жанр «Ночных дорог».

Развёрнутая и объективная характеристика увиденного и теоретическое обобщение эмпирии – так можно определить путь учёного, и именно этим путём следует Газданов в своих «Сценах *ночной* парижской жизни» (позволим себе эту вполне «заслуженную» Газдановым аналогию с Бальзаком). И только понимая эту особенность поэтики писателя – не просто установку на достоверность, но на научную достоверность – мы прочтём «Ночные дороги» не как хаотическое и в высшей степени субъективное произведение, но как исследование, в котором автор делает попытку сказать правду о мире, виртуозно используя при этом сложнейшую методическую «палитру».

## 2.2. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ «НА ФРАНЦУЗСКОЙ ЗЕМЛЕ»

«Надо писать о том, что было.

– Конечно – о том, что было. Но как?»

*Г. Газданов. Эвелина и её друзья.*

«На французской земле», законченное Газдановым через десять дней после официальной капитуляции фашистской Германии (19.05.1945), впервые было издано на французском языке в 1946 году в Париже (*Je m'engage a defendre. Paris: Defense de la France. Ombres et Lumieres, 1946*). Первое русское издание состоялось лишь в 1995 году в журнале «Согласие» (1995. № 30).

Русская зарубежная печать высоко оценила книгу Газданова. А. Бахрах в статье «Партизаны во Франции» писал об особом качестве газдановского повествования: «...совокупность происшествий, в ней описанных, не вызывает сомнений у читателя и, несмотря на фрагментарность, воссоздаёт целостную картину подлинной эпопеи – героической и даже в какой-то мере сказочной» (Цит. по: *Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996*, т. 3, с. 838). Критик особо указывает на характер задач, которые поставил перед собой писатель: «Да Газданов и не пишет истории советского партизанского движения во Франции. Он не ставит себе исторических задач. Он подготавливает почву для будущего историка, воскрешая психологическую подкладку этого движения» (Цит. по: *Сыроватко, Никоненко, Диенеш*

1996, т. 3, с. 839). Это утверждение не точно: Газданов решает и собственно исторические задачи.

О книге также положительно отзывались М. Слоним (Литературные заметки (Русский сборник) // Новоселье. 1947. № 31/32) и Товарищ Марк (Эпизод из жизни советского партизанского отряда имени Максима Горького // Вестник русских добровольцев, партизан и участников Сопротивления во Франции. 1947. № 2).

Л. Диенеш, рассматривая «На французской земле», объяснял малое количество отзывов на книгу спецификой позиции Газданова: «...для правого крыла эмиграции книга была слишком левой, скатывавшейся к фактической измене – «сотрудничеству с Советами»; для левого же крыла, которое было во время войны и некоторое время спустя после неё в пике патриотических и поэтому просоветских настроений, она была слишком правой» (Диенеш 1995, с. 78). Это отталкивание было закономерной реакцией на идеологический неконформизм Газданова, на его стремление к беспристрастному суждению, которое свойственно учёному, но не идеологу.

«На французской земле», пожалуй, наименее исследованное произведение Газданова. Такое «невнимание» учёных может быть объяснено тем, что в нём Газданов выступает как «чистый» аналитик-исследователь / документалист, тогда как в других произведениях (за исключением «Ночных дорог») он использует иной художественный принцип, более «привычный» и «литературный».

Поэтика «На французской земле», при её несомненной связи с поэтикой «Ночных дорог», подверлась существенной трансформации. Эта трансформация связана с изменением самого объекта исследования: если в «Ночных дорогах» этим объектом является личность нарратора, социальные «альбиносы» и социальные страты вполне стабильного социума, то в «На французской земле» главным объектом становятся, если использовать толстовский термин, «различные группы людских сцеплений» (Толстой Л. 1984, т. VI, с. 243), само появление которых стало возможным благодаря сложным динамическим процессам внутри социума. Итак, в «Ночных дорогах» исследованию подвергается статичный социум, в «На французской земле» – социум динамичный.

Другой причиной трансформации является полное освоение писателем документальной эстетической стратегии и соответствующей «палитры» методов. В отличие от «Ночных дорог», в которых наблюдается смешение художественных и документальных методов, в «На французской земле» интертекстуальность теряет своё важное значение и оттесняется на периферию (единственным отчётливо читаемым именем интертекстуального поля «На французской земле» является имя Л. Н. Толстого).

Рассматривая особенности творческого метода А. Герцена в «Былом и думах», Л. Гинзбург отмечала: «В «Былом и думах» с *установкой на подлинность* связаны два момента, в конечном счёте определяющие художественную систему произведения: ведущее значение теоретической, обобщающей мысли и изображение действительности, не опосредованное миром, созданным художником.... В классическом социально-психологическом романе теоретические размышления автора – это отступления; авторский анализ сопровождает образное воссоздание действительности. Иначе в документальных жанрах. В «Былом и думах» аналитическая мысль становится живой тканью художественного произведения, средой, в которой живёт весь охваченный им жизненный материал» (Гинзбург 1977, с. 249). Подобную же черту легко увидеть в «На французской земле», где точность и эмпирическая достоверность не самоцель, но является основой для авторского анализа. Эта та «теория», роль которой очевидна уже в «Ночных дорогах» и которая в «На французской земле» приобретает почти главенствующее значение.

Поэтика «На французской земле» включает в себя (так же, как в «Ночных дорогах») три методические составляющие: во-первых, физиологический метод, во-вторых, этиологический метод, в-третьих, исторический метод. Рассмотрим реализацию этих методов.

**Физиологический метод.** Важнейшим объектом физиологического анализа является здесь «людское сцепление» – советские партизаны во Франции. Ключевым словом здесь является слово «советские»: Газданов анализирует советских партизан как часть общности, называемой советскими людьми. Как отдельные герои «Ночных дорог» являлись иллюстративным материалом для характеристики страты, так и советские партизаны иллюстрируют качества и способности советских людей как этноса.

Советские партизаны обладают определённым набором характерных качеств. Во-первых, это жажда мести: «Сильнее всего – элементарных доводов рассудка, инстинкта самосохранения, сильнее страха смерти – в них жило неукротимое желание мести.... В очень многих случаях эти люди были воодушевлены той самой «жаждой мести», которая со времён наивно-романтической литературы изветшала, изнасилась и стала звучать как шаблон, вызывавший снисходительную улыбку.... И вот теперь, во время этой войны, эти слова вновь налились кровью» (НФЗ, с. 685–686). За этой «теорией» следует её «практическая часть»: история тринадцатилетнего мальчика, все родственники которого были жестоко убиты немцами: «Он целыми днями плакал от бессильного бешенства и просил только одного – чтобы ему дали револьвер» (НФЗ, с. 686). Этот мальчик, которому всё-таки дали оружие, становится жестоким мстителем, бойцом-одиночкой.

Другим качеством советских партизан является упорство, доведённое до почти нечеловеческого предела; даже героизм этих людей определяется как «упрямый» (НФЗ, с. 679): «Но то, что их отличает от других, это их героическое упорство. Нужна исключительная душевная сила, чтобы, будучи пленным, не признать себя побеждённым» (НФЗ, с. 772). Это качество иллюстрируется прежде всего историями лейтенанта Василия Порика и солдата Феди. История Василия Порика почти неправдоподобна, даже сказочна; его «удивительная жизнь, наполненная такой невероятной силой сопротивления и борьбы» (НФЗ, с. 687), поражает нарратора, который, однако, видит в ней не случайность, но «отблеск той неудержимой и неумирающей силы, которая создала его родину...» (НФЗ, с. 691). Отметим любопытную переключку с идеями теории этногенеза Л. Н. Гумилёва.

История Феди, который бежит из немецкого плена пять раз («Большинство людей вообще не бежит из заключения; у некоторых, наиболее крепких из них, хватает душевной силы на один побег. У Феди этой силы хватило на пять» (НФЗ, с. 757)) уникальна даже для партизан, но она косвенным образом характеризует как «нормального партизана», так и «нормального советского человека».

Ненависть – ещё одно чувство, общее для всех советских партизан: «Эти люди так неискоренимо и яростно ненавидели немцев, что уничтожение немецких солдат и офицеров представлялось им единственной целью жизни» (НФЗ, с. 716); «...нечеловеческая ненависть советских людей к немцам...» (НФЗ, с. 716); «Нужны необыкновенные, нечеловеческие потрясения, чтобы стала возможна та страшная ненависть, которую приходилось наблюдать у всех без исключения советских партизан» (НФЗ, с. 763). Нарратор аналитически делит это чувство на два типа: «В одних случаях это была ненависть спокойная и расчётливая, как у Антона Васильевича.... У других она носила бурную и неукротимую форму» (НФЗ, с. 763). Отметим сращённость теории с её эмпирическим подтверждением: назвав чувство, Газданов сразу даёт характерный пример его проявления (Антон Васильевич).

Чувство ненависти, достигшее такой чудовищной остроты, имело свою причину: злодеяния немцев. В «На французской земле» примеры немецких зверств даются во множестве; назовём лишь наиболее яркие: это история тринадцатилетнего мальчика (НФЗ, с. 686) и рассказ французского офицера об условиях, в которых русские пленные содержались в лагере (НФЗ, с. 763). Заметим, что рассказ об этом исходит из уст не русского, но французского офицера, что ещё более подчёркивает объективный характер информации.

Особо удивительной кажется нарратору поразительная одинаковость действий всех советских партизан: «Никто, особенно вначале, не давал им никаких инструкций, никто не говорил и не объяснял, как они должны были поступать. Но они все действовали одинаково,



так, точно это была огромная и сплочённая организация людей, планы которой были разработаны до последних подробностей» (НФЗ, с. 685); «В поведении русских партизан во Франции тоже, прежде всего, поражает эта абсолютная одинаковость их поступков и побуждений...» (НФЗ, с. 753); «И вместе с тем, они поступали так, как поступали бы люди, руководившиеся подробно разработанным планом. И их поведение во всех случаях было совершенно одинаково» (НФЗ, с. 753). Эта одинаковость приводит к удивительному совпадению «личных историй»: «...рассказы самых разных советских людей совершенно похожи один на другой – так, как если бы их повторял с некоторыми бытовыми вариантами один и тот же человек, какой-то собирательный советский военнопленный, бежавший из немецкого лагеря» (НФЗ, с. 753). Причиной этого феномена, очевидно связанного не со сферой разума, но со сферой инстинкта (вспомним рыбы стаи, внезапно и абсолютно синхронно поворачивающиеся в ту или иную сторону без видимой причины), является общий идейно-эмоциональный комплекс. Описывая историю возникновения организации Антона Васильевича, нарратор так определяет эту общность: «...когда он (Антон Васильевич. – В. Б.) прибыл во Францию, он мог констатировать, что одно и то же чувство, то самое, которое поддерживало его всё время, было свойственно тысячам других его соотечественников...» (НФЗ, с. 685). Очевидно сходство (возможно – аллюзия) с историческими идеями Л. Толстого.

Советские партизаны обладают «нечеловеческой выносливостью, звериным терпением» (НФЗ, с. 734–735); «Их физическая сопротивляемость совершенно исключительна...» (НФЗ, с. 726). Специального иллюстративно-подтверждающего примера этому нарратор не даёт, но почти все рассказанные им истории об условиях содержания в плену, побегах и поисках партизан косвенно свидетельствуют о наличии всех этих качеств самым недвусмысленным образом.

Партизанам свойственна скромность. Капитан Александр, один из героев Сопротивления, упорно молчит каждый раз, когда речь идёт о его личном участии в операциях подпольщиков (НФЗ, с. 721); руководитель советского партизанского движения на севере Франции также упорно уклоняется от рассказов о своём участии в операции (НФЗ, с. 741). Тоже самое уклонение заметно и в рассказах Газданова о себе как об участнике Сопротивления: он нигде не выступает в роли действующего лица, но остаётся в роли наблюдателя.

Специфической чертой метода физиологического метода в «На французской земле» является большое количество «личных историй», «портретов», во многом перерастающих свое первоначальное иллюстративное значение и приобретающих значение самостоятельных историй, ценность которых не только в их иллюстративности, но и в их единичности, уникаль-

ности: нарратором в «На французской земле» (в отличие от мотивировки описаний в «Ночных дорогах») движет не чисто исследовательский интерес, связанный с позицией бесстрастного наблюдателя, находящегося «над схваткой»; его позиция в «На французской земле» сложнее. Он признаётся в конце книги в собственной «пристрастности» к основному объекту исследования: «...для того, чтобы, сталкиваясь с этими людьми, зная, какую страшную жизнь они вели, зная, через что они прошли и в каких условиях они продолжали борьбу, не испытать по отношению к ним невольного чувства благодарности, нужно обладать той мёртвой бесстрастностью, которой я не могу в себе найти» (НФЗ, с. 772). Изображение происшедшего – в его беспримерности, невиданной, почти нечеловеческой трагичности и мощи – достойно того, чтобы быть сохранённым в памяти человечества, и каждая рассказанная нарратором история – не только иллюстрация, но и «нерукотворный памятник», «торжество... благодарности над забвением» (НФЗ, с. 772). Таким образом, «бытовая часть» приобретает самостоятельное значение, не потеряв и значения иллюстративного, что свидетельствует об усложнении авторской позиции (к точке зрения исследователя добавляются точки зрения хрониста и философа).

