

На правах рукописи

ПРОСКУРИНА Елена Николаевна

**Романы Гайто Газданова:
Динамика художественной формы**

Специальность 10.01.01 - русская литература
(филологические науки)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Новосибирск – 2010

Работа выполнена в секторе литературоведения
Учреждения Российской Академии Наук
Института филологии Сибирского Отделения РАН

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук
доктор филологических наук
доктор филологических наук

Ковтун Наталья Вадимовна
Созина Елена Константиновна
Шатин Юрий Васильевич

Ведущая организация:

ГОУ ВПО «Пермский государственный педагогический университет»

Защита состоится «09» декабря 2010 г. в 10 часов на заседании диссертационного совета Д 212. 172. 03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет»: 630126, г. Новосибирск, ул. Виллюйская, 28, ауд. 212.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет»

Автореферат разослан «__» ноября 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук

Булыгина Елена Юрьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования обусловлена все более возрастающим интересом к творчеству писателей первой волны Русского зарубежья, причем, в первую очередь представителей младшего поколения. Литературное наследие «сыновей эмиграции» стало настоящим открытием для отечественной словесности конца XX века. Имя Гайто Газданова среди них – одно из самых ярких. О нарастающем внимании к его творчеству как читателей, так и исследователей свидетельствует выход трехтомного собрания сочинений в 1996 г. и пятитомного – в 2009 г.

Начало изучению прозы Газданова положила монография американского слависта Л. Диенеша «Гайто Газданов. Жизнь и творчество», впервые опубликованная в Германии в 1982 г. и вышедшая в русском переводе в 1995-м. После этого в России появился ряд монографий (Н.Д. Цховребова, С. Кабалоти, Ю. Матвеевой), в которых наблюдается движение исследовательской мысли от эвристического первооткрывательства к концептуальному изучению прозы писателя. Имя Газданова возникает также в контексте осмысления проблемы младоэмигрантов как социо-культурного и литературного явления (монографии Л. Ливака, И. Каспэ, Ю. Матвеевой), получившего в программной книге В. Варшавского метафорическое именование «незамеченного поколения». При этом доминирующее место в общем библиографическом списке занимают публикации, в которых своеобразие поэтики Газданова демонстрируется на примере его ранней прозы, в первую очередь романа «Вечер у Клэр».

Исследование романного творчества Газданова ведется в последние годы в русле направления, заданного монографией Л. Диенеша, где выдвинуто положение о романах писателя как художественном единстве. За это время в отечественном литературоведении появился ряд работ, авторы которых пытаются обнаружить в романах Газданова знаки «относительного» художественного родства. В основном делается попытка собрать их в микроциклы (работы Ким Се Унга, С.Г. Семеновой, Ю.В. Бабичевой, М.Н. Шабуровой). Выход за границы исследовательской «относительности» осуществлен в диссертации И.А. Дьяконовой «Художественное своеобразие романов Гайто Газданова», анализирующей девять его законченных произведений как единый «метароманный цикл». Эта точка зрения, основанная на вычленении общих принципов единства (идейно-тематического, композиционного, образного, интертекстуального), выводит изучение проблемы на новый уровень, но вместе с тем не исчерпывает значения вводимого понятия. В своей работе мы также используем термин «метароманный цикл», но в том значении, которое вписывает его в семантическое гнездо таких универсальных категорий, как «метарассказ», «метаповествование», «метаистория» (Ж.-Ф. Лиотар), манифестируя наличие в структуре *целого* интегрирующего «сверхповествовательного» слоя, репрезентирующего индивидуальными средствами поэтики авторскую художественную метафизику. Это задает романному корпусу не только горизонтальное, но и вертикальное измерение.

В целом изучение работ, посвященных романному творчеству Газданова, показало, что они ведутся главным образом на уровне общепозитического анализа, сконцентрированного на вычленении сквозных элементов, плотных контекстуальных параллелей и пересечений. Это, на наш взгляд, гасит

феноменологический аспект творчества писателя, акцентируя в нем «функцию воспроизводства» разнообразных культурных моделей и традиций: экзистенциальной (работы С. Семеновой, Ю. Матвеевой, О. Дюдиной), манихейской, сенсуалистической (монография С. Кабалоти), литературных образцов в пространстве от романтизма до постмодернизма (работы В. Боярского, Т.О. Семеновой, С.А. Кибальника) и др. В этом проблемном ряду вопрос о творческой эволюции Газданова, изменениях его художественного почерка намечен лишь некоторыми наблюдениями.

Реферируемая диссертационная работа посвящена исследованию динамики художественной формы романов Гайто Газданова. Термин «динамика», принадлежащий «формальной школе», предельно точно отражает главную коллизию романного творчества писателя, состоящую в совершенствовании им «сюжета-стиля» (термин В. Руднева) и соответствующих ему жанровых и повествовательных форм в первый период (конец 1920-х – конец 1940-х гг.) и последующем отказе от него (1950-е - 60-е гг.), что повлекло смену «конструктивного принципа» (Ю. Тынянов) и художественных характеристик в поздних романах Газданова.

Выбранный ракурс исследования включает данную диссертационную работу в актуальное направление современного литературоведения, разрабатывающего новые подходы к изучению романной поэтики, особенностей структуры больших литературных форм.

Объектом исследования является романский корпус Газданова. **Материал** исследования составили девять законченных произведений, которые мы условно делим на «русские» - первые шесть романов: «Вечер у Клэр» (1930), «История одного путешествия» (1934), «Полет» (1939), «Ночные дороги» (1939-1941), «Призрак Александра Вольфа» (1947), «Возвращение Будды» (1949), - объединенные автобиографической основой и общей ситуацией «русские эмигранты за рубежом», и «французские» - два поздних романа «Пилигримы» и «Пробуждение», писавшиеся в 1950-е гг. и построенные на французском материале с абсолютно вымышленными героями и сюжетами, а также итоговый роман «Эвелина и ее друзья», заверченный в 1968 г. Он занимает особую позицию, так как, несмотря на русское происхождение героя, он уже достаточно прочно вписан во французский контекст и предстает в нем как «свой среди своих».

Предметом исследования выступает художественная форма романов Газданова. Мы рассматриваем их в динамической взаимосотнесенности, отмеченной многообразием жанровых модификаций, изменениями в субъектной, повествовательной сферах, структурной организации текстов.

Романы Газданова исследуются нами диахронически, в контексте творческой эволюции писателя – как движущаяся, развивающаяся система, выявляющая свой смыслопорождающий потенциал.

Концепирующим ядром, объединяющим романы Газданова в масштабное метароманное единство выступает, на наш взгляд, телеологическая устремленность авторской мысли, нацеленная на гармонизацию героя и мира (в авторском тезаурусе - «довоплощение»), что инициирует смыслоразвертывающие интенции во всем корпусе романов. На метасюжетном уровне она выражена в стратегической реализации всех четырех фаз парадигмального археосюжета, разработанного в исследованиях В.И. Тютю: *обособления, искушения, испытания смертью,*

преображения, - обозначенной в тексте метафорой жизни-«путешествия». Полнотой реализации прасюжетной матрицы романное творчество Газданова выделяется из литературного круга его современников, чаще всего реализовывавших в своих произведениях идею жизни-гибели.

В качестве **научной гипотезы** нами выдвигается положение о том, что тип романного мышления Газданова точнее всего может быть охарактеризован музыкальной категорией *крупная циклическая форма*. Так в теории музыки называют формы, «состоящие из двух или больше отдельных частей, из которых каждая ... самостоятельна. Основа образования циклических форм – контрастирование частей ... при общем их единстве, так или иначе выраженном» (И.В. Способин). Для связи романной прозы Газданова с названной музыкальной формой нам видятся две причины. Во-первых, на наш взгляд, вопрос о циклизации больших форм, особенностях их составных частей в музыковедении является более разработанным, чем в исследованиях о литературе, где параметры циклообразования достаточно размыты. Мы имеем в виду в первую очередь неавторские, так называемые «читательские», или «редакторские» циклы (именно к этой разновидности принадлежат романы Газданова), к которым в большей степени подходит определение М.Н. Дарвина «произведение произведений» и где взаимосвязь составных элементов не носит «готового» вида, «но существует как возможность, активизирующая читательское восприятие». Вторым основанием для взгляда на творчество Газданова *sub specie musicae* служит такое специфическое свойство мышления писателя, как музыкальность, отражающаяся не только в сфере языковой поэтики, но, как нам представляется, и на уровне формообразования. В то же время речь идет не о том, что романы Газданова воспроизводят музыкальную циклическую форму в ее конкретности и точности. Подобная прямая аналогия звучала бы некорректно. Нами подразумевается общая линия, для которой характерно наличие некоего нарастания, достижения кульминации и спада с последующим успокоением (кода). Обращение к музыкальным способам формообразования, на наш взгляд, в большей степени соответствует авторскому способу мироописания, позволяет отразить текучесть мысли, нюансы чувств его романного alter ego. В этом случае мысль исследователя и мысль автора сосуществуют в одном резонансном пространстве: такие музыкальные метафоры, как «словесная увертюра», «импровизация», «музыкальный поток» и др. входят в поэтический словарь самого Газданова. Отметим, что проводимое нами соответствие между литературной и музыкальной формой вписывается в уже существующую традицию, теоретическим основанием которой можно считать положение М.М. Бахтина из его ранней классической работы 1920-х гг. об авторе и герое: «Архитектоника прозаического дискурсивного целого ближе всего к музыкальной архитектонике».

Цель диссертационной работы состоит в исследовании романов Газданова в их динамическом движении, отмеченном модификациями жанровой формы, трансформациями повествовательной структуры, и при этом организующихся в особое целостное образование.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Выявить композиционную роль образа автора в метароманном цикле Газданова.
2. Раскрыть динамическое движение романного метасюжета.
3. Проанализировать изменения в формах повествования.
4. Рассмотреть преобразования в субъектной сфере.

5. Исследовать жанровую структуру романов Газданова, проследить их жанровые модификации, вычленив субжанровые составляющие в каждом из романов.
6. Обосновать переход от лиро-эпики к притчевому жанру в процессе творческой эволюции Газданова.
7. Раскрыть каждый из романов как уникальный художественный феномен и одновременно как часть целого.

Цель и задачи исследования реализовались с помощью комплексного анализа, в который вошли структурно-семантический, мотивный, историко-функциональный, интертекстуальный **методы**.

Методологическую основу диссертации составили теоретические положения, сформулированные в фундаментальных трудах М.М. Бахтина, связанных с теорией романа, проблемой автора и героя, «я» и «другого», работы по теории сюжета и мотива Б.М. Гаспарова, В.И. Тюпы, И.В. Силантьева, Я. ван дер Энга, нарратологические исследования В. Шмида, Ж.-Ф. Лиотара, У. Эко, работы о жанре и языке притчи С.С. Аверинцева, Е.К. Ромодановской, А. Вежбицкой, концепция словесной музыки А.Е. Махова, а также музыковедческие труды Б.В. Асафьева, А. Соколова, И.В. Способина, Т.В. Чередниченко. Актуальными для данного исследования стали также работы Б.В. Аверина, разработавшего модель «сюжета воспоминания», и Е.К. Созиной как автора концепции «романа сознания».

Новизна работы обусловлена несколькими факторами. В ней впервые прослеживается развертывание парадигмальной археомодели в метароманном пространстве Газданова. Кроме того, обосновывается смена «конструктивного принципа» в эволюционном движении романного творчества Газданова, исследуется смена повествовательных моделей, а также выявляются особенности текстовой организации каждого из романов, их не только жанровая, но и субжанровая палитра. При анализе субъектной сферы романов особое внимание нами уделено поэтике образа героини. Эта проблема до настоящего момента остается одной из самых малоизученных в газдановедении. Нами также выявлено бальзаковское влияние в организации автором системы персонажей: пестрый мир действующих лиц предстает в романах Газданова своего рода «человеческой комедией» XX века. Параллель Газданов – Бальзак впервые введена в исследовательский оборот в данной работе. Следует отметить и то, что на музыкальность как особое свойство поэтического слуха Газданова обращают внимание многие исследователи его творчества, однако формообразующая роль данного феномена в романной прозе писателя не стала еще предметом научной рефлексии и осуществляется в нашей работе впервые.

