

Автор, герой, нарратив в «русских» романах Г. Газданова

Е.Н. Проскурина, П.В. Проскурина
НОВОСИБИРСК, МОСКВА

В качестве повествовательного голоса в корпусе романов Газданова выделяются три разные инстанции. Во-первых, персонализированный повествователь, являющийся одновременно и главным героем произведения. По принципу Ich-Erzählung'a построена большая часть романов писателя: «Вечер у Клэр» (1930), «Ночные дороги» (1939), «Призрак Александра Вольфа» (1947), «Возвращение Будды» (1949), «Эвелина и ее друзья» (1968). Во-вторых, имперсонализированный, лишенный статуса персонажа нарратор, задающий тип Et-Erzählung'a, характерный для «Истории одного путешествия» (1934), «Полета» (1939), «Пилигримов» (1953) и «Пробуждения» (1965). В-третьих, сам автор, обладающий «нейтральным всезнанием». При этом можно говорить о значимой разнице между позициями имплицитного автора раннего и позднего периодов творчества Газданова. В первом случае она максимально приближена к фигуре нарратора, во втором предельно объективирована, что в наибольшей степени проявлено в двух «французских» романах: «Пилигримах» и «Пробуждении». Такая разность авторских амплуа задает особенность повествовательной интонации: в первом случае она близка к лирическому самовыражению, во втором – отражает оформившееся в процессе жизненного опыта мировосприятие автора-наставника. Не случайно из всего романного творчества Газданова только «французская» диалогия основана на полностью вымышленном сюжете.

Что касается главного героя романа, то это либо персонализированный повествователь («Вечер у Клэр», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», «Эвелина и ее друзья»), либо герой-протагонист (Володя в «Истории одного путешествия», Сережа и отчасти Сергей Сергеевич в «Полете»), третий вариант – персонаж, судьба которого оказывается в центре внимания автора. Этот тип героя характерен для «французских» романов: Пьер Форэ в «Пробуждении», Роберт и Фред в «Пилигримах», занимающие равноправные позиции двух главных героев.

При разных способах повествовательной организации «русских» романов Газданова – а речь в данной работе пойдет главным образом о них – здесь есть один доминирующий принцип: в большинстве случаев максимально сокращена не только дистанция между нарратором и автором, но также и главным героем, что обуславливается, прежде всего, автобиографичностью этого корпуса произведений писателя. Исключение составляет, пожалуй, только роман «Полет», где автор выбирает иную повествовательную стратегию. Изначально находясь в зоне сознания юного героя, он как будто продолжает традицию, заданную в двух первых своих романах: «Вечер у Клэр» и «История одного путешественника». Но в дальнейшем сюжет в «Полете» разветвляется на две равноправные линии. В центре одной из них по-прежнему остается фигура юного героя Сережи, в центре другой – история взаимоотношений его родителей, отца Сергея Сергеевича и матери Ольги Александровны. По ходу повествования эта вторая линия ветвится еще на две: линию отца и линию матери, включая окружение каждого. Их относительная самостоятельность не позволяет автору продолжать заданную в экспозиции повествовательную стратегию: из зоны сознания главного героя – и задает ауториальный тип наррации.

Кроме сказанного, повествование в «Полете» усложняется парафрастической составляющей, отсылающей к «Анне Карениной» Л. Толстого. Так, в начальной сцене автор намеренно делает узнаваемой параллель между семейной ситуацией своих героев и положением в доме толстовских Карениных: «События в жизни Сережи начались в тот памятный вечер, когда он, впервые за много месяцев, увидел у себя в комнате, над кроватью, в которой спал, свою мать – в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата. Лицо у нее было встревоженное и тоже не похожее на то, которое он знал всегда. Ее неожиданное появление в этот поздний час он никак не мог себе объяснить, потому что она уехала почти год тому назад и он успел привыкнуть к ее постоянному отсутствию. И вот теперь она остановилась у его кровати, потом быстро села и сказала шепотом, чтобы он не шумел, что он должен одеться и сейчас же ехать вместе с ней домой.

– А папа мне ничего не говорил, – только и сказал Сережа. Но она ничего не объяснила ему, повторила несколько раз: – Скорее, Сереженька, скорее, – потом вынесла его на улицу...»¹ (I, 275).

Очерчивая характеры своих главных персонажей, Газданов дублирует в них главные свойства толстовских героев: мать Сережи, Ольга Александровна, как и героиня Толстого, смысл своего существования видит во взаимной любви; отец героя, Сергей Сергеевич, как и толстовский Каренин, руководствуется в своих поступках прежде всего рациональными соображениями, за что, подобно герою Толстого, получает из уст жены и ее сестры Лизы прозвище «человек-машина». Такая противоположность характеров порождает главный семейный конфликт в доме газдановских героев, что практически полностью повторяет ситуацию в доме Карениных. Но этим внешним тождеством по существу и ограничивается схожесть двух произведений. В дальнейшем диалог

¹ Произведения Газданова цитируются по изданию: Газданов Г. Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1996. Том и страницы указываются в скобках после цитаты. Курсив наш – Е.П., П. П.-Я.