Описывая жизнь отряда советских партизан, нарратор особо отмечает два свойственные ей качества. Во-первых, чистота: «Во французской казарме, которая была отведена этим советским партизанам, мне бросилась в глаза прежде всего исключительная чистота» (НФЗ, с. 713); сами партизаны также отличаются чистотой и опрятностью. Во-вторых, особое понимание дисциплины: начальник и подчинённый спокойно пьют вместе вино, но как только речь идёт о службе, они словно перевоплощаются и возвращаются к сугубо официальным отношениям (НФЗ, с. 713). Фактически, перед нами два вида чистоты: во-первых, бытовая чистота; во-вторых, чистота от влияния власти, от давления иерархии.

Нарратор рассматривает и процесс отбора, который предшествовал «переходу» в партизаны: «Не все советские пленные, конечно, стали партизанами; только лучшие из них» (НФЗ, с. 773); «Это был отбор» (НФЗ, с. 693). Партизанами становятся те, которые «с готовностью рискуют жизнью во имя праведности» (*Такуан 1998*, с. 71), которые представляют собой высокий человеческий материал (НФЗ, с. 679), и именно качества этого «материала» и причины его возникновения являются главным предметом анализа в «На французской земле».

Перед читателем проходят истории Антона Васильевича, Василия Порика, капитана Васильева, Васи, Смирнова, Феди, капитана Александра и других безымянных советских партизан (укажем здесь лишь на почти анекдотическую историю боя двух советских партизан против сорока немцев). Нарратор описывает с одинаковым вниманием жизнь и руково-

дителей движения, и рядовых его представителей, отходя от исторической традиции, точно определённой Л. Толстым: «Все древние историки употребляли один и тот же приём для того, чтобы описать и уловить кажущуюся неуловимой – жизнь народа. Они описывали деятельность единичных людей, правящих народом; и эта деятельность выражала для них деятельность всего народа» (Толстой Л. 1984, т VI, с. 307). Закономерности исторического движения более отчётливы в образах рядовых участников.

Другим объектом физиологического анализа является советский человек как особый «вид», обладающий серией специфических качеств. Характеристика советского человека, *homo soveticus* (при использовании этого «термина» забудем о той резко негативной окраске, которую он приобрёл в постперестроечное время), даётся нарратором не сама по себе, но в оппозиции европейцу.

Первым рассматривается различие «экономического» мышления советского человека и европейца: «Они не могли понять, как кафе или магазин могут принадлежать какому-то частному человеку, как электричество или газ могут не быть собственностью государства, как вообще возможна та экономическая анархия, которая, по их мнению, была особенно характерна для Европы...» (НФЗ, с. 710). Советскому человеку не свойственно понятие собственности (если вспомнить жестокую иронию нарратора в «Ночных дорогах» в отношении этого «европейского» понятия, то очевидным станет симпатия нарратора к такому типу «экономического» мышления): «То понятие собственности, на котором основана экономическая система Европы и вообще всего мира, за исключением России, им было совершенно чуждо во всех его бесчисленных проявлениях» (НФЗ, с. 710). С точки зрения советских людей, во Франции «свободы нет» (НФЗ, с. 710); нарратор трактует это как понимание советским человеком ограничений экономического характера, незывлемых в Европе. В целом, отличия экономические определяются как, во-первых, отсутствие частной собственности, во-вторых, отсутствие стремления к личному обогащению, в-третьих, отсутствие частной коммерческой деятельности и конкуренции (и связанной с ней засекреченности любого нововведения).

Далее определяются различия в «бытовых понятиях» (НФЗ, с. 712): «...эти наглухо закрытые квартиры, ... эти бесконечные обязательства личного порядка, эта замкнутость в других, эта неловкость... от того, что человек без предупреждения пришёл обедать или завтракать. Им так же непонятны привязанность к вещам или книгам... Им представляется абсолютно непостижимой французская расчётливость...» (НФЗ, с. 712). Советские люди лишены всех этих «бытовых пут»: «У них нет быта» (НФЗ, с. 712). Доказательством этой феноменальной свободы от быта служит для нарратора мобильность советских людей, отсутствие привязанности к какому-то месту: «Девяносто девять процентов европейцев за всю свою

жизнь не проезжают одной десятой того расстояния, которое этот молодой человек проделал за пять лет» (НФЗ, с. 712). Лейтмотив всех этих описаний – свобода (парадоксальная с точки зрения современного читателя).

Советские люди отличаются особыми голосами: «У них вообще удивительные голоса, я это давно заметил» (НФЗ, с. 713). В поэтике Газданова мелодия голоса, как, впрочем, и выражение глаз, обладает особым значением (вспомним Ромуальда Карелли из «Великого музыканта» или Катю Орлову из «Ночных дорог»): они служат характеристикой истинной сути человека, их нельзя спрятать или изменить. Для голосов советских людей характерна «другая тональность, по которой их можно сразу отличить от всех» (НФЗ, с. 713); «И в этих голосах, и в этих движениях трудно не увидеть какие-то отблески юности человечества и, пожалуй, близости к природе» (НФЗ, с. 713–714). Итак, советский человек не так «испорчен» цивилизацией, более близок к природе: здесь очевидно влияние на Газданова руссоистско-толстовского комплекса идей. Эта «близость к природе» более всего сказывается в свойственной для советских людей динамике: «Когда не нужно действовать, этот человек будет лежать с мёртвой, непонятной неподвижностью; когда это будет необходимо, он же способен передвигаться с непостижимой быстротой. На Западе такая физическая, телесная выразительность... характерна только для спортсменов» (НФЗ, с. 714). Иллюстрацией, подтверждающей правильность обобщения, служит выразительный портрет безымянного советского партизана, близость которого к природе нарочито подчёркнута в характеристике: «...он шёл как-то вкось, как волк, и в каждом его движении чувствовалась удивительная физическая гармония. Казалось, он был готов ко всему: в любую секунду он мог бы скрыться с необыкновенной быстротой своим волчьим бесшумным бегом или же с такой же безошибочной стремительностью вцепиться мёртвой хваткой в чьё-нибудь горло» (НФЗ, с. 714). Укажем здесь также на автохарактеристику нарратора, в которой подчёркнута его позиция наблюдателя, исследователя, боящегося упустить малейшую подробность происходящего: «Я не отрываясь следил за его движениями» (НФЗ, с. 714). Отметим здесь и мотив волка (и волка-оборотня), столь важный в «Призраке Александра Вольфа».

Советский человек не принимает и не понимает европейской культуры: посещение «Андромахи» одним из партизан заканчивается его уходом из зала, девушкам-партизанкам не нравятся европейские фильмы («У нас фильм – он душу затрагивает, а здесь неинтересно» (НФЗ, с. 715)). Вывод лаконичен: «...советские люди так же далеки от европейцев, как японцы» (НФЗ, с. 715). «Многомирье», основанное на принадлежности к разной страте и соответственно разной онтологии («Ночные дороги»), сменяется многомирьем, основанном на различиях этнической онтологии.

Особо отмечается разносторонняя талантливость советских людей. Нарратор рассказывает о двух эстрадных «гениях» (НФЗ, с. 718), о танцорах-самородках («Тот самый громадный мужчина, которому не понравилась «Андромаха» и у которого были медвежьи движения, танцевал не хуже любого профессионала. Его партнёршей была советская девушка; у той просто был несомненный и исключительный природный дар» (НФЗ, с. 718) – отметим здесь очередное подчёркивание близости к природе в характеристике движений танцора), о простой девушке, которая оказывается гениальной рассказчицей (впечатление от её рассказа описывается так: «Это было нечто похожее на трагическое волшебство – голосовое и фонетическое одновременно. Таким голосом, конечно, можно было рассказывать всё, что угодно, и всё было бы интересно.... Ни разу в моей жизни я не сталкивался с таким поразительным, с таким совершенным искусством» (НФЗ, с. 719)). Отметим, что мотив «чудесного голоса» был центральным в «Великом музыканте» (1931).

Различные представления о свободе у советских людей и европейцев выражаются и в точке зрения советского человека на тот политический режим, в котором он живёт: «...они не чувствуют, так сказать, контуров режима, они не представляют себе ничего другого. ...то, в чём они живут, настолько непреложно и естественно, что иначе быть не может, и простая возможность обсуждения этого им кажется совершенно праздною» (НФЗ, с. 724). Для них характерна абсолютная уверенность в своей защищённости: «Они, чаще всего, избавлены от забот о насущном хлебе, от вопроса о личном обеспечении; они получают жалованье, потом будут получать пенсию, и всюду, в любой области, на страже их личных интересов стоит вездесущее... государство, к авторитету которого они питают безграничное, без тени сомнения, доверие. Они знают, что где бы они ни находились – под землёй, под водой, на Северном полюсе, на арктической льдине, – им помогут, их поддержат, о них позаботятся» (НФЗ, с. 724–725). Это ощущение себя частью громадного целого противопоставлено (хотя об этом Газданов и не говорит со всей очевидностью) европейскому пониманию государства как коллективизм индивидуализму.

Но советских людей отличает от европейцев не только оценка тех или иных вопросов, не только манера двигаться и голоса, – их облик также обладает своими особенностями: «...было удивительно, как их не арестовывали, этих советских людей, бежавших из плена. У огромного большинства из них были неевропейские лица, даже не столько лица, сколько выражения лиц и глаз. Их нельзя было не заметить» (НФЗ, с. 731); «...мне неоднократно приходилось наблюдать, как по парижской улице шла эмигрантская дама и вслед за ней пять или шесть советских пленников, в костюмах с чужого плеча и с тем непередаваемым советским

видом, по которому их тотчас же можно было отличить от всех» (НФЗ, с. 749). «Советский вид» заключается прежде всего в «неевропейском» выражении лица и глаз.

Большинство «портретов» советских людей – в то же время и портреты партизан, т. е. людей, подвергшихся «отбору» и обладающих рядом качеств, не типичных для всех советских людей. Однако в «На французской земле» есть развёрнутая характеристика советской девушки Наташи, не участвовавшей в боях, но помогавшей партизанам по хозяйству. Подробность этого «развёрнутого портрета» указывает на то значение, которое он имеет для автора-аналитика. Наташа тоскует в Париже, ей там не по себе; лишь в лесу, на природе она себя чувствует «как рыба в воде» (НФЗ, с. 759). Газданов отмечает её доверчивость и впечатлительность; она не мыслит своей жизни «вне чего-то «ударного»: партизанская война, строительство, план, ликвидация, кампания и т. д.» (НФЗ, с. 760). Внешне Наташа также очень типична: «...у неё было полное, крепкое тело, с той крестьянской тяжеловатостью, которая характерна, кажется, вообще для теперешнего поколения русских женщин: такими были почти все советские девушки, которых я видел здесь или в кинематографических хрониках. Во всяком случае, это тип большинства» (НФЗ, с. 761–762). Особо подчеркнута начитанность девушки, её стремление к культуре: «Но, как большинство советских людей, её тянуло к «культуре», и она с жадностью впитывала в себя всё, что она узнавала здесь...» (НФЗ, с. 762). Для Наташи характерна «органическая» моральная чистота, внутренняя цельность: «Ни насильственная работа в Германии, ни унижительное положение пленной... не могли, однако, нарушить той моральной чистоты, которой она отличалась и о которой так безошибочно свидетельствовало выражение её глаз» (НФЗ, с. 762). Отметим опять внимание нарратора-аналитика к глазам.

В «портрете» Наташи за индивидуальными, фотографическими особенностями отчётливо проступает типическое, свойственное тому этническому целому, частью которого и является Наташа – советская партизанка, советская девушка, русская девушка. На этом «эффekte» (рассмотрение личности как части целого) и основан во многом физиологический метод Газданова.

Другим «людским сцеплением», которое анализируется Газдановым, являются партизаны-эмигранты. Особенность этого рассмотрения состоит в том, что и сам автор-аналитик принадлежит к этой группе. Эти люди, принадлежавшие к самым разным сословиям царской России, обладали единым стремлением – бороться против её врагов. Антон Васильевич (видный деятель Сопротивления), прекрасно разбирающийся в советских людях, признаётся в своей некомпетентности, когда речь идёт об эмигрантах: «С эмигрантами я могу сесть в калошу, чёрт их там разберёт. Это другие люди, с иным прошлым, с иной психологией, они

знают вещи, которых не знаю я...» (НФЗ, с. 693). Газданов отмечает их бесстрашие, участие в Сопротивлении женщин наравне с мужчинами, но особое внимание обращает на мотивировку их участия в Сопротивлении: «Они прожили десятки лет вне родины, о которой имели теперь самое приблизительное представление; но оказалось, что национальное чувство было в них сильнее всего, и ради него они были готовы жертвовать собой, не ожидая от этого ни награды, ни даже признательности» (НФЗ, с. 749). Газданов даже приводит аргументацию бывшего офицера царской армии (НФЗ, с. 750), который необходимость участвовать в борьбе доказывает ссылкой на присягу царского офицера.

Иллюстративный материал к характеристике эмигрантов-партизан и подпольщиков даётся не в таком объёме, как для характеристики советских партизан. Газданов подробнейшим образом рассказывает историю Алексея Петровича, избежавшего расстрела лишь благодаря своей находчивости (НФЗ, с. 694–703), историю эмигранта Сержа, поражающего своим «исключительным и беспечным бесстрашием» (НФЗ, с. 761), эпизоды из жизней оставшихся безымянными эмигрантов.