Теоретическая значимость исследования. В данной работе на новом материале доказывается высказанное М.М. Бахтиным теоретическое положение о романе как «становящемся жанре». Наблюдаемое в романном корпусе Газданова богатство жанровой и субжанровой палитры, разнообразие комбинаций субжанровых элементов, а также множественность повествовательных моделей расширяют представления об эстетических «возможностях» романного жанра. Прослеженная нами динамическая панорама газдановских романов дополняет представление о многообразии разновидностей постклассического романа XX века, сочетающего разные тенденции художественного постижения мира и на новых уровнях выявляющего синтетизм жанровой романной формы. Результаты исследования могут дополнить известные способы комплексного филологического

анализа как отдельного прозаического произведения, так и несобранного автором, «читательского» цикла.

Научно-практическая значимость работы обусловлена тем, что в ней обосновывается особое место творчества Газданова в среде молодого поколения первоэмигрантов, исходя из поэтических особенностей его романной прозы. В работе проводится связь между эпическим литературным циклом и музыкальной крупной циклической формой, что придает первому особые поэтические оттенки и вместе с тем вносит новое слагаемое в проблему взаимовлияния искусств. Выбранный ракурс исследования дает новые возможности для представлений об уникальности авторской картины мира. Полученные результаты могут быть использованы в процессе дальнейшего сравнительного изучения способов литературного письма у авторов русской эмиграции; также могут быть включены в лекционные курсы по литературе XX века, задействоваться при подготовке спецкурсов и спецсеминаров по литературе первой эмиграционной волны и конкретно по творчеству Г. Газданова для филологических факультетов высших учебных заведений, а также для литературных факультативов в старших классах средней школы с гуманитарным уклоном.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Девять завершенных романов Газданова, создававшихся в промежутке 1930 – конец 1960-х гг., представляют собой сложное динамическое образование, в котором происходят непрерывные изменения, приводящие к построению целостности.

2. Телеологичность сюжета определяет типовое единство газдановского героя, личность которого во всех ее вариантах - в амплитуде от автобиографического «я» до объективированного «он» - обладает константным набором внутренних свойств. Одно из них – визионерство, наделенность внутренним зрением и слухом, ставшее исходным для формирования образа главного героя как героя-творца.

3. На метаповествовательном уровне единство романного корпуса Газданова выражено через разыгрывание творческого акта автобиографического героя-писателя, в основе которого - переживание собственных воспоминаний. Внутренней целью творчества героя является гармонизация его собственного «я». В сферу его творческого «задания» включается и созидание героини, по отношению к которой он часто выступает в роли творца-«Пигмалиона».

4. Мир персонажей организован Газдановым по бальзаковской модели: писателю удалось создать собственную «человеческую комедию», представляющую в сценах современной ему жизни объемную картину нравов своей эпохи. Вместе с тем, пропущенный через сознание героя-писателя, он предстает в отраженном свете его лирической рефлексии.

5. В сфере повествования в качестве особых свойств целостности, представляющих романы Газданова произведениями постклассического периода XX века, становятся прерывистость, фрагментарность, ассоциативность и пр., поскольку являются их сквозными характеристиками. Драматизируя метароманное повествование, они, однако, не ломают общей инициальной стратегии сюжета.

6. Специфическая особенность романов Газданова - полижанровость. Вариативными составляющими их субжанровой палитры являются

автобиографический жанр, жанры экзистенциального романа, любовного романа, интеллектуального романа, романа-путешествия, романа воспитания, романа-притчи с включенными в него элементами сказки, жития, мифа и др. Причем, в процессе творчества писателя наблюдается нарастание притчевых интенций и редуцирование элементов экзистенциального письма.

7. На уровне текстовой организации романов Газданова прослеживается движение от открытой формы, соотносящейся со свободной импровизацией на заданную тему («русские» романы), к замкнутой структуре («французские» романы), чему в жанровом отношении соответствует переход от лиро-эпики к притче, продиктованный морализаторскими задачами поздних романов. В ранних романах притчевые характеристики занимали периферийную позицию (притчевые элементы наблюдаются в «Полете», «Призраке Александра Вольфа»), не меняя общего «конструктивного принципа» текстовой «открытости», но при этом набирая все больший конструктивный потенциал, который закрепился в поздних романах, реализовавшись в форме «закрытого» текста.

Апробация результатов исследования. Идеи и положения диссертационной работы излагались и обсуждались на ежегодных научных конференциях, проводимых сектором литературоведения ИФЛ СО РАН, а также на методсеминарах сектора. Кроме того, на Международной научной конференции «Литература и культура в контексте христианства» (Ульяновск, 2005); Международных Кирилло-Мефодьевских чтениях (Даугавпилс, 2006); Всероссийской научно-практической конференции «Классика и современность: проблемы изучения и обучения» (Екатеринбург, 2007); кафедральной научной конференции Томского гос. университета (Томск, 2007); Всероссийской научной конференции «Языковая игра в пространстве культуры и образования» (Красноярск, 2009); на Международной научной конференции «От Бунина до Пастернака: русская литература в зарубежном восприятии (к юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям)» (М., 2009), а также на Ученом совете ИФЛ СО РАН (Новосибирск, 2009).

Структура диссертации соответствует ее цели и задачам. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка использованной литературы. Все три главы, содержательно и методологически дополняющие друг друга, имеют свою внутреннюю логику. В первой «Автор. Герой. Персонаж» выстраивается цельная картина субъектного мира Газданова, показывается специфика отношений автора и героя; героя и героини; героя и второстепенных персонажей. Вторая глава «Жанровые и повествовательные координаты “русских” романов Газданова» представляет шесть начальных произведений в их динамическом движении. Раскрывается их жанровая вариативность, текстовая «открытость», проявляемые в каждом случае по-своему. В третьей главе «Поздние романы Газданова. Движение к “закрытому” тексту» показывается, каким образом происходит активизация метанарративных тенденций в романном корпусе писателя, исследуется влияние на этот процесс его поздних произведений притчевого характера.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается общая характеристика диссертационного сочинения, излагается степень изученности проблемы, обосновываются актуальность и научная новизна, определяется методологическая основа, формулируются цель и задачи, а также положения, выносимые на защиту.

ПЕРВАЯ ГЛАВА «АВТОР. ГЕРОЙ. ПЕРСОНАЖ»

В **Первом параграфе** данной главы «Жизнь и текст. Модель мирового археосюжета в судьбе и творчестве Газданова» выявляется автобиографический субстрат творчества Газданова. Вместе с этим проводится мысль о том, что его романы как «образ законченного *события* творчества» (М. Бахтин) отличаются высшей степенью парадигматичности. В литературном ряду XX века особо выделяется первая волна Русского зарубежья, представители которой (прежде всего молодое поколение) стали во многом невольными участниками мистерии мирового передела, в собственной судьбе реализуя шаг за шагом фазы виртуального первосюжета. Само время вынудило это «незамеченное поколение» (В. Варшавский) к *уходу* (участие в Гражданской войне), обернувшегося *пребыванием в царстве мертвых* (смерть на войне/отъезд в эмиграцию). Часто единственной возможностью выхода из затянувшегося лиминального состояния эмиграции была действительная смерть, нередко - самоубийство. На итоговую фазу *преображения/возрождения* сил хватало не у многих. Судьба Газданова принадлежит к числу редких исключений, разрушающих «смертельный» порядок сложившихся обстоятельств, и может служить примером состоявшейся личностной инициации. Знаменательность его «книги жизни» в том, что в ней отчетливо прослеживаются все четыре фазы археосюжетной модели. Участие в Гражданской войне соответствует и первой фазе *ухода*, и второй – *искушения* как получения нового опыта жизни. Отъезд в эмиграцию и большая часть жизни за границей соотносится с *лиминальным* состоянием пребывания «на дне» жизни: в это время, перебравшись в Париж из Константинополя, Газданов работает портовым грузчиком, мойщиком паровозов, простым рабочим на автомобильном заводе «Рено», не имея постоянного места жительства. В конце 1920-х гг. он дебютирует как писатель. С этого периода начинается его творческое становление, соответствующее фазе *возрождения*. Газданов устраивается работать ночным таксистом, освобождая себе дневное время для литературной деятельности. Сложность, однако, в том, что инициальные периоды в его жизни не последовательно сменяются один другим, а как бы наслаиваются друг на друга, создавая повторяющуюся ситуацию поединка с судьбой. Перетекая из жизни в текст, она формирует один из основных сюжетных мотивов его романной прозы. На заключительном этапе Газданов обрел, наконец, долгожданное освобождение от ночных таксистских бдений: его приглашают на радио «Свобода», где он занимает пост главного редактора русской редакции. Само название радио приобретает символическое значение в его биографическом сюжете.

В исследовательских работах сложился взгляд на творчество Газданова как на единую художественную систему, в которой жанры рассказа и романа выдержаны в одной стилистике. Не подвергая сомнению эту точку зрения, отметим, что рассказы Газданова выделяются из всего корпуса его художественной прозы философским предпочтением *бытия–к-смерти*. В большей их части поединок со смертью оказывается для героя проигранным. При этом даже в случае Ich-Erzählung'a, рассказчик выступает здесь по большей мере в роли наблюдателя, «я-как-свидетеля» (Н. Фридман), а не полноправного участника событий. Трагическое восприятие жизни преодолевается Газдановым в романном жанре, проявляясь во всей полноте в границах метароманного целого. На его страницах формируется особый поведенческий текст стоической личности, одерживающей победу в смертельном поединке с судьбой.

Как движущаяся, развивающаяся система романы Газданова отчетливо подразделяются на две группы, соответствующие двум периодам творчества писателя: «русские» романы и «французские». Разница в их построении дает основание для заключения о двуэтапности формирования авторского творческого «задания». В большей части «русских» романов в качестве направляющей внешнего сюжета выступает авантюрная стратегия, отражающая ранний период жизненного опыта героя-«путешественника», характеризующийся накоплением разнообразных событий и впечатлений. Лабиринтное, петляющее движение их сюжета обуславливает соответственный тип наррации, выраженный в «открытости», импровизационности. В последних же трех романах Газданова, концентрирующихся на фазе *преображения*, в ведущей позиции оказывается притчевое начало, которому подчинены и авантурные элементы сюжета. Это объясняется особой авторской задачей: дать читателям пример для подражания. В повествовательном отношении она проявляется в нравоучительной интонации, потребовавшей формы *Er-Erzählung*'а. «Эвелина и ее друзья» играет роль пуанта в романном целом Газданова. Возвращение к фигуре я-рассказчика как будто подытоживает результат пройденного им инициального пути – в рамках не только жизни, но и творчества, поскольку по роду деятельности он писатель. Таким образом, все предыдущие произведения Газданова как будто переводятся из внешней позиции во внутригеройную, становясь фазами житнетворческого путешествия автобиографического я-повествователя к гармонии с самим собой и с миром. Несмотря на открытость финала последнего романа, сам метароманный текст оказывается дописанным.

В заключительной части данного параграфа выявляются соответствия между ритмическим рисунком газдановского метаромана и крупной циклической музыкальной формой. В качестве ключевых параметров отмечаются соразмерность частей, соотносящаяся в музыке с так называемой «чистой периодичностью», их динамическая «пульсация», отмеченная общим движением к кульминации и итоговой развязке, соотносящейся с музыкальной кодой.

Во **втором параграфе** «Автор и герой в системе целого» проводится мысль о том, что во всех романах писателя герой является не просто главной, но ценностно-непревзойденной фигурой. С наибольшей отчетливостью это выражено в микроцикле «русских» романов, где за образом героя-творца высвечивается тень реального, «биографического» автора, хотя варьируемость биографических событий от романа к роману, их «переписывание», большая доля вымысла переводит понятие автобиографизма с внешнего плана сюжета во внутренний, ориентированный на изображение близкого авторскому душевного пространства героя. Приближенный к автору герой - носитель его собственных переживаний - становится от него практически неотличим, что дает основание для утвердившегося уже в газдановедении его дефинирования как лирического героя. В автобиографическом повествовании герой в его отношении к автору оказывается той посреднической инстанцией, без которой невозможно его знание о себе самом. Многократная варьируемость реальности приобретает в таком случае экспериментальное значение, нацеленное на выявление скрытых свойств авторского «я». Отношения удаления-приближения между романскими и реальными событиями, по мысли Газданова, не искажают, а, наоборот, нюансируют жизнь души, виртуально проигрывая те ситуации, которые невозможны в действительности и превращаются тем самым в биографию

сознания героя. Реальная же биография, вписываясь в поэтическое бытие, начинает подчиняться ему. С другой стороны, поэтическое бытие оказывается значительнее и реальнее правды факта, поскольку возводит не случившееся в разряд существующего, бытийствующего. Познавательное отношение героя к самому себе вписывает подцикл «русских» романов Газданова в жанровую категорию «романа сознания» (термин Е.К. Созиной), особенность которого заключена в герменевтическом самопознании героя, рефлексии над самим собой и собственной судьбой.

Ключевое место в самоощущении героя «русских» романов занимает память о российском прошлом, идеализированная в акте воспоминания. Несмотря на различие воспоминаний и благополучный образ жизни за рубежом (исключение составляет, пожалуй, только жизнь героя «Ночных дорог»), он переживает свое настоящее как трагедию утраченного идеала, каковым навсегда осталась для него Россия. В текстах это отражено во множестве лирических фрагментов, когда музыкальная мелодия, окружающий пейзаж или случайная встреча неожиданно вызывают в душе героя картины прошлого, заставляя не просто погрузиться в него, а пуститься в раздумья о том, каким образом пришли к нему эти воспоминания и что они значат для его настоящего. Фрагменты такого рода пронизывают повествовательную ткань романов, объединяя их в лирическое единство.

Акцент на внутреннем мире героя, сфере его ментальных путешествий превращает «русские» романы в вид душевной исповеди. При этом повествование изнутри сознания героя делает его позицию доминантной: образы других персонажей, в том числе героини, оказываются во многом проекцией сознания героя, т.е. существуют как отраженные миры. Это задает гомофонную интонацию как каждому произведению, так и всему подциклу, отражаясь также и на форме повествовательного голосоведения, соответственно именуемой нами гомофонической. Не размывает ее и «французская» диалогия, где «всезнающая» позиция автора приобретает монологический статус.

В рамках крупной циклической формы гомофоничность подобного рода чревата монотонностью. Однако в романах Газданова она гасится разнообразием их субжанровой палитры. Также и выстраивание повествования по линии самораскрытия и самопознания героя открывает в них возможность не только для свободных лирических импровизаций, но и для установления диалогических отношений с иной жизненной позицией, выраженных в форме сократической беседы. Хотя в подавляющем большинстве случаев ее целью является утверждение правды героя, что не дает такого рода текстовым фрагментам развернуться в полномасштабное полифоническое строение (диалоги Николая Соседова и дяди Виталия в «Вечере у Клэр», Александра Александровича и Володи Рогачева в «Истории одного путешествия», я-повествователя и Платона в «Ночных дорогах», словесные поединки я-повествователя и Александра Вольфа в «Призраке Александра Вольфа»). Отчужденность как внешней, так и внутренней позиции все больше укрепляет одиночество героя от романа к роману, в повествовательном отношении все отчетливее оформляясь в *исповедь постороннего*.

Жизнь души проявляется, в частности, на таком свойстве сознания газдановского героя, как обладание «двойным бытием» - существовании как бы на границе двух миров, что создает динамическую напряженность в сюжетном развитии отдельного произведения, а также и во всем метаромане. Ее главными точками являются «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение

Будды», «Эвелина и ее друзья». Чаще всего проводником в загадочное состояние визионерства оказывается сон, уже начиная с «Вечера у Клэр» ассоциирующийся у героя со смертью. Однако пограничное состояние сознания ни в одном из романов не увенчивается прорывом героя в «третью жизнь» - мир преображенной реальности. Если в начальных произведениях («Вечер у Клэр», «История одного путешествия») герой признает ценность опыта визионерства, состоящую для него в самом его наличии, то в дальнейшем движении от романа к роману в нем все больше нарастает состояние усталости от этого непонятного дара, желание избавиться от него.

В поздних романах Газданова проблема смысла жизни переводится из плана личностной перцепции на апперцептивный уровень признания законов «объективного мира, функционирующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции» (И.П. Ильин), что делает их *романами о знании*. При этом гасится лирическое начало и активизируются свойства прозы, в разряд которых издавна входили «поучение, объяснение, убеждение разума» (А.Ф. Мерзляков). Переориентация на доминантные коды истории и культуры отражается в сферах жанра и повествования, но не ведет к перемоделированию типа героя. В его образе по-прежнему сохраняются те порожденные устремленностью к разрешению «вечных вопросов» черты, которые позволяют говорить о нем как о «путешественнике». Хотя есть и принципиальное отличие героев этих поздних произведений от лирического героя Газданова: все они проходят свой инициальный путь в рамках одного произведения.

В третьем параграфе «Мир женских персонажей. “Формула” героини» исследуются особенности поэтики изображения женского начала в романах Газданова, складывающиеся в «формулу» героини. Как показал анализ, женские персонажи Газданова наделяются прежде всего физической привлекательностью, что принципиально отличает их от героинь русской классики. При их характеристике автор прибегает в первую очередь к акцентировке телесного, а не духовного плана. Это выражено через своеобразно декорированную, яркую внешность, доминирование в ней красного (губы) и черного (платье, чулки) цветов. Затененность духовного начала символизирована переносом зрительного центра с глаз, которые были средоточием образа в русской классической литературе, на губы - как знак чувственности и свидетельство искушенности: «Тогда только я разглядел как следует мою спутницу, вернее, заметил одну ее особенность: у нее был неожиданно большой рот с полными и жадными губами, и это придавало ее лицу дисгармоничное выражение»; «Я не боюсь, - сказала она со своей необъяснимо жадной улыбкой. Я видел ее улыбающийся рот, ее ровные крепкие зубы и тускло-красный цвет ее немного покрашенных губ. Я закрыл глаза, я ощущал бурную чувственную муть» («Призрак Александра Вольфа»); «Я внимательно смотрел на Лиду – на ее красный рот, на ее глаза, принимавшие время от времени какое-то влажно-сонное выражение, на ритмическое покачивание ее узкого тела» («Возвращение Будды») и пр. (Курсив везде мой – Е.П.) Такой тип внешности и поведения во многом пересекается с эстетикой кабаре и дансингов, наводнивших Париж в конце XIX – начале XX вв. Не случайно повторяющиеся эпизоды в кабаре, ресторане или кафе у Газданова зачастую содержат сцену, центром которой является образ сидящей за столиком или барной стойкой героини (Валентина в «Пилигримах», Ральди в «Ночных дорогах», Эвелина, Луиза

Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях» и др.), что вызывает ассоциации с полотнами импрессионистов («Любительница абсента» П. Пикассо, «Бар в Фоли-Бержер» Э. Мане, «Женщина в таверне» Л. Вальта и др.). Газдановский герой чаще всего испытывает сложное чувство притяжения/отталкивания к окружающему его божественному миру, символизирующему для него «мрачную поэзию человеческого падения», центром которого у него всегда является женщина.

Сложность, однако, в том, что в интенсивности чувственного мира героини обязательно присутствует некий внутренний надлом. Сцены любви в романах Газданова, прежде всего «русских», практически всегда сопровождаются мотивом боли, которая может проявлять себя по-разному: как боль телесная либо внутренняя, как ожог и пр. Источником этого синтеза чувственности и боли является ранний рассказ-притча Газданова «Черная капля», в котором природа изначально чистой женщины искажается после того, как с неба на нее падает черная капля, оставляющая меты на ее теле, приобретающие символический смысл. Одновременно в изображении женских персонажей различимы элементы библейской Песни Песней (мотивы чувственного изнеможения, печали, а также эквивалентность любви и смерти), что разрушает их однозначность. Образ газдановской героини своей яркостью в чем-то соотносится с образом возлюбленной из «Песни Песней»: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими; ... Зубы твои, как стадо выстриженных овец ... Как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока ланиты твои...» (ПП 4: 1-3). Сравнение этого фрагмента с портретными характеристиками газдановских героинь позволяет увидеть, что писатель акцентирует в них, делая особенно яркими, те же части лица, что и автор библейского текста: губы, зубы, глаза. Подобное обрастание «низкой действительности» «высокими» коннотатами придает ей оттенок глубокого драматизма, вызывая мысль о трагедийности бытия.

Можно, однако, найти и достаточно редкие случаи, когда автор отказывается от привычного для него поэтического способа изображения героини. Все они образуют некое неоднородное единство – как разные варианты воплощения идеального женского начала. Его «земным» проявлением становятся образы идеальной жены (Вирджиния в «Истории одного путешествия») либо сохранившей невинность падшей женщины (Виктория в том же романе, Жанина в «Пилигримах»). Воплощение инобытийного женского идеала осуществляется Газдановым в традиции изображения далекой/умершей возлюбленной (Катрин в «Возвращении Будды»). В плане метароманного целого можно вывести наблюдение, что автор постепенно отходит от поэтики кабаре и в своих поздних романах возвращается к отечественной классической традиции. Это выражается, в частности, через перенос акцента с губ на глаза в портретах героинь. Символически жест возвращения Газданова к классическим истокам выражен в закрытии героиней его последнего романа своего кабаре.

Четвертый параграф «"Человеческая комедия" Газданова: мир *других*» посвящен анализу второстепенных персонажей. В основном романы Газданова отличаются камерностью и достаточно мало «заселены». Во всех случаях окружение героя состоит из нескольких главных фигур. Лишь в «Ночных дорогах» автор нарушает свой излюбленный камерный принцип, расширяя число действующих лиц до крупноформатных эпических рамок: на двухстах страницах текста изображено более ста двадцати персонажей. И тем не менее, несмотря на

доминирование «камерного» начала, писателю удалось создать картину парижских нравов, охватывающих, кажется, все слои общества французской столицы, от представителей социального «дна» до буржуазного бомонда. Наиболее точно эту художественную панораму можно дефинировать бальзаковской метафорой «человеческая комедия». Также трудно найти иной литературный пример, кроме произведений Бальзака, где бы в таком обилии и разнообразии была представлена художественная «диаграмма» не просто передвижений, а скачков персонажей по социальной лестнице. Но если у Бальзака мысль о человеческих социальных «превращениях» излагается с осторожными оговорками («иногда», «иной раз»), то для Газданова скачок от «блеска» к «нищете» уже перестает быть исключительным явлением, чему способствует историческая ситуация русского послереволюционного рассеяния и общеевропейского кризиса после Первой мировой войны, становящаяся в произведениях писателя фоном, формирующим атмосферу его художественного мира. Эмблематический смысл приобретает в данном отношении факт, что среди ликов Парижа наиболее проработан у Газданова тот, который представляет его маргинальную сторону.