Анализу подвергаются и французские участники Сопротивления, а также те французы, которые способствовали борьбе против немцев. Здесь перед читателем выстраивается целая галерея образов: от трёх старых сестёр-революционерок, верных идеалам Парижской Коммуны, до обычной француженки, укрывшей у себя Порика. Описывая женщину, которая по поручению французской подпольной организации работала с Антоном Васильевичем связанной, нарратор обращает внимание на её тип внешности: «...француженка лет тридцати пяти, полукрестьянского типа, очень некрасивая, лишённая самого отдалённого намёка на женственность и которая не привлекла бы ничего внимания – ни полиции, ни жандармов, ни гестапо. Этот тип домработницы среднего возраста был, конечно, прекрасной защитной оболочкой» (НФЗ, с. 681). Эта женщина, которая «действовала с исключительной самоотверженностью» (НФЗ, с. 681), так и остаётся безымянной и становится примером типа женщин-подпольщиц: «Я видел ещё несколько женщин, делавших приблизительно такую же работу, как она. Они обыкновенно были коммунистки. Их жизнь заключалась в том, что они ежечасно ею рисковали» (НФЗ, с. 681–682). Далее делается попытка понять скрытую пружину этого «ежечасного» риска: «Эти женщины были готовы умереть за коммунизм и за Францию. Но некоторые из них не были француженками, и ни одна из них, конечно, не знала, что такое коммунизм и почему за него стоит умирать» (НФЗ, с. 682). Итак, мы видим разделение причины внешней, «лозунговой», и внутренней, скрытой. Ненависть к немцам, очевидная как одна из движущих причин у советских партизан, не является таковой у этих женщин («Я думаю, что у них даже не было особенной личной ненависти к немцам в той мере, в какой нем-

цы не являлись официальным олицетворением врага, против которого надо бороться» (НФЗ, с. 682)). Единственным подходящим объяснением такого поведения является инстинкт: «Это было проявление слепого и героического инстинкта...» (НФЗ, с. 682). Парадоксальность сочетания «слепоты» и «героичности» не смущает Газданова.

Француженка, спрятавшая Порика, ещё более «невзрачна»: «...женщина лет тридцати, в очках. Я видел потом её фотографию. У неё было неподвижное, ничем не замечательное лицо, но я думаю, что она и умерла бы перед немецким отрядом расстреливателей, не изменив его спокойного выражения» (НФЗ, с. 691). Именно отсутствие свойств, тотальная безымянность, усреднённость, «незамечательность», с одной стороны, и внутренняя твёрдость, готовность к героическому поступку ради другого человека, с другой стороны, и рождает скрытую парадоксальность этих образов. *Человек без свойств* становится героем газдановского повествования, проявляя способности и силу духа романтического героя. Экзотика подвига становится нормой, результатом действия надличной силы, которой и подчинено поведение людей. Л. Толстой писал: «Как солнце и каждый атом эфира есть шар, законченный в самом себе и вместе с тем только атом недоступного человеку по огромности целого, — так и каждая личность носит в самой себе свои цели и между тем носит их для того, чтобы служить недоступным человеку целям общим» (Толстой Л. 1984, т VI, с. 254). Газданов не может указать этиологию «вспышки» героического инстинкта, однако именно этот инстинкт называется им в качестве скрытой пружины.

Другим примером французской помощи, за которую, узнай об этом немцы, полагалось жесточайшее наказание, является эпизод с отъездом советских партизан из Парижа: «Достать места в поезде было почти невозможно... И всё-таки советские партизаны уехали первыми...» (НФЗ, с. 731). Причина этого — общая ненависть к немцам, которую испытывают и советский партизан, и французский железнодорожник и жандарм: «Это было результатом мгновенного заговора между людьми... Французские полицейские, французские жандармы, французские железнодорожные служащие, советские пленные и русский эмигрант — руководитель и агент партизанской организации — все думали и ощущали одно и то же» (НФЗ, с. 731). Именно этим общим чувством, с точки зрения Газданова, и объясняется «странная» халатность французских жандармов, упорно «не замечающих» советских людей, бежавших из плена и проходящих по дорогам Франции до Парижа.

Портрет капитана Пьера и анализ его личности — наглядный пример «осознанного» героизма. О людях, подобных ему, нарратор пишет: «Число людей, которые ясно и твёрдо знают, за что именно они готовы умереть, и знают, что это действительно стоит такой жертвы, чрезвычайно ничтожно» (НФЗ, с. 682). Для капитана характерна исключительная храб-



рость, сочетающаяся с мягкостью; он молод и «исключительно красив» (НФЗ, с. 744): «У него были белокурые волосы, далёкие голубые глаза и лицо девичьей нежности» (НФЗ, с. 744). Причина его ненависти к Германии не личная, но, скорее, отвлечённая: «Он был французским интеллигентом; и помимо чисто национальной вражды к Германии, помимо чисто патриотических побуждений, заставивших его взяться за оружие, к этому были другие причины, морально-культурного порядка. Такие люди, как он, задыхались в той атмосфере обязательного и коллективного идиотизма, который был неременной особенностью немецкой оккупации во всех странах» (НФЗ, с. 744–745). В этом образе перед нами раскрыта иная этиология борьбы: борьба сознательная противопоставлена борьбе инстинктивной (свойственной большинству подпольщиц).

**Этиологический метод.** Этот метод по своей значимости уступает физиологическому методу. Однако в случаях перехода от типичных явлений к явлениям единичным, в своём роде уникальным, аппарат этиологического анализа / расследования оказывается незаменим.

Итальянка-подпольщица – первый пример реализации этиологического метода в «На французской земле». Она особенно ценный сотрудник (во-первых, в силу своего знания иностранных языков – русского и французского; во-вторых, в силу своей постоянной готовности делать «совершенно отчаянные вещи» (НФЗ, с. 708)). И хотя она коммунистка, для Газданова, внимательно анализирующего её личность, не секрет, что её партийная принадлежность не является пружиной её феноменальной смелости («...её коммунизм был, конечно, поверхностным оправданием такого рода деятельности...» (НФЗ, с. 709)). Не отвергая полностью веру в коммунизм как мотивировку (Газданов признаёт за этой верой некоторое значение), исследователь выдвигает иное объяснение: «Самое важное было то, что она чувствовала свою полезность для общего дела и знала: она не просто такая-то, а связистка, и от её поведения зависят в каждом отдельном случае десятки человеческих жизней. И вот это сознание, я думаю, своей косвенной власти над человеческими жизнями заставляло её проделывать ежедневные чудеса самоотвержения и храбрости, достойные самых высоких похвал» (НФЗ, с. 709). Героизм оказывается основан в данном случае не на подчинении общему инстинктивному движению, но на чувстве власти. Однако, приоткрыв эту завесу, сам Газданов закрывает её с поспешностью, объявляя найденное маловажным: «И, в конце концов, не всё ли равно, почему она это делала?» (НФЗ, с. 709). Результат объявляется самоценным, вне зависимости от причин, его вызвавших.

Другим образом, над загадкой которого бьётся Газданов, является образ Моники. Как подпольщица она заслуживает самых лестных характеристик: «Она отличалась неутомимостью, готовностью выполнять любые, самые опасные поручения, для неё не существовало невозможных вещей. Перечисление того, что она сделала, могло бы занять целую книгу; заслуги её были исключительны... Личная её храбрость была столь же несомненна...» (НФЗ, с. 764–765). Однако в отряде нет ни одного человека, который бы испытывал к ней симпатию: «От неё отворачивались, с ней разговаривали только тогда, когда это было абсолютно необходимо, и только по делу. Те партизаны, с которыми я говорил о ней, её презирали...» (НФЗ, с. 765). Газданов устраивает целое расследование, пытаясь выяснить истинную причину такой всеобщей неприязни; он расспрашивает рядовых партизан, Алексея Петровича. Исследователь пытается собрать всю информацию, опросить всех, кто имел дело с Моникой: «Мне хотелось довести это до конца. Оставался один человек, которого мне никак не удавалось встретить, Серж, начальник штаба отряда.... И вот однажды я всё-таки поймал его. Я объяснил ему, что я хотел от него, и потом задал традиционный вопрос: – Что вы думаете о Монике?» (НФЗ, с. 766). Отметим эту настойчивость, исключительную дотошность в сборе информации, только полнота которой и является единственной гарантией правильности этиологии.

Причиной такого всеобщего презрения к Монике оказывается скупость: «У неё, действительно, была эта черта скупости и непонятной жадности; она ничего не выбрасывала, возила или таскала за собой множество ненужного скарба...» (НФЗ, с. 765). Именно скупость «губит» все заслуги Моники, именно она предопределяет её дар: «...печальный и неизменный дар делать всё, к чему она прикасалась, неинтересным...» (НФЗ, с. 765–766). Итак, одной героичности оказывается недостаточно.

**Исторический метод.** Первым приёмом этого метода является использование монтажа (врезка кусков из реальных документов в текст). Первым примером такой врезки являются фрагменты из призыва к борьбе, который был написан в августе 1943 года группой советских партизан одного из лагерей северной Франции. Газданов цитирует три фрагмента (НФЗ, с. 678–679), общий смысл которых – необходимость постоянной борьбы и саботажа против немцев, а также связи с французскими товарищами и бегства из лагерей для участия в партизанской борьбе.

Другим документом, приведённым полностью, стал текст присяги, которая была обязательна для каждого советского партизана во Франции (НФЗ, с. 688). Причина такого уважения к тексту очевидна: это именно та клятва, руководствуясь которой люди шли на смерть не

колеблясь и которая выражала их точку зрения на происходящие события и на их роль в этих событиях.

Третьим текстом является короткая цитата из письма одного из героев-подпольщиков, которое было написано, по-видимому, уже после прекращения военных действий и явилось ответом на письмо Газданова. Капитан Александр пишет: «Что касается меня, я ограничился тем, что выполнял мой долг пред моей Родиной и человечеством» (НФЗ, с. 722); «С возраста восемнадцати лет я принимал участие в борьбе за свободу» (НФЗ, с. 722). Для Газданова оказывается важным слово в слово передать признание этого исключительно скромного человека (который «...упорно молчал всякий раз, когда речь заходила о его личном и непосредственном участии в войне...» (НФЗ, с. 721)), совершившего серию фантастически смелых диверсий против немцев.

Четвёртой врезкой становятся фрагменты программы задач лагерных комитетов военнопленных; эта программа была составлена Центральным Комитетом Союза военнопленных во Франции, образованном в ноябре 1943 года. Основными задачами являются: организация боевого актива, саботаж, организация побегов, забота о товарищах, подготовка к открытому восстанию.

Далее Газданов приводит фрагмент доклада о работе ЦК. Он посвящён общему отчёту о результатах деятельности Центрального комитета (НФЗ, с. 738–739) (Газданов подробно комментирует условия, при которых были достигнуты эти результаты).

Также приводятся три фрагмента докладов партизанских командиров. Первый фрагмент, написанный руководителем советского партизанского движения на севере Франции, посвящён помощи со стороны французов: «Борьба советских патриотов не имела бы успеха, если бы нас, советских людей, не поддерживало местное население. Мы чувствовали всё время братскую помощь французского народа. Этого мы никогда не забудем и будем вечно благодарны французским товарищам по борьбе» (НФЗ, с. 742). Слепой героический инстинкт превратил простых людей в борцов, без помощи которых советское Сопротивление было бы невозможно.

Второй и третий тексты – фрагменты доклада Антона Васильевича начальнику штаба FFI (Forces Françaises de l'Intérieur – Французские внутренние силы) (НФЗ, с. 742–743). Здесь речь идёт об организации отряда из бежавших советских военнопленных, которая произошла в июне 1944 года, о роли ЦК в этом процессе и о помощи и дальнейшем слиянии с французскими партизанами.

Описав бой за город Шатильон, Газданов приводит официальный текст доклада о результатах этого боя; причём, хотя фрагмент этот и выделен кавычками, источник его не на-

зывается Газдановым (он становится ясным из сопоставления с предшествующим фрагментом).

В истории со Смирновым, советским партизаном, по недоразумению арестованном жандармом, также фигурируют два фрагмента письма: ответное письмо мэра городка, в котором партизанил Смирнов, на запрос полиции и письмо самого Смирнова.

Газданов приводит ещё несколько цитат из писем и надписей, оставленных партизанами. Все эти цитаты очевидным образом участвуют в создании особого художественного пространства, важнейшими качествами которого являются установка на показ правды и высокий пафос.

Ещё одной особенностью исторического метода является особая позиция автора: по классификации Я. Линтвельта (*Линтвельт 1981*) такая позиция называется гетеродиегетической и аукториальной (здесь, однако, есть некоторая сложность: всеведущий автор-историк порой становится свидетелем событий, о которых он нам рассказывает; и хотя он не выступает в них в качестве персонажа, его участие в событиях очевидно, значит, перед нами гомодиегетический нарративный тип, возможно не «до конца» реализованный). Если использовать нарративную типологию Н. Фридмана (*Фридман 1975*), то нарративный тип «На французской земле» можно определить как сочетание двух нарративных форм: а) «редакторского всезнания» (editorial omniscience); б) «Я как свидетель» (I as witness). Первая нарративная форма характеризуется такими качествами, как «обзорность, всезнание и авторское «вторжение» в повествование в виде «общих рассуждений о жизни, нравах и обычаях...»» (*Современное зарубежное 1996*, с. 67). Однако все эти классификации основываются на произведениях художественной литературы прежде всего; в случае же с «На французской земле» перед нами документальное произведение: его задачей является не создание художественного мира, но максимально точное отображение и анализ мира реального. И аналитическая позиция автора представлена в «На французской земле» в двух вариантах: во-первых, дотошный исследователь, тщательно разбирающий каждый жизненный случай, привлёкший его внимание; во-вторых, всеведущий историк, дающий цепочку фактов и свою интерпретацию этих фактов как закономерных результатов сложных процессов.