Лирическая направляющая сюжета в «русских» романах, преобладание внутреннего плана в структуре образа героя над внешним формирует специфичность изображения мира второстепенных персонажей, который представлен в отраженном свете его восприятия. Сфера второстепенных персонажей значима в сюжете в той мере, в какой отвечает общему стремлению героя «непременно узнать и попытаться понять многие чужие ... жизни». Причем в данном намерении ключевым оказывается понятие «чужие», о чем, в частности, свидетельствует малая употребимость во всем метароманном тексте местоимения «мы». В акцентировании я-существования героя можно усмотреть как минимум два смысловых плана. С одной стороны, здесь отражено его социальное положение эмигранта-чужака, находящегося в промежуточном состоянии экзистенциальной неукорененности и вынужденного вписаться в атмосферу новой для него среды. С другой, восприятие иного как «чужого» демонстрирует позицию внутренней отчужденности, желание сохранить свою обособленность наблюдателя, не очутиться в роли участника не своей судьбы. *Другой* – чаще всего проходная фигура в жизни газдановского героя, отношения с ним носят мимолетный либо временный характер даже в случае проявленной с обеих сторон симпатии. Видимой причиной тому стали жизненные обстоятельства, которые словно подыгрывают интровертным свойствам героя, оставляя его в итоге в излюбленной позиции одиночества. Являясь носителем индивидуального жизненного опыта, герой во всех случаях выдвигает собственный взгляд на мир как обладающий авторитетной ценностью. Поэтому описания его встреч, бесед с многочисленными и случайными спутниками, наблюдения над ними носят по преимуществу оценочный характер и чаще всего имеют критическую направленность, выраженную в иронической интонации. В его устах окружающее получает травестийную характеристику «опереточного мира».

Процесс взаимоотношений: героя от мира и мира от героя, - начинаясь в «Вечере у Клэр», достигает кульминации в «Ночных дорогах». В такой довольно четко проводимой от романа к роману линии его личностных симпатий и антипатий просматривается систематизирующее начало. В «Вечере у Клэр», помимо родителей, душевную привязанность Николай Соседов испытывает только к дяде Виталию. «История одного путешествия» отличается, пожалуй, наибольшим

количеством душевно близких герою лиц. В «Ночных дорогах» таких персонажей только двое: Платон и Ральди, а в «Возвращении Будды» уже только один: Павел Александрович Щербаков. Лишь в «Эвелине и ее друзьях» герой показан в непривычно большом для него окружении приятелей и друзей, что становится одним из свидетельств внутреннего комфорта и внешней стабильности его жизни.

В то же время нельзя говорить о типологической однородности этой группы. Условно ее можно разделить на две подгруппы: персонажей с состоявшейся судьбой и «неудачников». К первой принадлежат Николай и Вирджиния, а также Артур и Виктория в «Истории одного путешествия» (первая пара уже с самого начала романа изображается как пример идеального супружества, вторая достигает гармонии отношений лишь к концу произведения), Мервиль и Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях». Вместе с тем, по логике автора, достижение цели чревато внутренней успокоенностью, остановкой жизненного путешествия, что обрекает даже самых привлекательных персонажей из окружения героя на второстепенную роль в сюжете. Подгруппу неудачников составляют те, кто лишен энергии противостояния собственной нисходящей судьбе, помеченной печатью трагического абсурдизма. Таковы «всегда одинаковый и безразличный» дядя Виталий; «чувствительный» рационалист Александр Александрович, существующий в идеально-мертвой виртуальной реальности и боящийся живого движения жизни; скептик Платон; замороженный идеей смерти Александр Вольф. Но вместе с тем наделенность свойством рефлексии над «последними вопросами» внутренне сближает их с героем. Это дает возможность говорить о них как о персонажах-двойниках. Несмотря на их эпизодическое участие в сюжете, именно им отведена роль героев второго плана. Их функциональная значимость состоит в том, что они являются не столько «героями своего романа», сколько «героями романа» я-повествователя/героя-протагониста, актуализируя его *pro et contra*. Движение их собственного жизненного путешествия намечено лишь пунктиром и служит контрастной подсветкой путешествию героя, сгущаясь вокруг общей для этой категории персонажей ситуации разочарования. Исчезновение/гибель в финале персонажа-двойника при общей внутренней неустойчивости, зыбкости онтологической позиции героя, символизирует его освобождение от темной стороны своего «я», открывая ему тем самым новые горизонты жизненного путешествия.

Характерный прием изображения Газдановым второстепенных персонажей – статичность, приобретающая особую отчетливость в контрастном сочетании с пестротой всего персонажного ряда. Это не столько характеры, нарисованные в их внутреннем движении, сколько фигуры, отличающиеся определенным набором неизменяемых свойств. Резкие перемены в их судьбах предстают в тексте механически свершившимся фактом. Отсутствие деталей самого процесса не дает возможности для нюансировки внутреннего мира персонажей, что распространяется и на изображение героев второго плана. Статичность образов находит отражение в номинациях эпизодических действующих лиц, чаще всего запечатлевающих их доминантную черту и приобретающих значение клейма: «подлец», «негодяй», «храбрец», «человеческая падаль», «счастливый гарсон», «зловонный старик» и др. Такие индексные номинации по-своему выявляют их «масочную» природу, которая допускает динамическое движение в границах всего ряда (социальные передвижки, взлеты и падения), а не на уровне психологии личности. Даже многочисленные переломы в их судьбах не становятся для них

испытанием, жизненной школой. Внешние перемены, не приводящие к внутренним изменениям, демонстрируют остановку жизни, ее мертвенность, скрывающуюся под маской новизны впечатлений.

Переход в позднем творчестве от «романа сознания» к роману о знании отразился на сфере персонажей закреплением в ней системного подхода. Она уже перестала быть «миром» в той степени, в какой это было присуще «русским» романам, где объем новых впечатлений героя, активность его саморефлексии, план воспоминаний размывали намеченную четкость схемы. В «Пилигримах» и «Пробуждении» уже практически нет проходных фигур. Здесь за каждым из персонажей закреплена определенная функция – в соответствии с его ролью в сюжете, создаваемом по модели назидательного жанра.

ВТОРАЯ ГЛАВА «ЖАНРОВЫЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ КООРДИНАТЫ “РУССКИХ” РОМАНОВ ГАЗДАНОВА»

В Первом параграфе «Вечер у Клэр»: “словесная увертюра”» проводится мысль о том, что в дебютном романе писателя оказались воплощены основные свойства его художественного мышления. В первую очередь, это отношение к жизни как к «путешествию в неизвестность» (Л. Диенеш), что рождает определенный тип героя-путешественника и задает структурные особенности произведения как «открытой» системы, обладающей специфическим набором признаков (динамизм, прерывность, импровизационность и пр.). Во-вторых, это погруженность в лирический мир автобиографического героя, что воплощается в форме повествования от первого лица и рождает особый, медитативно-исповедальный тип наррации, близкий поэтике «потока сознания». В «Вечере у Клэр» «поток сознания» автобиографического я-рассказчика устремлен извне вовнутрь, что сближает романное повествование с мнемоническим дискурсом. Отобранные памятью героя ментальные пространства формируются темами детства, родительского дома, войны, разлуки с родиной, смерти, юношеской любви, прочерчивая пунктирную, «сбивающуюся» траекторию его внутреннего путешествия, близкого состоянию видения или сна. Все они позднее в той или иной степени будут воплощены в других романах Газданова, в первую очередь «русских», организуя в них план лирического сюжета. Однако только в «Вечере у Клэр» воспоминания о России составляют тематическую основу романа. В других произведениях они занимают периферийную позицию, все более смещаясь на эпизодический уровень. В то же время мнемонический дискурс является лишь одной из структурных составляющих романного текста Газданова, что дает основание отграничить его в жанровом отношении от романа-воспоминания.

Разность повествовательных функций героя-рассказчика делает нарративную структуру «Вечера у Клэр» неоднородной. В нем можно выделить три повествовательных ситуации. Первая проявляет себя в экспозиции и фиксирует реальное положение вещей, соответствующее авантурной модели любовного треугольника: герой-эмигрант встречается в Париже предмет своей российской любви, которая принимает его в своем доме в период отъезда мужа. Вторая формируется потоком воспоминаний героя по типу «как сейчас вижу». Третья же представляет собой рефлексия героя над собственными воспоминаниями: «Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. Моя власть была в ней неограниченной...». Именно она является доминирующей в нарративной системе романа, что определяет один из его жанровых модусов как «романа о воспоминании» (термин Б. Аверина). Рефлексия

над уже случившимся будет не раз выполнять организующую функцию в прерывном газдановском нарративе. После «Вечера у Клэр» автор обратится к этому приему в «Ночных дорогах», «Призраке Александра Вольфа», «Возвращении Будды», «Эвелине и ее друзьях», т.е. всех тех произведениях, которые построены по принципу *Ich-Erzählung*'а. В несколько ослабленном варианте мотив возвращения в прошлое звучит в «Истории одного путешествия» и «Полете», где повествование ведется от третьего лица, а в жизненном путешествии героя-протагониста усиливается функция происходящего. Фрагментарно присутствует он и во «французской» диалогии, хотя почти лишен здесь ностальгической составляющей (за исключением воспоминаний героя «Пробуждения» Пьера Форэ об умершей матери).

Активность творческого варьирования автобиографическим героем собственного прошлого отражается на темпоральной структуре романов, где практически отсутствует категория настоящего времени. Если в связи с временной организацией «французской» диалогии «Пилигримы» и «Пробуждение» можно говорить о *прошедшем повествовательном*, то в цикле «русских» романов складывается общее впечатление, словно настоящее поглощается здесь абсолютным прошлым, лишаящим его жизненной энергии. В «Вечере у Клэр» большая часть сюжета посвящена воспоминаниям героя. К сцене свидания с героиней, с которой начинается роман, автор больше не вернется. Такая организация хронотопа становится свидетельством неценностной сущности настоящего, что характерно для экзистенциального самоощущения эмигранта как человека, существующего вне места и времени. В то же время в рамках метароманного целого форма прошедшего времени придает эпическое измерение лирическим воспоминаниям героя, обозначает вписанность в Бытие не только случившихся событий, что характерно для романного жанра в целом, но и самого процесса воспоминания, тогда как включение в повествование редких случаев настоящего времени свидетельствует о рассказываемом событии как еще только становящемся, переживаемом *здесь и сейчас*, т.е. не вошедшем пока в сферу «сущего». Тотальностью прошедшего времени романы Газданова отличаются от романов таких, например, представителей первоэмиграционной волны, как Набоков, Фельзен, Бунин, в которых, при активности мнемонической линии сюжета, организованной по тому же, что и у Газданова, типу «сюжета воспоминания» (термин Б. Аверина), временная структура более разнообразна. Это активизирует в них сферу настоящего и надежду на будущее.

Особенность воспоминаний лирического героя Газданова в том, что они находятся в конфликтных отношениях с его памятью (в этом плане показательно заглавие английской версии «Других берегов» В. Набокова: «Память, говори», - свидетельствующее о непротиворечивости памяти и воспоминаний в его варианте «сюжета воспоминания»): «Она покрывала мои воспоминания прозрачной, стеклянной паутиной и уничтожала их чудесную неподвижность». В оценке роли памяти и воспоминания предпочтение героя отдается последнему как более надежному свойству сознания. Однако в неверном свете памяти воспоминания героя выявляют свою фантазийность, а значит и все моменты автобиографизма в первом романе, как впоследствии и в других, начинают видеться не в прямом, а в отраженном свете, приобретая свойства зыбкости, нечеткости. Это объясняет их вариативный характер в каждом из романов.