Проанализируем те фрагменты текста, в которых нарратор выступает как всеведущий историк-хронист (его аналитические отступления будут следующим объектом нашего рассмотрения). Первым его сообщением становится рассказ о начале движения советских людей во Франции; при этом нарратор с педантичностью учёного точно указывает на то, что первый призыв к борьбе шёл не от ЦК Союза пленных, который ещё не был организован, а так-

же на дату и источник этого первого призыва (НФЗ, с. 678). Собственно историческая цель этого сообщения очевидна.

Вторым фрагментом «всеведущего историка» является рассказ о партизанском движении в целом: «История советского партизанского движения во Франции, в нескольких словах, такова» (НФЗ, с. 737). Отметим здесь не только научную установку, но и краткость: для нарратора важна не столько историко-хроникальная последовательность событий (она могла быть и другой), сколько показ глубинных причин этих событий; не столько уровень безличных фактов, сколько уровень личной истории и её зависимости от глобальных социально-исторических процессов. В этом фрагменте нарратор в самой общей форме описывает действия партизан, язык его сух и приближается к языку официальных отчётов самих партизан (не о таком ли «официально-научном стиле» нарратор пишет: «Огромное большинство людей могут рассказывать самые трагические, самые страшные или самые интересные вещи так, что их чрезвычайно скучно слушать и, помимо чисто человеческого сочувствия, они не вызывают никаких других эмоций. Самые потрясающие факты можно изложить так, что от них ничего не останется» (НФЗ, с. 719)). Отметим здесь выражение «потрясающие факты»: Газданов далёк от позиции объективного историка.

Столь же сухо нарратор рассказывает об образовании русской эмигрантской организации: дата, задачи, действия организации (НФЗ, с. 748–750); о работе Центрального Комитета и его сложностях в координации действий всех партизан (НФЗ, с. 758). Фрагменты, где появляется нарратор-«всеведущий историк», перемешаны с фрагментами, где мы видим нарратора-свидетеля.

В конце книги нарратор так определяет свою позицию: «Я никогда не ставил себе цели сколько-нибудь исторического порядка. Но обстоятельства сложились так, что мне пришлось быть в непосредственном соприкосновении с организаторами этого движения, пришлось встретиться с очень многими рядовыми его участниками... Сами о себе они не напишут и даже не расскажут» (НФЗ, с. 771–772). Таким образом, сам нарратор признаётся во второстепенной роли своих собственно исторических «штудий»: его описания исторических событий ещё слишком фрагментарны, они не являются основной целью книги; важнейшая её цель – сохранение памяти о героических историях конкретных людей. Долг нарратора – сохранить этих людей от забвения: «Может быть, мы бессильны против неизбежности забвения. Но я считаю, что мы не имеем на это права» (НФЗ, с. 774) (отметим здесь интересное совпадения методов Газданова-«историка», пытающегося сохранить первичность историй конкретных людей, и метода французской исторической Школы «Анналов», идущей от «личной истории», рассмотренной в мельчайших подробностях, к познанию истории «общей»).

Аналитические рассуждения нарратора также являются важной составной частью исторического метода. Рассмотрим эти аналитические фрагменты. Целая группа таких фрагментов посвящена анализу упрямого героизма (НФЗ, с. 679). Выводы нарратора не далеки от вывода Л. Толстого («Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожится возможность жизни» (*Толстой Л. 1984*, т. VI, с. 246)): героизм ни в коей мере не объясняется рациональными причинами. Фраза нарратора о многочисленных героях написанной книги (НФЗ, с. 677) становится своеобразным ключом к «На французской земле»: само словосочетание «многочисленные герои», являющееся вначале катахрезой (ведь «герой» — человек, совершивший героический поступок — «единичен» по своей природе), к концу книги переходит в область «точного знания». Анализируя конкретные примеры героизма конкретных людей, нарратор осмысляет эмпирический материал и приходит к следующему теоретическому выводу: «Это, может быть, какое-то таинственное проявление древнего инстинкта борьбы, одного из могущественных биологических факторов человеческого существования» (НФЗ, с. 682). Далее нарратор прямо называет род этого инстинкта: «Это было проявление слепого и героического инстинкта — быть может, одна из последних его вспышек в странах Западной Европы» (НФЗ, с. 682). Однако, судя по дальнейшей ремарке («Русские — те знали, за что они борются и за что они умирают» (НФЗ, с. 682)), нарратор не считает такой «слепой и героический инстинкт» пружиной действий русских людей. Для русских, в отличие от европейцев, характерно чёткое понимание того, за что они борются.

В другом фрагменте сомнению подвергается именно эта «чёткость» представления; здесь эпитеты, характеризующие героизм русских партизан, ничем не отличаются от характеристик героизма «европейского»: «...что их побуждает действовать с таким наивным и слепым героизмом. «Защита родины» — это были слова, за которыми могло скрываться очень различное содержание, — не в том смысле, что искренность патриотических побуждений вызвала какие-нибудь сомнения, а в другом — именно в огромном богатстве оттенков этого бесконечного, всеобъемлющего понятия» (НФЗ, с. 705–706). Итак, «монолитность» понятия (защита Родины) оказывается при чуть более внимательном рассмотрении мнимой: аналитический скальпель без труда рассекает это quasi-объяснение.

Как историк, нарратор придерживается теории Л. Толстого: именно совокупность стремлений, воля, в основе которой (в случае партизан) лежит инстинкт борьбы, и определяет вектор исторического процесса: «Если бы у пленных не было этого неукротимого желания борьбы и свободы, которое заставляло их с упрямым героизмом выносить все лишения, выживать там, где другие бы умерли, побеждать там, где другие были бы побеждены, — то, конечно, никакие ЦК и никакие воззвания не могли бы ничего сделать» (НФЗ, с. 679). «Высо-

кий человеческий материал» высок именно своей однонаправленностью, уникальным ментальным единством.

Здесь же нарратор особо оговаривает распространённую ошибку в видении прошлого: «...всякая последовательность событий, которую мы рассматриваем ретроспективно, невольно приобретает характер естественного развития фактов; каждый последующий вытекает из предыдущего, и нам начинает казаться, что иначе быть не могло» (НФЗ, с. 679). Причина такой ошибки проста: мы забываем о существовании двух факторов – неизвестности и будущего. Нарратор подчёркивает эту ошибку с тем, чтобы избежать недооценки героизма советских партизан.

Отдельный аналитический фрагмент посвящён совокупности причин, вызвавших победу русских над фашистской Германией. Первой причиной нарратор считает «национальную сущность народа»: «...исторического прошлого ни вычеркнуть, ни уничтожить нельзя. Завоеватели Сибири или Кавказа были, конечно, прямыми предками тех советских людей, которые снаряжали арктические экспедиции или устраивали оросительные системы в Туркестане...» (НФЗ, с. 732). Этнический потенциал русских очевиден из истории, он и был реализован в войне против Германии. Об этом же потенциале нарратор рассуждает в другом фрагменте, описывая удивительную выносливость советских солдат и отмечая, что эта выносливость характерна «не только для советских людей, а для русских вообще» (НФЗ, с. 726).

Второй причиной победы было наличие у России нескольких поколений людей, «которые были созданы для того, чтобы защитить и спасти свою родину» (НФЗ, с. 732–733). Речь идёт, конечно, о советских людях, с их выраженным коллективизмом, желанием работать ради блага страны: «Никакие другие люди не могли бы их заменить...» (НФЗ, с. 733). В данном историческом контексте коллективизм и готовность к жертве становятся незаменимыми качествами.

Наконец, третьей причиной является единство нации, силы которой были направлены исключительно на защиту: «Но никогда, кажется, в истории России не было периода, в котором таким явным образом все народные силы, все ресурсы, вся воля страны были бы направлены на защиту национального бытия, на борьбу за существование, за жизнь этого огромного государства» (НФЗ, с. 732). Нарратор вполне однозначно отвечает на важнейший толстовский вопрос («Если цель истории есть описание движения человечества и народов, то первый вопрос, без ответа на который всё остальное непонятно, – следующий: какая сила движет народами?» (*Толстой Л. 1984*, т. VI, с. 311)): народами движет сила «биологического закона..., который предreshает и обуславливает войну...» (НФЗ, с. 732). Именно это является

подлинным смыслом конфликта (НФЗ, с. 732). Итак, поставлен «диагноз» целой исторической эпохе.

Наличие гигантской народной воли к жизни (НФЗ, с. 732) и приводит к «априорной непобедимости» (НФЗ, с. 774), которую демонстрируют советские люди.

Отдельному рассмотрению подвергается именно этническое единство и его природа. Нарратор указывает на уникальность современной России, сумевшей создать общество «единства»: «Но ещё никогда, за весь период истории, который нам известен, не существовало такой государственной системы, как в современной России, где бы у всех граждан на огромное количество наиболее важных вопросов, особенно вопросов политических, было бы одно и то же, всегда идеально одинаковое мнение.... в смысле политической монолитности, на земном шаре нет ни одной страны, которая могла бы сравниться с Россией» (НФЗ, с. 735–736). Эта «политическая монолитность» – один из факторов, объясняющих масштабы народного единства в войне, а также «лёгкость» создания советских партизанских организаций во Франции.

Историческое движение видится нарратору не последствием решений отдельных исторических деятелей; его характер он определяет так: «Но это было проявлением того тёмного и стихийно неудержимого движения, которое, на какой-то период времени, оказалось одним и тем же у всех народов Европы и в котором России принадлежит, я думаю, самая значительная роль» (НФЗ, с. 726). Отметим эпитет «тёмное», коррелирующий со характеристикой героического инстинкта как «слепого».

Одним из проявлений этого движения является «единство коллективной мысли и коллективного желания, которое выразилось во всеобщей поддержке советских партизан французским населением» (НФЗ, с. 725). Те самые французы, которые в «Ночных дорогах» описаны как полуавтоматы, живущие пустой и сугубо мещанской жизнью, в «На французской земле» оказываются героями, готовыми идти на смертельный риск, чтобы спасти жизнь советского партизана: «Сколько безвестных крестьян, сколько молодых людей, солдат и офицеров отдавали всё или делали всё, чтобы спасти от немцев советского партизана? Их непосредственный личный интерес вовсе не требовал от них этого» (НФЗ, с. 725). Отметим здесь именно «отказ» от главной пружины действий филистера – от «личного интереса». Превращение тупых филистеров в героев – вот один из итогов «тёмного и стихийно неудержимого движения», своего рода «эволюционное чудо».

Природа советского строя также анализируется нарратором. С его точки зрения, при всей своей сложности, при всей видимости «экономического модернизма» (НФЗ, с. 725), этот строй сохраняет свои постоянные черты, которые были ему свойственны и в далёком про-



шлом; он оказывается «чем-то напоминающим семейно-патриархальную систему, стремление к которой так характерно для русской истории вообще. «Вы наши отцы, мы ваши дети»» (НФЗ, с. 725). Эту особенность нарратор считает свойством русского национального духа.

Рассматриваются также причины немецкого поражения и «немецкая загадка» (НФЗ, с. 752). Причины поражения тактические достаточно очевидны: тактика Blitzkrieg не учла двух решающих факторов войны с Россией: огромных пространств и партизанского движения (эту точку зрения, с которой соглашается нарратор, высказывает Антон Васильевич) (НФЗ, с. 684). Причины же «биологические» – сила инстинкта самосохранения русского этноса.

Немецкая же загадка, которую констатирует нарратор, заключается в удивительной скорости превращения великолепного завоевателя в жалкого побеждённого. Нарратор приводит в качестве примера подобной метаморфозы захват Украины немцами в 1918 году и деградацию немецкого войска после известия о революции в Германии. Именно способность и даже готовность к подчинению обстоятельствам (и, соответственно, приказам), полнота происходящего при этом превращения остаётся загадочной для нарратора: «Мне всегда казалась неразрешимой эта немецкая загадка, но её нельзя не констатировать: вчерашний германский офицер, добросовестно расстреливавший французских заложников, завтра, после поражения Германии, будет с таким же усердием делать то, что ему прикажут победители – подметать улицы или чистить сапоги, без всякого видимого ущерба для своего самолюбия» (НФЗ, с. 752). Эта готовность признать себя побеждённым рассматривается нарратором также в другом фрагменте (НФЗ, с. 735), где именно внутреннее непризнание проигрыша военной кампании Россией оказывается доказательством её будущей победы.

Нарратор, рассуждая о факторах, определяющих победу или поражение в войне того или иного этноса, особо отмечает исчезновение морали и способности логического и беспристрастного суждения: именно нелогичные, «самоубийственные», с рациональной точки зрения, действия приводят к победе (в качестве примера он называет «упрямый героизм целой страны – почти беззащитную Англию в 1940 году...» (НФЗ, с. 753) и «дивизии генерала Мак-Арчера на Филиппинах, месяцами ведущие заранее проигранную кампанию...» (НФЗ, с. 753)). Это ещё раз подчёркивает иррациональный характер войны, её опору не на разум и логику, но на дух.

Другой особенностью войны нарратор считает почти полное исчезновение личного, индивидуалистического начала (у этносов, добивающихся победы): «...всякая индивидуальность начинает действовать только для коллектива» (НФЗ, с. 752–753). Коллективизм характеризуется как основа победы.