Образ Клэр открывает галерею героинь Газданова, задавая всем его романам одну из ведущих сюжетных стратегий, названную М. Горьким «направлением к женщине». Двупостасная структура образа героини формируется антиномичностью отношений между мечтой и реальностью во внутреннем пространстве героя. В своей высокой ипостаси Принцессы Грезы он вмещает в себя весь мифопоэтический арсенал смыслов, связанных с представлениями об идеальной возлюбленной. В сфере же эмпирического бытия образ Клэр не выходит за рамки женского воплощения юной посредственности с ярко проявленным преобладанием чувственности над духовностью. Лепка образа Клэр как Прекрасной Дамы – мы отмечаем множество блоковских аллюзий в лирическом слое романа Газданова - представляет собой не столько характеристику героини, сколько способ косвенной самохарактеристики героя: ее идеальный облик – плод его душевных «излучений». Реальный же мир, в котором обитает Клэр, всегда контрастен по отношению к миру Николая Соседова. В метароманных рамках эта разница между героем и героиней носит типологический характер, являясь одним из способов создания сюжетного динамизма в изображении их любовных отношений.

Во **втором параграфе** «История одного путешествия: *роман автора и роман героя*» анализируется повествовательная ситуация следующего романа Газданова. В сравнении с «Вечером у Клэр», построенном по принципу круговой композиции (движущийся из настоящего в прошлое романский сюжет заканчивается ожиданием героя встречи с возлюбленной – той самой, которая изображена в экспозиции), «История одного путешествия» - это роман-фрагмент, в котором заложена возможность двойного прочтения. В одном случае он предстает образцом текста, построенного по традиционной модели моносубъектной наррации с открытым финалом. В другом – сложной конструкцией, созданной по принципу вторичной рефлексии – как роман героя, где референтным полем является не собственно реальность, а ее образ, отраженный в творческом сознании героя-протагониста. Особенность повествовательной организации данного произведения также в том, что, находясь, как и в «Вечере у Клэр», в зоне сознания героя, здесь автор ведет речь от третьего лица. Художественный принцип, которым он руководствуется в этом произведении, - *переписывание воспоминаний*, что является вариативной разработкой мотива неверной памяти, звучавшего в первом романе.

Выстраивая биографию своего юного alter ego, автор уберегает его от того негативного опыта жизни, который пришлось претерпеть ему самому и который нашел отражение в биографии героя «Вечера у Клэр», и вместе с тем одаривает его теми обстоятельствами, которых был также лишен сам. Вместе с тем прием переписывания воспоминаний характеризует и творчество героя романа Володи Рогачева, что вводит в его внешне благополучную биографию драматический подтекст: «С давнего времени у него образовалась привычка исправлять воспоминания и пытаться воссоздать не то, что происходило, а то, что должно было произойти». В итоге возникает одно из самых светлых произведений Газданова. Если по предложенной нами аналогии метаромана с крупной циклической формой «Вечер у Клэр» - это «словесная увертюра», то «Историю одного путешествия» можно определить как «роман-скерцо». Такого радостно-безоблачного Парижа нет больше ни в одном газдановском произведении. Вписанная в него сюжетная ситуация временной остановки героя в доме брата превращает эту фазу его жизненного путешествия в «островной» сюжет,

соотносимый с «ездой в остров любви». Ощущение райски ликующего бытия создается в романном тексте за счет обилия звуков и красок, выписанных в импрессионистической поэтике световых бликов, обилия круговых форм, складывающихся в топику парадиза. Акцент на чувственной сфере активизирует сентиментальный аспект мотива путешествия, которым объединены все основные персонажи романа. В «Истории одного путешествия» архетип «потерянного рая», активно разрабатывавшийся в творчестве писателей-эмигрантов, как старшего, так и молодого поколения, чему Газданов отдал дань в «Вечере у Клэр», меняется на модель «обретенного рая». В отличие от классического развития этой сюжетной схемы, где доминантной является ситуация тернистого пути в «потерянный рай», в романе полностью отсутствует аспект моральной «заслуженности» райской радости бытия. Жизнь оправдывает ожидания не только нравственно безупречных Николая и Вирджинии - дуэт этих двух персонажей задает «Истории одного путешествия» модальность любовной идиллии, - но и гурмана Сережи Свистунова, существование которого сравнивается с «длинным меню», и «чувственно-односторонней» Одетт, а также Виктории и Артура – героев с еще менее бесспорным прошлым. Их сюжетная линия усложняет жанровый рисунок романа, вводя в него детективную составляющую. Игнорирование сомнительных или затемненных сторон жизни персонажей прочитывается как теургический дар, жест щедрости со стороны юного героя-писателя, мало ориентирующегося в своем творчестве на причинно-следственную детерминированность событий. В качестве основы своих переписанных воспоминаний он берет не библейский архетип, соответствовавший, по всей видимости, его действительному существованию, а идиллически-утопическую модель.

И все же, рисуя благополучную картину жизни юного Володи Рогачева, автор сохраняет в его внутреннем облике те элементы, которые делают его автобиографически узнаваемым. За внешне безоблачными картинами романного настоящего проступают знаки внутреннего одиночества, потерь (в финале умирает самый близкий ему по духу человек – Александр Александрович Рябинин), неосуществленности любовных ожиданий (разлукой заканчивается его недолгий роман с Аглаей Николаевной), формирующие лирическое пространство героя. Тяга к «перемене мест» совмещается в его характере с обостренностью воспоминаний о России, о детстве, что становится основой его литературных опытов.

Предметом анализа в **третьем параграфе** «Игра с литературой в романе «Полет»» стала сфера литературного интертекста в данном произведении. Неумолкаемое литературное эхо всякий раз по-разному звучит в произведениях Газданова. При этом, ориентируясь в первую очередь на «высокие» образцы, автор не исключает из своего рецептивного поля и беллетристический ряд. Творчески играя с данным слоем литературы, писатель, однако, преследует задачи, выходящие за рамки развлекательности. Возможности беллетристики важны ему ориентированностью на память культурных архетипов. Переделывая сюжеты невысокого уровня, он пытается реализовать заложенную в них креативную энергию. Из всех «русских» романов «Полет» отличается, пожалуй, наибольшей рецептивной плотностью, в связи с чем его можно метафорически охарактеризовать как *«роман» с литературой*.

Прорисовка образов двух центральных героев «Полета» выполнена Газдановым в русле автодиалога. Причем, здесь он уже практически до неузнаваемости меняет автобиографический план, оставляя его след только в

эмигрантской позиции героя-протагониста и в сохранении знаковых характеристик его сознания. Необычно здесь то, что образ автобиографического героя как будто расщеплен на две самостоятельные фигуры: юного Сережу и его отца Сергея Сергеевича, выступающих двойниками друг друга и делящих между собой личностные черты имплицитного автора. Двойничество героев закодировано в двойном тождестве их имен: оба Сергей Сергеевичи. Отец и сын словно персонифицируют разные возрастные ипостаси единого «эго». Возраст Сережи (ему шестнадцать лет) дублирует возраст героя «Вечера у Клэр» Николая Соседова, а также возраст самого Газданова, который в его биографии отмечен как инициальный рубеж: это время его ухода в Белую армию. В «Полете» этому возрасту героя соответствуют чистота и интенсивность лирического мира, романтическое состояние первой влюбленности, что также повторяет автобиографические характеристики Николая Соседова. Но в отличие от героя первого романа, у Сережи отсутствуют негативные стороны ювенильного опыта: смерть отца, сестер. Свое положение эмигранта он тоже не воспринимает как личную драму. В межтекстовом плане его жизненное благополучие больше соотносится с судьбой Володи Рогачева. В биографии Сергея Сергеевича путь в эмиграцию также оказался, скорее, приключенческой авантюрой, чем драматическим событием.

Наряду с автодиалогом, романский текст включает многочисленные аллюзии на «чужое» слово. Причем, в этом произведении автор впервые выходит за пределы сознания своего героя, возвышаясь до уровня всеведения, что расширяет интертекстуальные возможности наррации. Отношения родителей Сережи строятся по канве отношений героев «Анны Карениной» Толстого - Анны и Алексея Александровича. Постепенно в рецептивное поле романа втягиваются сюжетные элементы «Войны и мира» (в образе матери Сережи Ольги Александровны мерцают черты Наташи Ростовской), чеховских произведений (образ Сергея Сергеевича постепенно уклоняется в сторону неопределенных по своей внутренней позиции чеховских героев). Что касается диалога Газданова с Толстым, то он строится здесь, скорее, по модели контрапункта: в отличие от автора «Анны Карениной», проповедующего «мысль семейную», автор «Полета» защищает мысль любовную – в манере свободной импровизации на заданную тему, вплоть до изображения инцестной связи, реализующейся в отношениях Сережи с его молодой теткой Лизой, в облике которой, как и в образе Ольги Александровны, распознаются черты Анны Карениной. В непрерывных поисках любви находятся практически все персонажи произведения, что дает основание для его характеристики на уровне жанровой доминанты как любовного романа. Сюжетные линии Сережи и Лизы, а также Сергея Сергеевича и Ольги Александровны, отмеченные тонкостью психологического рисунка в изображении драматизма любовных (первая пара) и супружеских (вторая пара) отношений, вносят в жанровую палитру элементы психологического романа.

Если в сюжетных линиях своих центральных персонажей автор ориентируется на высокие литературные образцы, то линии второстепенных действующих лиц строятся им по беллетристической модели. В своем жизненном сюжете они выполняют роль либо плохих актеров (старая актриса Лола Энэ, «юная актерка» или «известный драматург, актер и режиссер ... автор бесчисленного количества пьес»), либо героев второсортных романов, имеющих для них «несомненную вдохновительную ценность», по канве которых они и создают свой

автобиографический миф (Людмила, Аркадий Александрович), либо того и другого (Лола Энэ). Вместе с тем импровизационное начало в изображении этого антигеройного ряда проявляет себя в смягчении жесткого схематизма при выстраивании их характеров, что создает семантические лакуны в сюжете, инициирующие неожиданные повороты их судеб. Так, страсть к музыке у прагматичной Людмилы становится единственной авторской зацепкой, чтобы открыть в ее душе наличие «лирического мира» как зародыша чувства любви, которое проявляется в ее отношении к Макфалену. Оригинальную разработку сюжета «любовь к мертвецу» автор применяет в линии Лолы Энэ, переживающей внутренне преобразование через неожиданно возникшее чувство любви к прежде ненавистному, но теперь уже покойному мужу. Аркадий Александрович Кузнецов после расставания с Людмилой и встречи с Ольгой Александровной «окончательно внушил себе мысль, что его жизнь ... в самом деле беспримерная любовная симфония», что превращается в реальность силою любви героини, которая также уверовала в мифологизированный образ своего возлюбленного, «в реальное существование Аркадия Александровича Кузнецова – такого, каким он был всегда в своей мирной мечте и каким ему никогда не удавалось быть в действительности». Таким образом, все приведенные примеры с героями второго плана показывают реверсивную функцию их биографического вымысла: в желании выстроить судьбу в соответствии с собственным мифом они в итоге становятся как будто бы больше и лучше самих себя. В рамках этой реверсивной стратегии финал романа, где погибают все его персонажи, за исключением Сережи и Ольги Александровны, оказывается неожиданным.

Слом сюжетной линии, двигавшейся к благополучной развязке, видится самому Газданову как неожиданное и немотивированное вмешательство судьбы, активизирующее экзистенциальное начало произведения, что отражено в черновых пометках к финальной части «Полета». Однако при этом он оставляет в живых своих любимых героев, наделенных искренностью чувств. Случай, таким образом, оказывается здесь равен Промыслу. В этих семантических рамках «Полет» предстает сюжетно законченным произведением: несмотря на ощущение резкой оборванности, все персонажные линии в нем получают логическое разрешение. Поэтому конец текста обозначает событийное и смысловое завершение рассказанной истории, т. е. совпадает с финалом сюжета. С нашей точки зрения, именно в «Полете» происходит зарождение у Газданова притчевой нравоучительной тенденции «правильного морального отношения», активизирующейся в его поздних романах.