Нарратор указывает на нечёткость самой терминологии, которой ему приходится оперировать: «Мы не знаем, какими законами определяется и направляется существование огромных человеческих масс, которые называются народами или государствами. Мы знаем только, что понятие о народе есть не арифметическая сумма людей, его составляющих..., а нечто, по природе своей, совершенно другое» (НФЗ, с. 735). Это незнание становится особенно очевидным, если попытаться прогнозировать, как тот или иной этнос будет сражаться и от чего это зависит.

«Многосоставность» метода, использованного Газдановым в «На французской земле», очевидна и вызвана не чем иным, как необходимостью различного «уровня приближения» к объекту исследования: если этиологический метод позволяет подробнейшим образом анализировать личности отдельных, «особенных» людей самих по себе, а физиологический метод даёт возможность взглянуть на социальную страту или «группу людского сцепления», то исторический метод в качестве единицы исследования имеет уже отдельный этнос во всей сложности его истории.

С помощью физиологического метода рассмотрены следующие объекты: а) советские партизаны во Франции, б) советские люди, в) русские эмигранты-партизаны, г) французские участники Сопротивления, д) «обычные» французы, помогавшие в борьбе против немцев.

С помощью этиологического метода рассмотрены лишь два объекта: итальянка-подпольщица и Моник. Очевидна меньшая значимость этого метода в поэтике данного произведения.

Рассмотрение исторический метод и его реализации в произведении показали следующее. Первая особенность данного метода – использование монтажа – заметна во введении в текст (а) фрагментов из призыва к борьбе, (б) текста присяги, (в) письма героя-подпольщика, (г) программы задач лагерных комитетов военнопленных, (д) доклада о работе ЦК Союза военнопленных во Франции, (е) докладов партизанских командиров, (ж) писем и надписей партизан.

Рассказ о событиях с позиции всеведущего историка – вторая особенность исторического метода. Аналитическая позиция нарратора (гетеродиегетическая и аукториальная – по Я. Линтвельту; «редакторское всезнание» и «я как свидетель» – по Н. Фридману) как историка-хрониста отражается в следующих фрагментах: рассказе (а) о начале диверсионного и партизанского движения советских военнопленных во Франции, (б) о партизанском движении в целом, (в) об образовании русской эмигрантской организации для борьбы с немцами, а также (г) финальном рассуждении нарратора о целях создания книги.

Аналитические отступления – третья особенность исторического метода. Объектами этих отступлений в произведении становятся: а) героизм, б) понятие «защиты Родины», в) причины победы русских, г) единство нации и его природа, д) причины исторического движения, е) природа советского строя, ж) причины немецкого поражения и «немецкая загадка», з) факторы, определяющие победу или поражение в войне, и) нечёткость исторической терминологии. В целом можно констатировать определённое сходство исторической концепции в «На французской земле» с исторической концепцией Л. Н. Толстого в «Войне и мире» (данное произведение – единственный выявленный интертекст «На французской земле»).

Л. Толстой писал, обосновывая невозможность исторической науки: «Предмет истории есть жизнь народов и человечества. Непосредственно уловить и обнять словом – описать жизнь не только человечества, но одного народа, – представляется невозможным» (*Толстой Л. 1984, т. VI, с. 307*). Газданов столь же скептичен, и именно поэтому «На французской земле» не является историческим трактатом; это лишь попытка, имеющая две цели: во-первых, беспристрастно исследовать феномен массового героизма / героического инстинкта, во-вторых, с откровенным пристрастием удержать в памяти «благодарного» человечества облик людей, над которыми «оказались бессильны пространство, и время, и неотступная, ежедневная угроза смерти» (НФЗ, с. 774). Аналитические методы анализа и трансформации реальности, частично разработанные уже в «Ночных дорогах», использованы Газдановым для создания эпической книги-мемориала.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтика Газданова 1940-х гг. по своей сложности превосходит предыдущие периоды творчества писателя: именно в этот период происходит овладение новой эстетической стратегией и, соответственно, новым набором приёмов. В поэтической системе появляется второй компонент, что, естественно, создаёт ранее несвойственные ей «упорядоченности» (термин Ю. М. Лотмана). Каждая система – система художественная и документальная, – находясь в рамках единой поэтической системы творческого периода, трансформируется под влиянием своего «антипода». В произведениях художественных начинают использоваться приёмы, напоминающие о документальной литературе (например, описание боксёрского матча в «Призраке Александра Вольфа», сделанное в полном соответствии с жанром спортивного очерка); в документальных произведениях наблюдается то же явление (роль интертекста в «Ночных дорогах»). Переходным в этом плане произведением выступают «Ночные дороги». Отдельного исследования требует вопрос о динамике соотношения художественной и документальной систем в следующем ряде произведений: «Вечер у Клэр» – «Ночные дороги» – «На французской земле».

Полученные результаты позволяют поставить вопрос и об эстетических принципах писателя, которые он постулировал сам в статьях и выступлениях, и степени их реализации в его творчестве. Очень показателен факт их динамики в процессе творческой эволюции. В своей статье 1929 г. «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» Газданов, чётко отделяя коммерческое / массовое / ангажированное производство литературных произведений от литературы как искусства («... всё это литературное производство не имеет ни малейшего отношения к искусству – да и подчиняется совершенно иным требованиям и законам» (Газданов 1996б, с. 78)), даёт такую формулировку критерия подлинности литературного произведения: «Мне кажется, что искусство становится настоящим тогда, когда ему удаётся передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность» (Газданов 1996б, с. 82). Очевидным здесь является чётко определённый объект истинного искусства – внутренний мир, вся сложность происходящих в нём процессов. Социум не входит в сферу рассмотрения.

В масонском докладе Газданова, посвящённом роли писателя (вероятная датировка чтения – после 1965 г. (Серков 1999, с. 176)), мы видим иную трактовку задач писателя: «Есть ли у писателя определённые обязательства по отношению к обществу? Только в той

мере, в которой они у него есть по отношению к самому себе.... А этих обязательств много и первое из них – предельная честность. Второе обязательство – беспристрастность, некоторое отдаление от того, что описывается, только при этом условии литературное описание имеет ценность и может быть убедительным» (Газданов 1999, с. 180). Газданов не говорит, как раньше, об объекте искусства; этот вопрос оказывается вытеснен на периферию эстетической системы; важнейшим вопросом становится подход писателя к этому объекту, определяемый прежде всего совестью и свободой. Далее писатель определяет отличие писателя от обычных людей, своего рода «профессиональную болезнь» истинного писателя: «Но отличие писателя от других людей в том, что ему удалось освободиться от сложной системы тех обязательных понятий, которые ему стараются внушить, понятий о непогрешимости той или иной иерархии, той или иной религии, того или иного государственного строя» (Газданов 1999, с. 181). Отсюда уже очевидно и изменение границ объекта истинного искусства: теперь сюда входят и общество с его институтами, и государство, и религия. Думается, можно утверждать, что именно включение документальных методов анализа реальности в поэтику писателя предопределило новую эстетическую парадигму: писатель-документалист не просто критично описывает мир, он претендует на то, что он – носитель истины о мире (отсюда и появление жёсткого методического «каркаса» подачи материала, ведь именно он отдаляет писателя от романтического субъективизма и приближает к единообразию и заданности научных методик). Освобождение писателя от всех «шор» и «призм», от всех социальных иллюзий и штампов определяет его новую роль: это уже не романтический духовидец / мечтатель, но, пользуясь выражением Жюль Делеза, «клиницист цивилизации», который максимально рискует, экспериментируя на себе, но именно чистота и бескорыстие этого риска даёт ему право на диагноз (Цит. по: Рыклин 1991, с. 88). Такое представление (метафора писатель – врач, произведение – лекарство) не является новым: оно есть уже у Лермонтова, который заимствовал его у писателей школы Бальзака (об этом убедительно писал Б. В. Томашевский (Томашевский 1941)). В такой трактовке роли писателя Газданов выступает последователем русских писателей XIX в. (что подтверждает и интертекстуальный анализ): отсюда и такой акцент на честности писателя («Если прежде истинность гарантировалась культурным статусом создателя текста, то теперь доверие к нему ставится в зависимость от его личности. Личная человеческая честность автора делается критерием истинности его сообщения. Биография автора становится постоянным – незримым или эксплицированным – спутником его произведений» (Лотман 1992а, с. 369)), и такое пристальное внимание к личному опыту («Знание тайных страстей человека и лабиринта социальной жизни требовало от поэта окунуться в неё. «Сердценаблюдатель по профессии», как определил писателя ещё Карамзин,

должен лично, как человек, пройти через мир зла для того, чтобы его правдиво изобразить» (*Лотман 1992a*, с. 375)). Газданов прошёл через мир человеческой падали и мир русского Сопротивления во Франции и, в полном соответствии со своим пониманием писательской миссии, должен был описать их и поставить свой диагноз.

Кратко сформулируем фактические выводы работы. Во-первых, основными мотивами произведений Газданова 1940-х гг. оказались следующие: маски (в двух произведениях), рокового выстрела (в двух произведениях), живого мертвеца (в двух произведениях), соглядатайства (в двух произведениях), иллюзии (в двух произведениях), раздвоенности (в двух произведениях), душевной болезни (в двух произведениях), двойничества (в двух произведениях), гения, женской власти, служения Прекрасной Даме, Клеопатры, воскрешения, пророка, хаоса, любви, метаморфозы.

Во-вторых, к интертекстам произведений Газданова 1940-х гг. относятся: «Демон», «Скупой рыцарь», «Выстрел», «Медный всадник», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Египетские ночи» А. С. Пушкина; «Герой нашего времени», «Маскарад» и «Сон» М. Ю. Лермонтова; «Мёртвые души» Н. В. Гоголя; «Записки из Мёртвого дома» «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского; «Война и мир», «Крейцеров соната», «Воскресение» и «Дьявол» Л. Н. Толстого; «Волки» и «Натали» И. А. Бунина; «Сказка» и «Соглядатай» В. В. Набокова; «Сказка Скалистых гор», «Вильям Вильсон» и «Ворон» Э. А. По; «Нотариус» О. Бальзака; «Перчатка» и «Кубок» Ф. Шиллера; «Мастер из Кроксли» А. Конан Дойла; «В поисках утраченного времени» М. Пруста; «Остров доктора Моро» Г. Уэллса; фольклор (дева-воительница, предсвадебные испытания, путешествие в царство смерти, вервольф, Кощей, Серый Волк); классическая мифология (миф о Кирке / Цирcee, миф о лабиринте и Минотавре); романтическая мифология (вампир, демон, мститель); буддийский интертекст (индийский и тибетский буддизм).

В-третьих, в поэтике документальных произведений этого периода («Ночные дороги» и «На французской земле») наблюдаются четыре метода, с помощью которых происходит отбор и организация материала произведений; эти методы названы нами интроспективный, этиологический, физиологический и исторический.

Какие исследовательские перспективы можно наметить в соответствии с результатами работы? Назовём самые очевидные.

Во-первых, учёт результатов мотивного анализа может стать фундаментом дальнейших исследований мотивной «ткани» произведений Газданова (и – шире – писателей первой волны эмиграции или русских писателей XX в.). Этот результат может быть использован также при составлении словаря мотивов русской литературы, который является одной из актуаль-

ных филологических задач.

Во-вторых, выяснение интертекстуальных «границ» произведений Газданова периода 1940-х гг. делает возможным сравнение по этому параметру разных периодов его творчества, с одной стороны, и сравнение газдановского интертекста и интертекста любого писателя первой волны эмиграции (и – шире – вообще любого писателя), с другой стороны. Важная роль русской литературы XIX в. в интертекстуальном поле произведений Газданова 1940-х гг. (при доминировании произведений Пушкина, Толстого и Достоевского) очевидна и заставляет предположить плодотворность исследования других периодов творчества писателя через интертекст любого из русских писателей XIX в. Привлекает внимание значимое отсутствие имени Чехова в интертекстуальном поле, хотя известна высочайшая оценка Газдановым таланта этого писателя (возможно ситуация изменится, когда последовательному анализу подвергнут корпус рассказов Газданова). Сопоставление Набокова и Газданова – в силу их общепризнанной особой роли на писательском Олимпе первой эмиграционной волны – также должно быть плодотворным.

Отдельным (и очень важным) направлением видится рассмотрение темы «Газданов и буддизм». Очевидная важность этой религии для творчества писателя гарантирует «увлекательность» данного «литературоведческого сюжета» (*Жолковский 1994*, с. 8).

В-третьих, выяснение методов, которыми пользовался Газданов в произведениях «документальной линии», упрощает задачу как будущему исследователю творчества Газданова иных периодов (почти полностью неисследованным является творчество 1950-х и 1960-х гг.), так и исследователю документальной литературы эмиграции и – шире – документальной литературы как самостоятельного явления. Интересным было бы рассмотреть «На французской земле» в контексте европейской документальной литературы о Сопротивлении. Исключительным по богатству исследовательских перспектив видится рассмотрение генезиса методов, которые используются Газдановым; по-видимому, здесь можно говорить о связи с поэтикой Сен-Симона, Герцена, Руссо, Лермонтова, Толстого; интересным видится также исследование связей жанровых традиций психологического или «личного» романа («roman personnel») и романа аналитического («roman d'analyse») с поэтикой Газданова.

Перспективным кажется также исследование романов 1940-х гг. с точки зрения отражения в них приёмов европейской и американской кинопоэтики 1930–1940-х гг. (в первую очередь «film noir», фильмов М. Карне, А. Ж. Клузо и А. Хичкока).