В **четвертом параграфе** «Очерковый и лирический слой в структуре “Ночных дорог”» исследуется, каким образом происходит соединение очеркового и лирического начал в данном произведении. В «Ночных дорогах» автор вновь предельно сближает образ жизни героя со своей биографией: темой фрагментарных лирических зарисовок стали здесь его собственные таксистские будни. Осмысление я-повествователем личного эмпирического опыта рождает определенный тип наррации: очерковая «регистрация» наблюдений тут же попадает в зону лирической рефлексии. Часто новая бытовая зарисовка начинается в романе повторяющимися формулами типа: «я помню, как...», «я замечал», «я наблюдал» и пр. Мы встречаемся здесь с таким художественным явлением, когда герой как будто «стягивает» пространство извне на себя. Эта тенденция уже отчетливо обозначена в предыдущих романах Газданова, однако в «Ночных

дорогах» она приобретает особое звучание в силу болезненности столкновения души героя с внешней действительностью. Часто наблюдаемые им сцены ночной парижской жизни рождают поток неожиданных лирических ассоциаций, воспоминаний. Нанизанные друг на друга, переплетающиеся во внутреннем времени героя, они создают эффект заброшенной на настоящие и прошлые события сети всеобщих взаимосвязей, в которую он попадает словно бы не по своей воле и из которой тщетно пытается высвободиться.

Испытывая чувство брезгливости к пестрому и как будто «призрачному» миру парижского «дна», лирический я-повествователь одновременно смотрит в него, словно в зеркало. Эпизоды, в которых происходит непроизвольное соскальзывание героя в отвергаемую им «низкую» действительность, динамизируют его образ, размывая его цельность и словно превращая в одного из персонажей чуждого для него мира. Возможно, впрочем, что подобные игры служат я-повествователю способом сохранить неприкасаемым от случайных контактов и встреч свой лирический мир, главной частью которого является его российское прошлое. Фрагменты его воспоминаний о России относятся к самым поэтичным во всем романе. Хотя осознание наличия «темных комнат» в структуре своего «я» не позволяет герою полностью отгородиться от чужих изломанных жизней.

Параллельно судьбе героя проходят в «Ночных дорогах» истории персонажей. Пропущенные через его сознание, они дробятся, словно в калейдоскопе, организуясь в динамический ряд, складывающийся из случайных знакомств. Возможные сюжетные завязки оборачиваются множеством разрывов, причиной которых оказывается случившаяся или приближающаяся смерть (возлюбленная героя, Ральди, Федорченко, Васильев, Алиса, Платон) либо внезапное исчезновение (старая проститутка по прозвищу Ничерта, Леночка - хозяйка квартиры, в которой живет герой, Аристарх Аристархович - владелец «русского» ресторана, в короткое время открытого им на одном из парижских пустырей и так же внезапно с него исчезнувшего вместе со своим хозяином и др.). Это дробит повествование на множество оборванных фрагментов. Текст «Ночных дорог» хранит много неразгаданных загадок, судьбы большинства действующих лиц так и остаются в нем под покровом тайны. Все несостоявшиеся истории становятся лирической параллелью главной нереализованной сюжетной интриги - героя и героини: ее образ в романе так и не выводится из «закадра», словно в своих редких воспоминаниях герой говорит о давно прошедшем, что вызывает ассоциации с образом Клэр. Отсутствием плана настоящего в любовной сфере сюжета «Ночных дорог» заглушается вариативно проходящее через все романы «направление» героя «к женщине», погруженное здесь в самые глубинные слои его сознания.

С другой стороны, уже с самого начала романа встроенный в повествование документальный план дает основания посмотреть на галерею сюжетных «несвершений» под жанровым углом очерка. В этом случае романная детализация многочисленных обрывающихся сюжетных линий оказывается избыточной. Выхватывая лица из ночной темноты, я-повествователь не стремится запечатлеть их как яркие индивидуальности, это, скорее, картина нравов ночного Парижа, причем, с акцентированной временной определенностью: Франция в промежутке между двумя мировыми войнами. Очерковый слой в «Ночных дорогах» проступает сквозь лирический дискурс в виде нраво- и бытописательных зарисовок. В поле

зрения я-повествователя попадают ночные таксисты, сутенеры, проститутки, завсегдатаи дешевых ресторанов, разнообразные пассажиры его такси и пр. «Мелькание чужих драм, кусков человеческой жизни, ночных сцен, специальных характеров, профессий и людей», отмеченное современниками Газданова, соотносится с жанровыми особенностями «физиологического очерка», авторы которого также стремились проникнуть в «физиологию» жизни городских обывателей: дворников, шарманщиков, чиновников и др., ориентируясь на «прямое воспроизведение» социальных типов (ср. альманах Н.А. Некрасова «Физиология Петербурга»). У истоков данного жанра стоял Бальзак, бывший одним из авторов восьмитомного издания книгопродавца П. Кюрмера «Французы в их собственном изображении» (1840-1842). По определению В.И. Кулешова, это была «очерковая “человеческая комедия”, охватывающая все слои общества столицы и провинции, различные профессии и положения». Данная параллель активизирует бальзаковское начало как в «Ночных дорогах», так и – через цепь мотивных переключек - во всем романном корпусе Газданова.

«Ночные дороги», таким образом, представляют собой смешение двух наиболее контрастных дискурсивных моделей: очерковой и лирической, - в результате чего и создается особый колорит отраженной в сознании героя динамичной картины мира, запечатлевшей «любовь к дальнему» как давно прошедшему, но получающему второе рождение в романтизированных воспоминаниях героя, и неприятие «близкого», выступающего в своей повседневно-бытовой неприглядности и служащего еще не отшлифованным временем «сырьевым» материалом памяти.

В пятом параграфе «“Призрак Александра Вольфа” как святочный текст» названный роман, прочитываемый исследователями в рамках экзистенциальной традиции, анализируется нами с позиции календарного жанра. Среди «русских» романов «Призрак Александра Вольфа» отличается наибольшей фабульной организованностью, которая приобретает особую рельефность на фоне бесфабульных «Ночных дорог». Активизация фабульного начала связана здесь с тем, что экзистенциальный план сюжета, центрирующегося вокруг ситуации поединка со смертью, выстраивается вокруг святочного субстрата. Конечный набор святочных сюжетных ситуаций, таких как борьба с нечистой силой, «страшная» смерть, страшный сон, чудо, святочная свадьба и др., способствует структуризации романного текста. В то же время Газданов пытается избежать в своем романе трафаретных святочных сюжетных ходов, что сближает его подход к теме с позицией В. Набокова, одновременно и следовавшего, и отталкивавшегося от устоявшейся традиции в своих календарных произведениях. В данном разделе диссертационной работы «Призрак Александра Вольфа» анализируется на фоне набоковского рассказа «Рождество». Своеобразие газдановского романа в том, что в нем, как и у Набокова, святочные элементы вписаны в подтекстный слой произведения. Святочный модус сюжета задается в экспозиционной части романа, отмеченной временем Рождественского Сочельника, но в дальнейшем заглушается детективно-авантюрной интригой. Поединок двух героев-соперников - лирического героя и его антипода Вольфа (нем. Волк) – является для каждого из них собственным поединком со смертью, где персонификацией смерти является *другой*. Это расслаивает жанровую и повествовательную структуру романа. Фамилия второго героя, в процессе развития сюжета приобретающего свойства антигероя, имеет символическое значение: в его чертах все больше нагнетаются признаки

оборотничества, которые появились у него во время тяжелого ранения на Гражданской войне. С этого времени его сознание было захвачено идеей «отсроченной смерти», парализовавшей его внутренний мир и отразившейся на восприятии жизни как не имеющего ценности существования. Его невольным убийцей оказался романский я-повествователь, живший все послевоенное время с чувством вины, думая, что убил, а не ранил соперника. Их неожиданная встреча в Париже стала продолжением давнего поединка, в итоге которого герою, защищавшему свою возлюбленную, действительно пришлось убить Вольфа. Нарративная ситуация осложняется в романе приемом «текста в тексте»: то, что Вольф жив, герою открывает сборник рассказов, в одном из которых он узнает произошедшую с ним историю убийства. Причем, в процессе движения сюжета в конфликтные отношения друг с другом вступают не только сами герои, но и их воспоминания, поданные каждым с собственной позиции, – при том, что цепь основных событий в обоих случаях совпадает. Встреча с автором сборника рассказов стала одним из самых больших разочарований героя. Нося в себе две основные идеи: смерти и неподвижности, - Вольф не просто притягивает их в собственную жизнь, а распространяет этот смертельный вирус на окружающих. В череде разбитых им судеб наибольшее внимание уделено Елене Армстронг. Связь с Вольфом, оборванная по ее инициативе два года назад, расколола цельность ее внутреннего мира. Косвенно это выражено в тексте сквозной метафорой «женщины, разрезанной на куски». В отличие от Вольфа, лирический герой - носитель идеи ценности жизни. И далее судьбы героев реализуются в соответствии с верой каждого из них: Вольфа настигает его собственная «отсроченная смерть», тогда как я-повествователю уготовано счастье взаимной любви. И то и другое входит в сферу «чудесного» - в соответствии с его трактовкой каждым из героев: для я-повествователя главное чудо жизни - чувство взаимной любви, тогда как для Вольфа - тщетность попытки убежать от собственной смерти. Вместе с тем визионерские наклонности я-повествователя, активность мотива сна дают основание прочесть роман как историю, увиденную в святочном «страшном сне».

В автобиографическом контексте два героя романа - это две стороны сознания самого автора, стремящегося изжить собственный страх смерти через творчество. Сюжетный поединок героев-соперников, осложненный любовью к одной героине, - это внутренний поединок автора с собственным соперником, своим вторым «я», травмированным опытом войны. Зеркально меняясь местами в я-повествовании романа и встроенном в него рассказе Вольфа, герои по существу представляют два конфликтующих голоса единого авторского «эго». Причем, скользящая позиция главного героя, порой словно бы «втягивающая» в себя внутреннее пространство Вольфа, объясняется как раз этой функцией персонажей как одновременно звучащих голосов внутри авторского сознания. Победа над вторым «я» символизирована смертью Вольфа и возрождающей функцией героя по отношению к героине - под влиянием его созидательных усилий она достигает цельности своего внутреннего мира, что отражается на ее внешности: изменении взгляда, появлении спокойствия и радости на лице. Из всех «русских» романов это самый светлый итог «направления к женщине».

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

святочных элементов в верхний слой сюжета. И тем не менее именно рождественский мотивный комплекс сбивает его экзистенциальную стратегию, активизируя интенции преодоления *бытия-к-смерти*. Построение романа по модели святочного сюжета, в котором акцентированно звучит голос нравоучения, вносит в него притчевую ноту, выражающуюся в семантике заслуженной судьбы/участи, а также наличии нравственного урока, что корреспондирует со сходной ситуацией в финале «Полета» и при этом придает ей более отчетливое звучание, в сравнении с первым вариантом. Что касается экзистенциального слоя сюжета, то окончательное преодоление искушения философией существования происходит только в поздних романах писателя, после своего кризисного «взлета» в «Возвращении Будды».

В **шестом параграфе** «Возвращение Будды» как образец «кризисного» нарратива» показывается особое место данного произведения в цепочке «русских» романов Газданова. В нем продолжена начатая в «Призраке Александра Вольфа» игра со смертью. Нарращивание сюжетного драматизма происходит здесь за счет того, что смертельному эксперименту автор подвергает своего alter ego. Произведение открывается констатацией его смерти: «Я умер, - я долго искал слов, которыми я мог бы описать это...». Таким образом, романский сюжет начинается в жанре *рассказа с того света*. Рефлексия героя по поводу случившегося продолжает линию «сюжета воспоминания». «Возвращение Будды» отмечено наибольшей частотностью пересечения границ: сна и яви, жизни и смерти (эпизод в Центральном Государстве, сцена в кинематографе, «бал мертвецов» и др.). Причем, в отличие от предыдущих романов, в первую очередь «Вечера у Клэр», герой уже не испытывает притяжения к параллельному миру, всеми силами желая избавиться от своего визионерства. Но только последние страницы закрепляют впечатление, что перед нами рассказ мертвеца: «Через несколько дней я уезжал в Австралию. И когда я смотрел с палубы на уходящие берега Франции, я подумал, что в числе множества произвольных предположений о том, что значило для меня путешествие ... и каков был подлинный смысл моей личной судьбы в эти последние годы моей жизни, следовало, быть может, допустить и то, что *это было только томительное ожидание этого далекого морского перехода, - ожидание, значение которого я не умел понять до последней минуты*» (Курсив мой - Е.П.). Поездка в финале к живущей в Австралии «далекой возлюбленной» ассоциируется со смертью героя в морских волнах. Помимо мотивов «далекого перехода», «последней минуты» сюда следует отнести и упоминание Австралии, которая в художественном мире Газданова представлена страной смерти (рассказ «Черные лебеди»). Тем самым в изображении «далекой возлюбленной» активизируется семантический план смерти, уже неоднократно заявленный в тексте, - в частности, в одной из ее портретных характеристик, больше соотносящейся с изображением призрака, а также через воспоминания героем ее песен, которые поются от лица умершей: «И тихие шаги услышу надо мною, // Могила станет и теплее, и нежней, // Когда шепнешь “люблю”, склонившись головою, // И буду мирно спать, пока придешь ко мне».

Для усиления кризисной позиции героя автор использует элементы жанра видений (эпизод падения в бездну в экспозиции) и готических «романов в ужасном стиле» (сцена на балу мертвецов). Его балансирование на границе двух миров и постоянное «выпадение» в инобытийный мир задает те же параметры повествованию: оно приобретает петляющий характер. Часто переход от видений к

яви оказывается в тексте стертым. Многие моменты в этом сюжетно-повествовательном лабиринте так и остаются до конца не проясненными. Главная интрига - энигматическая история любви героев, прерванная то ли отъездом, то ли смертью Катрин – также имеет двоящийся смысл. Это повышает как импровизационное начало сюжета, так и меру «открытости» романного текста. Не случайно многие из исследователей прочитывают его финал как счастливое завершение сложной истории. С нашей точки зрения, ведущаяся на всем протяжении «русских» романов долгая борьба героя со смертью оказывается в результате проигранной. Таким образом, финал «Возвращения Будды» подытоживает не только сюжет данного произведения, но и всего подцикла. Непобежденность смерти дает основание назвать это заключительное для данного круга произведение «кризисным» романом Газданова. В рамках же всего метаромана оно становится промежуточной развязкой.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА «ПОЗДНИЕ РОМАНЫ ГАЗДАНОВА. ДВИЖЕНИЕ К “ЗАКРЫТОМУ” ТЕКСТУ»

В первом параграфе «Пролегомены к позднему творчеству Газданова» обосновывается смена типа сюжета и повествовательной модели в двух «французских» романах - «Пилигримах» и «Пробуждении». Завершая «Возвращение Будды» смертью своего лирического героя, автор, вероятно, почувствовал, что дальше в этом направлении ему двигаться некуда. К тому же поражение я-повествователя в его поединке со смертью вступало в противоречие с преодоленной, казалось бы, ситуацией того же рода в «Призраке Александра Вольфа». Начавшая было оформляться телеологическая линия общего сюжета оказалась в результате сломленной. Для ее возобновления через способ лирического повествования возможности уже не осталось. Сожженные в «Возвращении Будды» мосты можно было восстановить теперь только в сфере придуманной фабулы через действия выдуманных персонажей. Такая попытка и предпринята Газдановым в «Пилигримах», а затем в «Пробуждении». Вероятно также, что «за преполовлением дней» у него сформировалась внутренняя необходимость активизировать созидательные интенции художественного письма. К этому подвигал Газданова и многолетний опыт масонства, базирующийся на универсальных моделях духовных практик. Таким образом, сформировалась необходимая почва для обращения писателя к иным образцам, входящим в сферу доминантных архетипических кодов мировой культуры. В области литературы самым распространенным среди подобных опытов было обращение к жанру притчи.

По сравнению с ранними, ориентированными на искушенного реципиента, поздние романы Газданова отличает установка на среднего читателя. Нравоучительная направленность произведений подкрепляется предпосланными им эпиграфами. В «Пилигримах» это слова молитвы: «Возлюбленный Господь, дай нам силу принимать со спокойствием те обстоятельства, которые нельзя изменить. Дай нам мужество изменить те обстоятельства, которые могут и должны быть изменены. И дай нам мудрость отличать первые от вторых»; в «Пробуждении» - сентенция Вильгельма Оранского: «Если хочешь достигнуть цели, действуй даже без надежды на успех». Это делает сюжеты обоих романов примерами для подражания, что является специфическим свойством притчи.

Если исходить из того положения, что моделирование художественного текста по канве притчи привносит в него те же нарративные параметры, которые

характерны для самого исходного жанра, то форма романа-притчи в большой степени соответствует «закрытому тексту», поскольку лежащий в основе его сюжета образцовый пример задает восприятие рассказанной истории как завершенной, полностью осуществившейся либо должной осуществиться с неизбежностью. Не случайно в евангельских притчах, ставших образцом для художественной литературы притчевого направления, все действия субъекта выражены через глагольную форму совершенного вида прошедшего либо будущего времени. В этом случае «закрытому тексту» соответствует модель замкнутого сюжета, в целом не характерная для жанра романа.

Эти свойства в большой степени присущи «французским» романам Газданова, который на завершающем этапе творчества пытается переключиться из описания разнообразных жизненных впечатлений героя-«путешественника» и связанной с ними сферы вопросов в область ответов; в этот период ему важно наиболее отчетливо выразить собственные сформировавшиеся представления о мире, а также предложить в качестве «примера» образцы недаром прожитой жизни. Если «русские» романы построены на изображении сложной палитры *чувств* я-повествователя/героя-протагониста, то во «французских» главной становится сфера *действий* главного героя, их мотивированной духовным выбором целенаправленности. Линейность как принцип изображения судеб героев отражает в данном случае их фазовое движение к достижению поставленной цели. Смена задачи не могла не отразиться на текстовых характеристиках произведений. Спонтанность повествования заменяется здесь отчетливо выраженной логической последовательностью, что приводит к сюжетным спрямлениям, характерным для беллетристики. По сравнению с «русскими» романами, во «французских» Газдановым гораздо больше внимания уделяется занимательности сюжета.

Ощущая беллетристический уклон своих поздних романов, автор пытается выйти за рамки традиционных ходов, сюжетных схем, разрушить герметичность конструкции «закрытого текста» через вставные фрагменты, импрессионистические зарисовки. Хотя они и занимают в двух названных романах периферийную позицию, не приобретая перекодирующей функции, тем не менее служат одним из оснований к тому, чтобы объединить «французскую» дилогию вместе с «русскими» романами в единый метароманный текст.

Во **втором параграфе** «Жанрово-повествовательная палитра «Пилигримов»» и **третьем** «Сонатная структура «Пробуждения»» исследуются разные модели романа-притчи в творчестве Газданова. Анализ показал, что отличительной особенностью этих произведений является повышение жанровой гетерогенности. В «Пилигримах», при организующей роли притчи о блудном сыне, в сюжетных линиях персонажей автор прибегает к приему жанровой контаминации. В линии Фреда, демонстрирующей превращение преступника в праведника, это совмещение жанровых элементов притчи и жития с вкраплением сказочных компонентов и романа воспитания; в линии Роберта, образ которого близок к типу лирического героя Газданова, это совмещение притчи и мифа о Пигмалионе, как и в линии Жанины – уличной проститутки, которую Роберт превращает в благовоспитанную барышню и находит в ней любовь своей жизни. Здесь элементы мифа и притчи соединены с романом воспитания, что соотносится с линией Фреда; в линии ростовщика Лазариса, отказавшегося от несправедливо нажитого богатства, – притчи и литературных сюжетов о ростовщике. Выписывая его образ в бальзаковской манере, с интертекстуальными отсылками к образу

хозяина лавки древностей «Шагреновой кожи», автор в процессе повествования перемоделирует его в соответствии с типом раскаявшегося ростовщика (некрасовский Влас, Ростовщик из набросков Достоевского к «Роману о князе и ростовщике», Морденко в «Петербургских трущобах» В. Крестовского); в линии Жерара, которого Лазарис делает своим преемником, передавая ему свое дело и нажитое имущество, – двух легенд: о великом грешнике и о луковке и т.д. В качестве примера недолжной судьбы приведена сюжетная линия Валентины, образ которой построен в соответствии с типом нераскаявшейся блудницы. Помимо этого, в романе не раз встречаются аллюзии на произведения русской и мировой классики, что усложняет его диалогическую структуру.

Таким образом, все главные линии «Пилигримов» в целостном поле романного сюжета приобретают значение этического императива, примера – либо в прямом, позитивном прочтении (Роберт, Фред, Жанина, Лазарис), либо через способ минус-приема (Валентина). Разветвленность сюжетных линий показывает многообразие путей достижения должного бытия.

«Наращивание повествовательной структуры» (В.И.Тюпа) в «Пробуждении» осуществляется за счет контаминации притчи о милосердном самарянине с мифом о Пигмалионе и элементами пасхального текста русской литературы. Здесь, как и в прежних романах, повествование строится вокруг проблемы смысла и цели человеческого существования. Однако, по сравнению с предыдущими вариантами, в «Пробуждении» автор меняет тип героя: на место рефлектирующего интеллектуала поставляется «средний француз», бухгалтер с «незначительным лицом». Но именно такой обыкновенный человек оказывается способен излечить от безумства героиню-аристократку. Причисляя своего героя к категории «средних людей», автор сохраняет в нем главные характерологические качества своих прежних героев: душевную неуспокоенность, одиночество, поиск смысла бытия и пр. В финале герой и героиня находят друг в друге свой человеческий идеал, предполагающий брачный итог. Динамика этого процесса, неоднократно осложняющаяся переходами от жизни к смерти, организует сюжетное движение романа.

Проведенный нами анализ композиции произведения позволил увидеть в ней соответствие структурным принципам сонатного *allegro*, каковыми являются композиционная симметрия, разработочный характер главной и побочной тем, движение к кульминации, в точке которой происходит перелом к разрядке конфликта, реализуемой в репризе и демонстрирующей достижение жизненного итога, исполнения судьбы. Являясь самым компактным из романов писателя, «Пробуждение» построено всего на одной центральной линии, формируемой взаимоотношениями судеб двух главных персонажей – Пьера Форэ и Анны Дюмон, что соотносится с главной и побочной партиями в сонатном *allegro*. Обрамляющую функцию выполняют в тексте предыстории героев, помещенные в план их воспоминаний: контуры жизни Пьера вырисовываются в экспозиции романа, история Анны – в его завершающей части, что создает в тексте композиционную симметрию. При этом первую часть романа центрирует фигура героя, куда влетается его персонажное окружение, план воспоминаний, вторую – героини, построенная по тому же разработочному принципу. И только в финальной части произведения достигается равноправное партнерство обоих персонажей. Таким образом, внимание читателя уже не размывается движением по побочным линиям, как это было в «Пилигримах», а целенаправленно движется к разрешению

главного конфликта – борьбы между жизнью и смертью. Но если в первом романе-притче для реализации собственной художественной задачи писатель использует традиционную модель поединка добра и зла, являющуюся наиболее удобной в плане сюжетного продвижения героя из сферы недолжного бытия к подлинной жизни (поединок доброго и злого начал в душе Фреда, его соперничество с Робертом за Жанину), то в «Пробуждении» он отказывается от данного приема. Для утверждения нравственного идеала это, несомненно, более сложная задача, поскольку требует совсем иных способов создания сюжетного динамизма. В его основу положена мысль о трудности перехода от «болезни к смерти» к жизни, от безумства к разуму.