Это лишь несколько векторов исследования, их число легко умножить; факты и теоретические выводы, которые стали результатом научной работы, могут быть использованы для самых различных научных и педагогических целей.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### ИСТОЧНИКИ

1. *Адамович 1934* – Адамович Г. Современные записки, кн. 54-я. Часть литературная // Последние новости. 1934. 15 февраля.
2. *Адамович 1938* – Адамович Г. Русские записки. Часть литературная // Последние новости. 1938. 23 июня.
3. *Адамович 1996* – Адамович Г. В. Одиночество и свобода. – М., 1996. – 447 с.
4. *Алданов 1996* – Алданов М. Загадка Толстого // Алданов М. Сочинения. В 6-ти книгах. Кн. 6: Ульмская ночь. Литературные статьи. – М., 1996. – 608 с.
5. *Бальзак 1960* – Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. – М., 1960.
6. *Белый 1994* – Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.
7. *Берберова 1996* – Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. – М., 1996. – 735 с.
8. *Бунин 1988* – Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1988.
9. *Газданов 1993a* – Газданов Г. О Чехове // Вопросы литературы. – 1993. – № 3. – С. 305–316.
10. *Газданов 1993b* – Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Вопросы литературы. – 1993. – № 3. – С. 316–321.
11. *Газданов 1994a* – Газданов Г. Миф о Розанове // Литературное обозрение. – 1994. – № 9/10. – С. 73–78.
12. *Газданов 1994b* – Газданов Г. Заметки о Гоголе, Эдгаре По и Мопассане // Литературное обозрение. – 1994. – № 9/10. – С. 78–83.
13. *Газданов 1996a* – Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996.
14. *Газданов 1996b* – Газданов Г. Литературные признания // Литературная учёба. – 1996. – № 5/6. – С. 89–93.
15. *Газданов 1997* – Газданов Г. Переворот // Русское богатство. – 1997. – № 1. – С. 14–51.
16. *Газданов 1998* – Газданов Г. Бистро // Литературная газета. 1998. 2 декабря.
17. *Газданов 1999* – Масонские доклады Г. И. Газданова / Публикация А. И. Серкова // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 174–186.
18. *Газданов 2000a* – Газданов Г. <Когда я вспоминаю об Ольге...> // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 207–238.



19. *Газданов 2000б* – Газданов Г. Чёрная капля // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 243–247.
20. *Газданов 2000в* – Газданов Г. Знакомство Маргариты // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 248–251.
21. *Газданов 2000г* – Газданов Г. Последний день // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 251–270.
22. *Газданов 2000ж* – Газданов Г. Письма // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 282–294.
23. *Газданов 2000з* – Газданов Г. Письмо к Г. В. Адамовичу // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 296–300.
24. *Газданов 2000и* – Газданов Г. О нашей работе № 2. Из серии передач на радио «Свобода» // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 300–302.
25. *Горький и Короленко 1957* – Горький А. М. и Короленко В. Г. Переписка, статьи, высказывания. – М., 1957. – 287 с.
26. *Достоевский 1972–1990* – Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972–1990.
27. *Камю 1990* – Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М., 1990. – 415 с.
28. *Конан Дойл 1979* – Конан Дойл А. Мастер из Кроксли // Смена. – 1979. – №№ 7–8.
29. *Короленко 1936* – Короленко В. Г. Избранные письма: В 3 т. – М., 1936. – Т. 3. – 286 с.
30. *Кузнецова 1990* – Кузнецова Г. Грасский дневник // Знамя. – 1990. – № 4. – С. 168–206.
31. *Кьеркегор 1993* – Кьеркегор С. Страх и трепет. – М., 1993. – 383 с.
32. *Лермонтов 1981* – Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. – Л., 1981.
33. *Набоков 1990* – Набоков В. В. Круг: Поэтические произведения; Рассказы. – Л., 1990. – 284 с.
34. *Немецкая поэзия 2000* – Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского. – М., 2000. – 624 с.
35. *По 1970* – По Э. А. Полное собрание рассказов. – М., 1970. – 800 с.

36. *Пушкин 1962–1966* – Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 10 т. – М., 1962–1966.
37. *Такуан 1998* – Такуан Сохо. Письма мастера дзэн мастеру фехтования. – СПб., 1998. – 186 с.
38. *Тибетская книга 2001* – Тибетская книга мёртвых. 2-е изд., испр. – М., 2001. – 384 с.
39. *Толстой Л. 1984* – Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1984.
40. *Черкасов 1990* – Черкасов А. А. Записки охотника Восточной Сибири. – М., 1990. – 574 с.
41. *Шаховская 1991* – Шаховская З. Н. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991. – 319 с.

## БИБЛИОГРАФИЯ

42. *Абаев 1989* – Абаев Н. В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. 2-е изд., перераб. и доп. – Новосибирск, 1989. – 272 с.
43. *Агеносов 1998* – Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. – М., 1998. – 543 с.
44. *Адамантова 1996* – Адамантова В. Анри де Ренье в восприятии М. А. Волошина: к вопросу о неореализме // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1996. – № 5. – С. 72–83.
45. *Александров 1993* – Александров Н. Оправдание жизни // Независимая газета. 1993. 12 февраля.
46. *Алексеев 1991* – Алексеев М. П. Английская литература: Очерки и исследования. – Л., 1991. – 464 с.
47. *Амелин, Пильщиков 1992* – Амелин Г. Г., Пильщиков И. А. Новый Завет в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Логос. – 1992. – № 3. – С. 269–279.
48. *Антоненко 1996* – Антоненко С. Время колокольчиков // Москва. – 1996. – № 12. – С. 155–158.
49. *Бабичева 2002* – Бабичева Ю. В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века: Учебное пособие по курсу истории русской зарубежной литературы XX века. – Вологда, 2002. – 86 с.
50. *Бавильский 1994* – Бавильский Д. Полёт чайки над вишнёвыми садами // Независимая газета. 1994. 8 февраля.
51. *Барт 1989* – Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 616 с.
52. *Басинский, Федякин 1998* – Басинский П. В., Федякин С. Р. Русская литература конца XIX – начала XX века и первой эмиграции: Пособие для учителя. – М., 1998. – 525 с.
53. *Бахтин 1972* – Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. – М., 1972. – 471 с.
54. *Бахтин 1986а* – Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – 543 с.
55. *Бахтин 1986б* – Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. – М., 1986. – 445 с.
56. *Безродный 1988* – Безродный М. В. К характеристике «Авторской мифологии» А. Блока // Уч. зап. Тартус. Гос. ун-та, 822. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1988. – С. 104–108.
57. *Берберова 1997* – Берберова Н. Н. Люди и ложи. – Харьков, М., 1997. – 399 с.
58. *Берберова 1999* – Берберова Н. Н. Александр Блок и его время. Биография. – М., 1999. – 255 с.

59. *Бердяев 1993а* – Бердяев Н. А. О назначении человека. – М., 1993. – 383 с.
60. *Бердяев 1993б* – Бердяев Н. А. О русских классиках. – М., 1993. – 368 с.
61. *Березин 2000* – Березин В. С. Газданов и массовая литература // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 12–17.
62. *Берковский 2001* – Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – СПб., 2001. – 512 с.
63. *Бзаров 1998* – Бзаров Р. О Гайто Газданове // Лит. Осетия. – 1998. – № 71. – С. 18–25.
64. *Блум 1998* – Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998. – 352 с.
65. *Брагин 1974* – Брагин М. Солдатское слово // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 80–87.
66. *Бялый 1981* – Бялый Г. А. «Открыть значение личности на почве значения массы...» В. Г. Короленко и М. Горький // Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. – Л., 1981. – С. 359–399.
67. *Вайль, Генис 1995* – Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. 2-е изд., дораб. – М., 1995. – 192 с.
68. *Васильева 1994* – Васильева М. История одного совпадения // Литературное обозрение. – 1994. – № 9/10. – С. 96–100.
69. *Васильева 2000* – Васильева М. А. О рассказе Газданова «Бистро» // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 118–130.
70. *Вейдле 1937* – Вейдле В. Умирание искусства. – Париж, 1937. – 137 с.
71. *Вейдле 1973* – Вейдле В. О поэтах и поэзии. – Париж, 1973. – 203 с.
72. *Вейдле 1995* – Вейдле В. «Новая проза» Газданова // Звезда. – 1995. – № 2. – С. 111–112.
73. *Венгеров 1907* – Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. 2-е изд. (Б-ка «Светоча», №№ 56–65. Серия «История и теория литературы», № 4) СПб., 1907. 492 с.
74. *Венгеров 1914* – Венгеров С. А. Этапы нео-романтического движения // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С. А. Венгерова. – М., 1914. – С. 1–54.
75. *Габитова 1989* – Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. – М., 1989. – 160 с.
76. *Гаспаров Б. 1993* – Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М., 1993. – 304 с.
77. *Гаспаров М. 1993* – Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. – М., 1993. – С. 5–44.

78. *Гаспаров М. 2001* – Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. – СПб., 2001. – 480 с.
79. *Герхард 1984* – Герхард Миа И. Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». – М., 1984. – 456 с.
80. *Герштейн 1997* – Герштейн Э. Г. Роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. – М., 1997. – 127 с.
81. *Гиндин 1993* – Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (о теоретических поисках Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М., 1993. – С. 87–116.
82. *Гинзбург 1936* – Гинзбург Л. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. – Вып. 2. – М., Л., 1936. – С.387–401.
83. *Гинзбург 1977* – Гинзбург Л. О психологической прозе. 2-е изд. – Л., 1977. – 448 с.
84. *Гинзбург 1979* – Гинзбург Л. О литературном герое. – Л., 1979. – 224 с.
85. *Гинзбург 1989* – Гинзбург Л. Я. «Застенчивость чувства»: По поводу писем людей пушкинского круга // Красная книга культуры? – М., 1989. – С. 183–188.
86. *Голенищев-Кутузов 1975* – Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. – М., 1975. – 532 с.
87. *Голубенцев 1974* – Голубенцев Н. Без хрестоматийного глянца // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 95–101.
88. *Давыдова 1996а* – Давыдова Т. Т. Духовные искания в неореалистической прозе XX века. Повесть И. Шмелёва «Человек из ресторана» // Литература в школе. – 1996. – № 6. – С. 43–48.
89. *Давыдова 1996б* – Давыдова Т. Т. Русская неореалистическая проза (1900 – 1920-е годы). – М., 1996. – 716 с.
90. *Дарьялова 2000* – Дарьялова Л. Н. «Возвращение Будды» Газданова и «Возвращение Будды» Вс. Иванова: опыт художественной интерпретации // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 175–187.
91. *Джексон 1998* – Джексон Р. Л. Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны. – М., 1998. – 287 с.
92. *Джусойты 1991* – Джусойты Н. Высокое «искусство воспоминания» // Соц. Осетия. 1991. 1 августа.
93. *Дзэн-Буддизм 1993* – Дзэн-Буддизм. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн. – Бишкек, 1993. – 672 с.

94. *Диенеш 1982б* – Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. (Slavistische Beiträge, Band 154). – München, 1982. – 224 S.
95. *Диенеш 1993а* – Диенеш Л. «Рождению мира предшествует любовь...» Заметки о романе «Полёт» // Дружба народов. – 1993. – № 9. – С. 131–139.
96. *Диенеш 1993б* – Диенеш Л. Самобытность // Сев. Осетия. 1993. 17 декабря.
97. *Диенеш 1995* – Диенеш Л. Гайто Газданов: Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – 303 с.
98. *Диенеш 1996* – Диенеш Л. Писатель со странным именем // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996. – Т. 1. – С. 5–12.
99. *Дмитровская 2000* – Дмитровская М. А. «Стрела, попавшая в цель» (телеология Набокова и Газданова) // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 103–116.
100. *Долин 1978* – Долин А. А. Японский романтизм. – М., 1978. – 284 с.
101. *Дюдина 1998а* – Дюдина О. «Ночные дороги» Гайто Газданова (опыт анализа лирического романа) // XX век. Проза. Поэзия. Критика. – Вып. II. – М., 1998. – С. 62–79
102. *Дюдина 1998б* – Дюдина О. Образ лирического героя и его роль в романе Гайто Газданова «Ночные дороги» // XX век. Проза. Поэзия. Критика. – Вып. II. – М., 1998. – С. 53–61.
103. *Егорунин 1996* – Егорунин А. Жизнь сначала // Московская правда. 1996. 20 августа.
104. *Жердева 1999* – Жердева В. М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 215 с.
105. *Жирмунский 1932* – Жирмунский В. М. Гёте в русской поэзии // Литературное наследство. – М., 1932. – Т. 4–6. – С. 505–650.
106. *Жирмунский 1967* – Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное. – Л., 1967. – 21 с.
107. *Жирмунский 1978* – Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л., 1978. – 424 с.
108. *Жирмунский 1979* – Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979. – 494 с.
109. *Жирмунский 1996* – Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996. – XL, 231 с.

110. *Жолковский 1994* – Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994. – 428 с.
111. *Завьялова 1997* – Завьялова Л. Буало-Нарсежак: формула успеха (Эволюция и реабилитация детективного жанра) // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 191–204.
112. *Закуренок* – Закуренок А. Опыт смерти в романах Газданова // <http://hronos.km.ru/text/ru/zakurenko02.html>
113. *Зверев 1996* – Зверев А. Ночными дорогами // Книжное обозрение. 1996. 5 ноября.
114. *Зверев 2000* – Зверев А. М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 58–66.
115. *Зильберштейн 1979* – Зильберштейн И. Новое о Горьком // Литературная газета. 1979. 29 апреля.
116. *Иваск 1983* – Иваск Ю. Две книги о Газданове // Русская мысль. 1983. 28 апреля.
117. *Ильин 1996* – Ильин И. И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1996. – С. 215–221.
118. *Кабалоти 1991* – Кабалоти С. Между «перерождением» и «воплощением» // Слово (Ныхас). 1991. 10 августа.
119. *Кабалоти 1994* – Кабалоти С. «Во власти призраков и крыльев и неумолимых глаз»: К 90-летию со дня рождения Гайто Газданова // Час пик. 1994. 19 января.
120. *Кабалоти 1995* – Кабалоти С. Дедуктивный разворот // Литературная газета. 1995. 19 мая.
121. *Кабалоти 1996* – Кабалоти С. Рассвет у Газданова? // Новый мир. – 1996. – № 11. – С. 235–237.
122. *Кабалоти 1998* – Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. – СПб., 1998. – 334 с.
123. *Карр 1989* – Карр Дж. Д. Жизнь сэра Артура Конан Дойла // Карр Дж. Д., Пирсон Х. Артур Конан Дойл. – М., 1989. – С. 11–254.
124. *Кеворкова 1997* – Кеворкова Н. Вечер у дороги // Первое сентября. 1997. 23 декабря.
125. *Ким Се Унг 1996* – Ким Се Унг. Жанровое своеобразие романов Гайто Газданова 1930-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1996. – 177 с.
126. *Кирквуд 1988* – Кирквуд К. Ренессанс в Японии. – М., 1988. – 304 с.
127. *Клейман 1985* – Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. – Кишинев, 1985. – 201 с.

128. *Ковский 1969* – Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. – М., 1969. – 296 с.
129. *Ковский 1990* – Ковский В. Е. Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики. – М., 1990. – 381 с.
130. *Коган 1998* – Коган В. З. Демон информации в современном мире (к методологии информологического подхода) // Научно-техническая информация. Сер. 1. Организация и методика научной работы. – 1998. – № 5. – С. 1–11.
131. *Коган, Калачев 2001* – Коган В. З., Калачев И. В. Сущность инфовзаимодействия в системе парадигмальных постулатов // Материалы Международной научно-технической конференции «Информатика и проблемы телекоммуникаций». – Новосибирск, 2001. – С. 164–165.
132. *Кондаков, Брусиловская 2000* – Кондаков И. В., Брусиловская Л. Б. «Оттепель» в культуре русского зарубежья (опыт позднего Газданова) // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 4–11.
133. *Конрад 1966* – Конрад Н. И. Запад и Восток. – М., 1972. – 496 с.
134. *Кораллов 1974* – Кораллов М. Опыт нажитый, опыт осознанный // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 46–62.
135. *Косиков 1993* – Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 5–62.
136. *Костюков 1998* – Костюков Л. Судьба как точка отсчёта // Первое сентября. 1998. 14 февраля.
137. *Костюков 2000* – Костюков Л. В. Качество, форма, содержание. О рассказе Газданова «Письма Иванова» // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 9–14.
138. *Красавченко 1993б* – Красавченко Т. Н. Гайто Газданов: Философия жизни // Российский литературоведческий журнал. – 1993. – № 2. – С. 97–108.
139. *Красавченко 2000а* – Красавченко Т. Н. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 144–151.



140. *Красавченко 2000б* – Красавченко Т. Н. Газданов-экзистенциалист. Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 239–243.
141. *Кристева 1969* – Kristeva J. Narration et transformation // *Semiotica*. – 1969. – № 4. – Р. 422–448.
142. *Кузнецов 1995* – Кузнецов И. Магия ошибок: Гайто Газданов как «исторический» писатель // Литературная газета. 1995. 29 марта.
143. *Кузнецов 1998* – Кузнецов И. Прохладный свет. О подлинной реальности Мирчи Элиаде и Гайто Газданова // Иностранная литература. – 1998. – № 6. – С. 212–219.
144. *Кулешов 1982* – Кулешов В. И. Реализм А. П. Чехова и натурализм и символизм в русской литературе его времени // Кулешов В. И. Этюды о русских писателях. – М., 1982. – С. 245–261.
145. *Кулешов 1986* – Кулешов В. И. Предисловие // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века. – М., 1986. – С. 5–18.
146. *Кулешов 1991* – Кулешов В. И. Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. – М., 1991. – С. 216–243.
147. *Кульбюс 1988* – Кульбюс С. К. Несколько замечаний о «толстовском» слое трактата В. Брюсова «О искусстве» // Уч. зап. Тартус. Гос. ун-та, 822. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1988. – С. 63–74.
148. *Кун 1977* – Кун Т. Структура научных революций. 2-е изд. (Серия «Логика и методология науки»). – М., 1977. – 302 с.
149. *Куталов 2002* – Куталов К. Завершение незавершённого. О некоторых особенностях прозы Газданова на примере романа «Ночные дороги» // [www.pereplet.ru/ohay/gazdanov/gazdanov14.html](http://www.pereplet.ru/ohay/gazdanov/gazdanov14.html)
150. *Ланщиков 1974* – Ланщиков А. Обязанности свидетеля // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 87–95.
151. *Левин 1981* – Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Уч. зап. Тартус. Гос. ун-та, 567. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1981. – С. 45–64.
152. *Левицкий 1974* – Левицкий Л. Где же предел субъективности? // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 101–115.
153. *Линтвельт 1981* – Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le «point de vue»: Theorie et analyse. – Р., 1981. – 315 p.

154. *Литвинова 2000* – Литвинова Е. Б. Символика воды в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 18–25.
155. *Литературные манифесты 1980* – Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – 640 с.
156. *Лопуха 1991* – Лопуха А. О. О неоромантизме А. С. Грина // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. – Петрозаводск, 1991. – С. 147–152.
157. *Лотман 1988* – Лотман Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 124–158.
158. *Лотман 1992a* – Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 365–376.
159. *Лотман 1992б* – Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 203–215.
160. *Лотман 1992в* – Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 148–160.
161. *Лотман 1992* – Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М., 1992. – 272 с.
162. *Лотман 1993* – Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1993. – Т. 3. – 480 с.
163. *Любимов 1997* – Любимов Б. Н. Действо и действие. – М., 1997. – Т. 1. – 520 с.
164. *Мамон 2000* – Мамон А. Г. «...Понял тайну волос...» (семантика волос у Платонова и Газданова) // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 188–193.
165. *Манн 1976* – Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976. – 375 с.
166. *Манн 1995* – Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. – М., 1995. – 384 с.
167. *Мануйлов 1975* – Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. – Л., 1975. – 280 с.
168. *Маркузе 1995* – Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда. – Киев, 1995. – 314 с.
169. *Мартынов 2000a* – Мартынов А. В. Газданов и Ницше // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 75–84.

170. *Мартынов 2000б* – Мартынов А. В. Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 67–80.
171. *Марченко 1991* – Марченко А. По музыкальной спирали // Согласие. – 1991. – № 5. – С. 223–224.
172. *Маслов 1991* – Маслов А. Рецензия // Волга. – 1991. – № 5. – С. 178–180.
173. *Матвеева 1996а* – Матвеева Ю. В. Художественное мышление Гайто Газданова: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996. – 217 с.
174. *Матвеева 1996б* – Матвеева Ю. В. О «мистической атмосфере» в творчестве Гайто Газданова // Дарьял. – 1996. – № 2. – С. 106–119.
175. *Мережковский 1894* – Мережковский Д. С. Неоромантизм в драме // Вестник иностранной литературы. – 1894. – Ноябрь. – С. 18–34.
176. *Мзоков 1992а* – Мзоков А. Б. Гайто Газданов в Париже: К биографии писателя // Дарьял. – 1992. – № 3. – С. 119–135.
177. *Мзоков 1992б* – Мзоков А. Б. Забытые имена. Гайто Газданов (1903 – 1971) // Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины. – 1992. – № 5-6. – С. 52–55.
178. *Мзоков 1995а* – Мзоков А. Б. «Подлинно даровитый русский писатель...» // Библиография. – 1995. – № 3. – С. 64–69.
179. *Мзоков 1995б* – Мзоков А. Б. Гайто Газданов в России: Библиография 1988–1994 гг. // Библиография. – 1995. – № 3. – С. 70–73.
180. *Минц 1986* – Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // Уч. зап. Тартус. Гос. ун-та, 735. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1986. – С. 7–24.
181. *Минц 1988* – Минц З. Г. Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Уч. зап. Тартус. Гос. ун-та, 822. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1988. – С. 109–121.
182. *Минц 1999* – Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб., 1999. – 727 с.
183. *Модернизм 1987* – Модернизм. Анализ и критика основных направлений. 4-е изд., перераб. и доп. – М., 1987. – 302 с.
184. *Мокроусов 1992* – Мокроусов А. Долгое путешествие в ночь // Учительская газета. 1992. 8 сентября.
185. *Муравьёв 1987* – Муравьёв В. С. Документальная литература // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 98–99.
186. *Мукагова 1991* – Мукагова А. Долгий путь домой // Соц. Осетия. 1991. 5 апреля.

187. *Набоков 1988* – Набоков В. В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. – 1988. – № 4. – С. 189–197.
188. *Накамура 1997* – Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. – СПб., 1997. – 330 с.
189. *Науменко-Живой 1996* – Науменко-Живой А. Н. Импрессионизм и роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь, 1996. – С. 95–115.
190. *Неживой 1992* – Неживой Е. С. Проза русского зарубежья // Учительская газета. 1992. 17 ноября.
191. *Нечипоренко 1998* – Нечипоренко Ю. Магия свидетельства // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 221–223.
192. *Нечипоренко 2000* – Нечипоренко Ю. Д. Таинство Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 179–186.
193. *Нечипоренко 2001* – Нечипоренко Ю. Д. Литература свидетельства: поэтика Гайто Газданова // <http://www.hronos.km.ru/proekty/ru>
194. *Николаевская 1999* – Николаевская Т. Е. Ф. М. Достоевский как предтеча европейского экзистенциализма: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1999. – 26 с.
195. *Николаенко 1997* – Николаенко В. В. Рецензия на книги: Диенеш Л. Гайто Газданов: Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995; Носик Б. Мир и дар Набокова. М., 1995 // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 24. – С. 428–429.
196. *Никоненко 1993* – Никоненко Ст. Его третья жизнь: (К 90-летию со дня рождения Г. Газданова) // Растдзинад. 1993. 17 декабря.
197. *Никоненко 1994* – Никоненко Ст. Гайто Газданов – человек, писатель, критик // Литературное обозрение. – 1994. – № 9/10. – С. 71–73.
198. *Никоненко 1996а* – Никоненко Ст. Загадка Газданова // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996. – Т. 1. – С. 13–36.
199. *Никоненко 1996б* – Никоненко Ст. Секрет Газданова // Литературная учёба. – 1996. – № 5/6. – С. 83–88.
200. *Никоненко 2000* – Никоненко Ст. С. Гайто Газданов: проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 194–202.

201. *Новиков 1994* – Новиков М. «И я видел мир таким». Проза как инструмент гадания // Литературное обозрение. – 1994. – № 9/10. – С. 100–102.
202. *Новиков 2000* – Новиков М. С. A view to a kill: от Родиона Раскольникова к Винсенту Веге. Криминальный герой у Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 137–143.
203. *Одинокое 1971* – Одинокое В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. – Новосибирск, 1971. – 192 с.
204. *Одинокое 1990* – Одинокое В. Г. Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей. – Новосибирск, 1990. – 209 с.
205. *Орлова 1999* – Орлова О. М. Гайто Газданов: История создания образа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература (реферативный журнал). Серия 7. Литературоведение. – 1999. – № 3. – С. 165–193.
206. *Орлова 2000a* – Орлова О. М. От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 90–101.
207. *Орлова 2000б* – Орлова О. М. Рассказ без названия. Тетрадь 1942 года // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 205–207.
208. *Орлова 2000в* – Орлова О. М. Чужой писатель // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 194–200.
209. *Пайман 1998* – Пайман А. История русского символизма. – М., 1998. – 415 с.
210. *Петросов 1978* – Петросов К. Г. О спорных проблемах романтизма в русской литературе конца XIX – начала XX века (Итоги и перспективы изучения) // Русский романтизм. – Л., 1978. – С. 246–262.
211. *Полани 1985* – Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии. – М. 1985. – 244 с.
212. *Пропп 1986* – Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – 368 с.
213. *Ревзина 1993* – Ревзина О. Г. Самобытность: К 90-летию со дня рождения Гайто Газданова // Сев. Осетия. 1993. 17 декабря.
214. *Ржевский 1990* – Ржевский Л. Гайто Газданов // Грани. – 1990. – № 157. – С. 122–128.