В той части «Пробуждения», где изображен процесс выздоровления Анны, есть элементы пасхального жанра: переход героини из пограничного состояния между жизнью и смертью происходит весной, а отчетливые признаки выздоровления появились в ночь с субботы на воскресенье, в чем скрыты аллюзии на евангельский сюжет. Финал романа воспроизводит «момент истины» Пьера, делая очевидным результат осуществленного им деяния как «победы над небытием». Выявленная нами жанровая параллель дает возможность связать «календарной» нитью «Пробуждение» с «Призраком Александра Вольфа». Причем, здесь, как и в первом случае, элементы «календарного» жанра встроены автором в сферу подтекста.

Кроме формы сонатного *allegro*, музыкальную «ноту» «Пробуждения» усиливают лирические фрагменты, выполненные в знакомой по «русским» романам импрессионистической поэтике (описание могилы Мартины Форэ; фортепианные импровизации матери Анны, одна из которых – «Сад под дождем» К. Дебюсси). Знаковую функцию выполняет также имя героя, которого автор делает однофамильцем композитора Г. Форе. Самое известное его произведение называется, как и у Газданова, «Пробуждение».

Подробный анализ текстов двух «французских» романов позволил увидеть, насколько сложной оказалась для писателя задача уйти от литературных схем и клише при создании произведений нравоучительного характера. При всех отмеченных попытках, беллетристические черты остаются в них доминирующими. Введение мифологического, житийного, сказочного, легендарного, а также интертекстуальных кодов в романное повествование расслаивает и, несомненно, усложняет текстовую партитуру. Но это не приводит к наращиванию энергии нетрадиционных смыслов, так как все названные приемы носят «технический», вспомогательный характер и ориентированы на утверждение рационалистической ясности мировоззренческих стереотипов, что придает смысловую линейность такой нарративной многослойности. Сюжетное завершение линий каждого из центральных персонажей, доведение их до «ясного итога» наделяет текст «французской» диалогии свойством «закрытости».

В последнем, **четвертом параграфе** третьей главы «"Эвелина и ее друзья": роман-кода» анализируются признаки итоговости данного произведения в романной цепи Газданова. После семантической досказанности «французской» диалогии автору, вероятно, было важно провести основные смыслы через сознание своего лирического героя, который представлен здесь как состоявшийся писатель, достигший во Франции жизненного благополучия, утвердить их как его собственный духовный результат, а также сделать венцом его личной судьбы счастливое соединение с героиней. Такая функция последнего романа делает его не

просто эпилогом, но романной кодой, которая представляет собой построение, следующее «за концом всей основной формы» (И.В. Способин). Также финальной части в крупной музыкальной форме свойственно повторение элементов из предыдущих частей, что характеризует художественное пространство «Эвелины...». Повествование здесь строится, как и в «русских» романах, в соответствии с «сюжетом воспоминания»; в персонажном плане вновь используется принцип двойничества: все приятели героя своими чертами характера в чем-то повторяют его самого. Это превращает всю систему образов в своего рода «персонажный субстрат». Финальное место романа проявляется также в том, что Газданов через прием «чужого текста» (мемуары Ланглуа) подводит в нем собственные творческие итоги. Это повышает коммуникативную функцию произведения, его ориентацию на читательское восприятие и понимание.

Поставленная задача оказалась для Газданова наиболее трудной: после подведения финальной черты в «Пробуждении» сказать что-то новое в границах складывающегося метароманного параболического сюжета было уже нелегко. Отсюда элементы самоповторений, обилие повествовательных пробуксовок, речевых клише, граничащих с «плохим письмом». Газданову словно бы уже не интересно прописывать детально то, что является не только его собственным, но и общелитературным дежавю. Это отражается на доминировании рассказа над показом, его неразвернутости в действие и пр. Силен в «Эвелине...» и беллетристический компонент, который здесь больше соответствует принципам масслитературы (сюжетная линия Мервиля и Луизы Девидсон).

Внутренняя наполненность и поэтический шарм возвращаются в романное повествование лишь в нескольких лирических фрагментах, выполненных в уже хорошо освоенной автором импрессионистической манере «потока сознания» с привлечением музыкальных тем и мотивов (описание игры пианиста в начале романа, эпизод с Анжеликой и др.).

В плане оформления цикличности метароманного целого эмблематическое значение приобретает включение имени героини в название последнего романа, в чем усматривается соотнесенность с первым, «Вечером у Клэр». Отметим еще одно знаковое обстоятельство, свидетельствующее о дописанности романного цикла. Следующий незавершенный роман Газданова «Переворот» строится уже на совершенно иных художественных основаниях, соответствующих жанровой модели политической антиутопии.

В **Заключении** диссертационной работы суммируются результаты, подводятся итоги проделанного исследования, формулируются перспективы. Представим главные выводы в кратком изложении.

Исследование романов Газданова под углом эстетической эволюции его творчества позволило детально проследить динамику их художественной формы – как в рамках раннего («русского») и позднего («французского») подциклов, так и в общем движении от романа к роману.

Особенность романного мышления Газданова заключается в единстве авторской художественной стратегии, проявляющей себя в постепенно складывающейся последовательности произведений, телеологически устремленной к «довоплощению» героя и мира. Ядерная основа этой стратегии заложена уже в первом романе писателя, содержащем все главные элементы его поэтики, начиная с автобиографического мифа, обусловившего такие особые качества центрального персонажа, которые подтверждают основания для его характеристики как

лирического героя. В соответствии с тем, как писателем набирался новый биографический опыт и художественный материал, претерпевал развитие и его творческий зародыш - по линии непрерывного единства, постепенной регенерации и вместе с тем преобразования автобиографического мифа, каждый раз словно заново переписываемого в процессе создания образа героя, но сохраняющего при этом личностные константы и базисные элементы биографии автора. Своеобразной подсветкой образу героя служит мир персонажей, при всем своем разнообразии и пестроте организуемый автором в единую систему, сохраняющую устойчивость в рамках всего романного корпуса. Составной частью мира персонажей является мир героини, всегда находящейся в подчиненной позиции по отношению к герою, но в то же время формирующей сюжетную траекторию его движения.

Поэтический мир романов Газданова складывается из многих источников, различных как по своему генезису, так и по положению на ценностной шкале истории культуры. Это обусловило широту их жанровой амплитуды и одновременно богатство субжанровой палитры. При этом гетерогенные элементы прозы писателя соединяются в его романном творчестве в единую систему, переплавляясь в процессе эстетической рецепции в новое качество. Если «русские» романы представляют собой образец того типа целого, который сложился в литературе XX века и отмечен такими свойствами, как фрагментарность, прерывность, импрессионистичность, ассоциативность, то «французские» больше соотносятся с классическим типом письма.

Таким образом, непрерывные изменения, происходящие в жанровой, повествовательной, субъектной сферах романов Газданова, отмечены общим развитием сюжета, движущегося *от внутренних (душевных) катастроф - к откровению*, что в итоге приводит к образованию метароманной целостности.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Монография:

Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. - М.: Новый Хронограф, 2009. - 391 с. (21 п.л.);

Статьи, опубликованные в изданиях, рецензируемых ВАК:

1. Проскурина Е.Н. Модель «закрытого текста» в романах-притчах Г. Газданова // Сибирский филологический журнал. 2008. - № 2. - С. 81-89. (0,7 п.л.);

2. Проскурина Е.Н. Роман Г. Газданова «Полет»: от парафразы к импровизации // Сибирский филологический журнал. 2008. - № 4. - С. 90-99 (0,8 п.л.);

3. Проскурина Е.Н. Жизнь и текст: Модель мирового археосюжета в судьбе и творчестве Г. Газданова // Гуманитарные науки в Сибири. 2008. - № 4. - С. 35-38 (0,6 п.л.);

4. Проскурина Е.Н. «Человеческая комедия» Г.Газданова: мир второстепенных персонажей в «русских» романах // Сибирский филологический журнал. 2009. - № 1. - С. 75-84 (0,8 п.л.);

5. Проскурина Е.Н. «Кризисное» письмо в романе Г. Газданова «Возвращение Будды» // Сибирский филологический журнал. 2009. - № 4. - С. 55-65 (0,8 п.л.).

6. Проскурина Е.Н. Г. Газданов и В. Набоков: сюжет незнакомства // Гуманитарные науки в Сибири. 2009. - № 4. - С. 11-14 (0,5 п.л.);

7. Проскурина Е.Н. Незавершенный «Переворот»: за границами газдановского метаромана // Сибирский филологический журнал. 2010. - № 1. - С. 62-70 (0,6 п.л.);

8. Проскурина Е.Н. Временная организация романов Г. Газданова // Филологические науки. М., 2010. - № 1. - С. 42-51 (0,5 п.л.);

9. Проскурина Е.Н. Топографические центры в романах Г. Газданова // Вестник НГУ. - Новосибирск, 2010. [Серия: История, филология]. - Т. 9. - Вып. 2. - С. 178-183 (0,5 п.л.).

Публикации в других изданиях:

10. Проскурина Е.Н. Христианский слой в философско-поэтической системе Г. Газданова // Литература и культура в контексте христианства. Материалы 1У Международной научной конференции. - Ульяновск, 2005. - С. 163-170 (0,5 п.л.);

11. Проскурина Е.Н. «Пробуждение» Г. Газданова как «музыкальный» роман // Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Вып. 10. - Екатеринбург, 2007. - С. 106-120. (0,8 п.л.);

12. Проскурина Е.Н. Национальное и общечеловеческое в романной прозе Г. Газданова // Взаимодействие национальных художественных культур: литература и лингвистика (проблемы изучения и обучения): материалы XIII научно-практической конференции словесников. - Екатеринбург, 2007. - С. 92-98 (0,4 п.л.);

13. Проскурина Е.Н., Проскурина-Янович П.В. След «Черной капли» в поэтике женских персонажей Г. Газданова (на материале романной прозы) // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время). Сборник научных трудов. - Новосибирск, 2007. - С. 292-308 (0,8 п.л.);

14. Проскурина Е.Н., Проскурина-Янович П.В. Автор, герой, нарратив в «русских» романах Г. Газданова // Критика и семиотика. - Новосибирск-М., 2007. - № 11. - С. 204-220 (1,0 п.л.);

15. Проскурина Е.Н. Полижанровая палитра романа-притчи Г. Газданова «Пилигримы» // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. - Новосибирск: Наука, 2008. - С. 455-479 (1,1 п.л.);

16. Проскурина Е.Н. Романы Гайто Газданова как крупная циклическая форма // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы Средневековья и Нового времени. Сборник научных трудов. - Новосибирск, 2009. - С. 283-295 (0,6 п.л.);

17. Проскурина Е.Н. Календарный жанр в прозе Г. Газданова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 8. Сюжет, мотив, история. Сборник научных статей. - Новосибирск: Наука. - С. 131-152 (1,0 п.л.);

18. Проскурина Е.Н. Миф и притча в повествовательной системе романа Г. Газданова «Пробуждение» // IN MEMORIAM: Иосиф Васильевич Трофимов. - Даугавпилс, 2009. -С. 201-214 (0,9 п.л.);