215. *Роднянская 1987* – Роднянская И. Б. Художественность // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 489–490.
216. *Розанова 1972* – Розанова С. Толстой и Герцен. – М., 1972. – 304 с.
217. *Розенберг 1991* – Розенберг О. О. Труды по буддизму. – М., 1991. – 295 с.
218. *Рорти 1996* – Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – М., 1996. – 282 с.
219. *Русаков 2000* – Русаков В. Г. Концепт счастья в романах «Машенька» Набокова и «Вечер у Клэр» Газданова // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 117–134.
220. *Рыклин 1991* – Рыклин М. К. Жиль Делез // Современная западная философия: Словарь. – М., 1991. – С. 88–89.
221. *Рябкова 2000* – Рябкова Е. Г. Мотив зеркала в романах Газданова «Призрак Александра Вольфа» и Набокова «Отчаяние» // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 135–139.
222. *Сапрыкин 2000* – Сапрыкин Д. Л. Рассказ Газданова «Панихида» и религиозные корни творчества // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 187–193.
223. *Семёнова С. 2000* – Семёнова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Г. Газданов и Б. Поплавский) // Вопросы литературы. – 2000. – № 3. – С. 67–106.
224. *Семёнова Т. 2000* – Семёнова Т. О. К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 33–52.
225. *Семёнова Т. 2001* – Семёнова Т. О. «...Мир, который населён другими». Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова // [http:// www.aseminar.narod.ru](http://www.aseminar.narod.ru)
226. *Сердюченко 1996* – Сердюченко В. Л. Польский учёный о русском «неореализме» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1996. – № 3. – С. 178–181.
227. *Серков 1999* – Масонские доклады Г. И. Газданова / Публикация А. И. Серкова // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 174–186.
228. *Сивкова 2000* – Сивкова А. В. Особенности двоемирия Э. По и Газданова // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 53–62.

229. *Силард 1984* – Силард Л. Поэтика символистского романа к. XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л., 1984. – С. 265–284.
230. *Симонян 1990* – Симонян С. П. Возвращение: Воспоминания о встрече с Гайто Газдановым в Париже // Соц. Осетия. 1990. 16 июня.
231. *Скороденко 1993* – Скороденко В. [Предисловие] // Льюис М. Г. Монах. – М., 1993. – С. 5–14.
232. *Слоним 1929* – Слоним М. Литературный дневник. Молодые писатели за рубежом // Воля России. – 1929. – № 10/11. – С. 16–22.
233. *Смирнова 1987* – Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мёртвые души». – Л., 1987. – 200 с.
234. *Соболевский 1870* – Соболевский С. А. Таинственные приметы в жизни Пушкина // Русский архив. – 1870. – № 7. – С. 1377–1387.
235. *Степанов 2000* – Степанов Ю. С. В перламутровом свете парижского утра... Об атмосфере газдановского мира // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 25–39.
236. *Струве 1996* – Струве Г. П. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. 3-е изд., испр. и доп. – Париж; М., 1996. – 445 с.
237. *Сыроватко, Никоненко, Диенеш 1996* – Сыроватко Л., Никоненко Ст., Диенеш Л. Комментарии // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996.
238. *Сыроватко 2000a* – Сыроватко Л. В. Молитва о нелюбви (Газданов – читатель «Записок Мальте Лауридса Бригге») // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 85–102.
239. *Сыроватко 2000б* – Сыроватко Л. В. Принцип «Speculum speculorum» в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 81–89.
240. *Тарантул 1996* – Тарантул Ю. Магически-реальный Газданов: напоминание о возможностях // Знамя. – 1996. – № 9. – С. 222–223.
241. *Тимошилова 1993* – Тимошилова Е. Е. Словацкий натурализм и европейский неоромантизм // Диалог в культуре и истории. Конференция молодых учёных (октябрь 1993). Тезисы. – М., 1993. – С. 44–46.

242. *Тихомирова 1994* – Тихомирова Е. Полёт без иллюзий // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 235–237.
243. *Толстой 1990* – Толстой И. Гайто Газданов в Москве: Статьи из газеты «Русская мысль» // Соц. Осетия. 1990. 21 октября.
244. *Толстой Л. 1978* – Толстой Л. Н. Литература, искусство. – М., 1978. – 272 с.
245. *Толстой Н. 1993* – Толстой Н. И. Культура и дух церковнославянского слова // Русская словесность. – 1993. – № 2. – С. 28–31.
246. *Томашевский 1941* – Томашевский Б. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство. М. Ю. Лермонтов. – М., 1941. – Т. 43/44. – С. 469–516.
247. *Тотров 1990* – Тотров Р. Между нищетой и солнцем // Газданов Г. Вечер у Клэр. – Владикавказ, 1990. – С. 513–542.
248. *Трофимов 2000* – Трофимов Е. А. «Ушедшая Россия» в романах Набокова «Дар» и Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 140–147.
249. *Трофимова 2000* – Трофимова И. В. Рассказ «Судьба Саломеи»: сюжет и герои // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 26–32.
250. *Тынянов 1977* – Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 575 с.
251. *Унбегаун 1989* – Унбегаун Б. О. Русские фамилии. – М., 1989. – 443 с.
252. *Урнов 1970* – Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. – М., 1970. – 432 с.
253. *Федякин 1993* – Федякин С. «Непрочитанный»: 6 декабря 1903 г. родился Гайто Газданов // Независимая газета. 1993. 8 декабря.
254. *Федякин 1996* – Федякин С. Ледяное одиночество: Материалы к творческой биографии Гайто Газданова // Независимая газета. 1996. 6 декабря.
255. *Федякин 1998* – Федякин С. Неразгаданный Газданов // Независимая газета. 1998. 3 декабря (Книжное обозрение «Ex libris НГ». № 47).
256. *Федякин 2000* – Федякин С. Р. Лица Парижа в творчестве Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 40–57.



257. *Фёдоров 1967* – Фёдоров А. В. Лермонтов и литература его времени. – Л., 1967. – 364 с.
258. *Фейрабенд 1986* – Фейрабенд П. Избранные труды по методологии науки. – М., 1986. – 544 с.
259. *Финкелстайн 1967* – Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. – М., 1967. – 320 с.
260. *Фонова 2000* – Фонова Е. Г. Мотив путешествия в творчестве Бодлера и Газданова // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 63–74.
261. *Фрай 1987* – Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С. 232–264.
262. *Фрай 1991* – Фрай Н. Критическим путём. Великий код: Библия и литература // Вопросы литературы. – 1991. – № 9/10. – С. 159–187.
263. *Французская живопись 1972* – Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. – М., 1972. – 205 с.
264. *Фридман 1975* – Friedman N. Form and meaning in fiction. – Athens, 1975. – XI. – 420 p.
265. *Фрумкина 1992* – Фрумкина А. Предназначение и тайна // Новый мир. – 1992. – № 1. – С. 239–243.
266. *Хадарцева 1993* – Хадарцева А. И вдруг письмо...: (Переписка с Гайто Газдановым) // Сев. Осетия. 1993. 17 декабря.
267. *Хадонова 1994* – Хадонова Ф. «Держался он вызывающе...» Г. Газданов – литературный критик // Литературное обозрение. – 1994. – № 9/10. – С. 92–95.
268. *Хольтхузен 1998* – Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке: Сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. – Екатеринбург, 1998. – 393 с.
269. *Хугаев 1992* – Хугаев И. Возвращение Гайто // Дарьял. – 1992. – № 1. – С. 177–190.
270. *Царик 1984* – Царик Д. К. Типология неоромантизма. – Кишинёв, 1984. – 167 с.
271. *Цомаева 1993* – Цомаева Т. Второе рождение Гайто // Сев. Осетия. 1993. 4 декабря.
272. *Цховребов 1998* – Цховребов Н. Д. Гайто Газданов: Очерк жизни и творчества. – Владикавказ, 1998. – 172 с.
273. *Цымбал 2000* – Цымбал Е. В. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа». Попытка кинематографического прочтения // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 102–117.
274. *Черкесов 1993* – Черкесов А. Призрак пилигрима // Слово (Ныхас). 1993. 7 декабря.

275. *Шабурова 2000* – Шабурова М. Н. Тема смерти в ранних рассказах Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 164–168.
276. *Шервуд 1998* – Шервуд Е. А. От англосаксов к англичанам. – М., 1988. – 240 с.
277. *Шкловский 1961* – Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1961. – 667 с.
278. *Шкловский 1990* – Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе (1914–1933). – М., 1990. – 544 с.
279. *Шлегель 1983* – Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – 480 с.
280. *Шмид 1994* – Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. – СПб., 1994. – 241 с.
281. *Шугрин 1997* – Шугрин Б. Незащищённый // Семья и школа. – 1997. – № 3. – С.48.
282. *Шульман 1998* – Шульман М. Газданов: тяжёлый полёт // Дружба народов. – 1998. – № 9. – С. 192–209.
283. *Шульман 2000* – Шульман М. Ю. Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвящённая 95-летию со дня рождения. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. I). – М., 2000. – С. 15–24.
284. *Щербацкой 1988* – Щербацкой Ф. И. Центральная концепция буддизма и значение термина «дхарма» // Щербацкой Ф. И. Избранные труды по буддизму. – М., 1988. – С. 112–198.
285. *Эберт 1988* – Ebert C. Symbolismus in Russland: Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys. – Berlin, 1988. – 204 S.
286. *Эйхенбаум 1961* – Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. – М.–Л., 1961. – С. 221–285.
287. *Эйхенбаум 1969* – Эйхенбаум Б. М. О прозе. Сборник статей. – Л., 1969. – 503 с.
288. *Эко 1988* – Eco U. Über Spiegel und andere Phänomene. – München, Wien, 1988. – 262 S.
289. *Элиаде 2002* – Элиаде М. Тайные общества: обряды инициации и посвящения. – К., М., 2002. – 352 с.
290. *Эпштейн 1977* – Эпштейн М. О стилевых началах реализма (поэтика Стендаля и Бальзака) // Вопросы литературы. – 1977. – № 8. – С. 106–134.
291. *Эстетика 1982* – Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1982. – 480 с.

292. *Яблоков 2000* – Яблоков Е. А. Железный путь к площади Согласия («железнодорожные» мотивы в романе «Вечер у Клэр» и в произведениях Булгакова) // Газданов и мировая культура: Сб. ст. / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская, В. С. Березин и др.; Ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград, 2000. – С. 148–174.
293. *Якобсон 1987* – Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987. – 464 с.
294. *Яковлев 1996* – Яковлев Д. Е. Философия искусства Ф. Шеллинга и эстетика неоромантизма // Социальная теория и современность. – М., 1996. – Вып. 21. – С. 144–154.
295. *Ямпольский 1991* – Ямпольский М. Б. Проблема интертекстуальности в кинематографе: Защита М. Б. Ямпольским диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения // Киноведческие записки. – 1991. – № 12. – С. 34–73.
296. *Ямпольский 1993* – Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М., 1993. – 464 с.
297. *Ямпольский 1998* – Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). – М., 1998. – 384 с.
298. *Ярхо 2001* – Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) <Отрывки> // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. – СПб., 2001. – С. 456–477.

## СЛОВАРИ И СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

299. *Бауэр, Дюмотц, Головин 1995* – Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 1995. – 512 с.
300. *Большая советская 1969–1978* – Большая советская энциклопедия. – М., 1969–1978.
301. *Брокгауз и Ефрон 1991* – Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон: Биографии: В 12 т. – М., 1991 (издание продолжается).
302. *Бросс 1997* – Бросс Ж. Духовные учителя. – СПб., 1997. – 336 с.
303. *Буддизм 1992* – Буддизм: Словарь. – М., 1992. – 287 с.
304. *Вирмо, Вирмо 1996* – Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. – М., 1996. – 288 с.
305. *Дворецкий 1976* – Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – М., 1976. – 1096 с.
306. *Казак 1996* – Казак В. Лексикон русской литературы XX века. – М., 1996. – 492 с.
307. *Краткая литературная 1962–1978* – Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962–1978.
308. *Лермонтовская энциклопедия 1981* – Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. – М., 1981. – 784 с.
309. *Литературный энциклопедический 1987* – Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 752 с.
310. *Маковский 1996* – Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. – 416 с.
311. *Метцлер 1990* – Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen / hrsg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. – Stuttgart, 1990. – 526 S.
312. *Мифы народов 1992* – Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1992.
313. *Пави 1991* – Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – 504 с.
314. *Писатели 1993* – Писатели русского зарубежья (1918–1940). Справочник. – М., 1993. – Часть I. А–И. – 240 с.
315. *Руднев 1999* – Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1999. – 384 с.
316. *Русские писатели 1989* – Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – М., 1989. – Т. 1: А–Г. – 672 с.
317. *Русские писатели 1998* – Русские писатели, XX век. Биобиблиографический словарь. Ч. I–II. – М., 1998.
318. *Словарь 1987* – Словарь иностранных слов. 14-е изд., испр. – М., 1987. – 608 с.

319. *Современная западная 1991* – Современная западная философия: Словарь. – М., 1991. – 414 с.
320. *Современное зарубежное 1996* – Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1996. – 320 с.
321. *Степанов 2001* – Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. – М., 2001. – 990 с.
322. *Терри Элмор 1992* – Терри Элмор Р. Словарь языка средств массовой информации США. – М., 1992. – 670 с.
323. *Толковый словарь 1935–1940* – Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1935–1940.
324. *Философский энциклопедический 1983* – Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – 840 с.
325. *Фоли 1997* – Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – М., 1997. – 432 с.
326. *Фразеологический словарь 1991* – Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX в.: В 2 т. – Новосибирск, 1991.
327. *Энциклопедия литературных 1998* – Энциклопедия литературных произведений. – М., 1998. – 656 с.
328. *Энциклопедия символизма 1999* – Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М., 1999. – 429 с.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВБ      Возвращение Будды // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996. – Т. 2.
- НД      Ночные дороги // Газданов Г. Собр. соч. – Т. 1.
- НФЗ    На французской земле // Газданов Г. Собр. соч. – Т. 3.
- ПАВ    Призрак Александра Вольфа // Газданов Г. Собр. соч. – Т. 2.
- Ш      Шрам // Газданов Г. Собр. соч. – Т. 3.