Газданова с Толстым строится, скорее, по модели контрапункта: в отличие от Толстого, проповедующего в «Анне Карениной» «мысль семейную», автор «Полета» защищает мысль любовную. Поэтому оправдание в его романе получают герои, способные на большое искреннее и бескорыстное чувство. Это Ольга Александровна, газдановская «раба любви», находящаяся в позиции вечной неудовлетворенности и нескончаемого поиска возможности реализовать свои неостребованный и неистраченный в границах супружества душевный потенциал, а также юный Сережа. Причем, в истории любви последнего искренностью искупается даже такой греховный вид связи, как инцест. Для более отчетливого проведения своей главной мысли автор строит сюжет на двойном инцесте: Сережа – Лиза и Сергей Сергеевич – Лиза. Делая объектом запретного чувства двух героев (отца и сына) одну и ту же героиню, Газданов пытается показать разницу между искренней любовью (Сережа – Лиза) и «связью» (Сергей Сергеевич – Лиза). В то же время автор старается избегать однозначности в своем отношении к героям. Так, в образе Сергея Сергеевича усматривается немало привлекательных черт: терпимость, неконфликтность, готовность прощать, щедрость, – что сближает его с фигурой самого писателя. Одновременно акцентируется мысль о внутреннем выправлении искусственной героини через чистое чувство. Однако суть авторской позиции проявляет себя в полной мере лишь в финале, повествующем о гибели на терпящем крушение самолета Сергея Сергеевича, Лизы и их спутников, относящихся к той категории персонажей, чья любовь носит запятанный либо корыстью, либо эгоизмом характер, то есть по существу любовью не является (Лола, Людмила). Своих же любимых героев автор спасает от смерти: после попытки самоубийства удается выжить Сереже, а спешащая к нему в больницу в Лондон Ольга Александровна опаздывает на терпящий крушение самолет. В плане кристаллизации данной сюжетной стратегии интересно то, что автор, желавший утвердить в своем произведении мысль о всевласти случая как «слепой внешней силы, уравнивающей в несколько секунд жизни этих людей, независимо от того, насколько они заслужили такую судьбу»², через разделение персонажей на две противоположные группы: обреченных на смерть и оставляемых в живых – на самом деле, возможно, еще не вполне сознательно, руководствуется художественным принципом этико-эстетического единства. В его творческом кодексе он именуется «правильным моральным отношением», в чем видится отчетливое влияние Л. Толстого³. И в дальнейшем этот принцип будет все яснее определять границы семантического поля его романов, в том числе «французских», организуя их в единый метароманный цикл. В «Полете», с нашей точки зрения, с наибольшей отчетливостью и даже жесткостью воплощена инвариантная модель романного сюжета Газданова. Несмотря на разность и завершенность каждого из девяти произведений, все они подчинены единой логической стратегии, связанной с проблемой духовного самоопределения пер-

² См.: Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 163.

³ См.: Нечипоренко Ю.Д. Таинство Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 183.

сонажей. Те из них, кто потерял жизненные ориентиры либо остановился в своем внутреннем развитии, обязательно гибнут или лишаются сюжетной перспективы. Кроме действующих лиц «Полета», это дядя Виталий в «Вечере у Клэр», Александр Александрович, доктор Штук, мать Артура в «Истории одного путешествия», Зина и Лида в «Возвращении Будды», Валентина и Шарпантье в «Пилигримах» и др. Те же, кто ориентирован на духовное «доволощение», имеют возможность осуществить его в рамках сюжетного действия. Только персонаж, относящийся к этому типу, может претендовать у Газданова на позицию главного героя. В этих рамках «Полет» предстает сюжетно законченным произведением: несмотря на ощущение резкой оборванности, все персонажные линии в нем получают логическое разрешение. Поэтому конец текста обозначает здесь событийное и смысловое завершение рассказанной истории, то есть совпадает с финалом сюжета⁴.

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

Сцена отъезда Володи из Константинополя в романе «История одного путешествия» биографически соотносится с отъездом самого Газданова из Турции в Болгарию, г. Шумен, куда была переведена гимназия, в которой учился будущий писатель после оставления России. И хотя Володя отбывает в Лондон, и учился он не в Шуменской гимназии для малообеспеченных, а во Французском лицее, где получали образование дети из состоятельных семей, автору важна в данном случае не фактическая точность (быту шуменской гимназии он посвятит рассказ «На острове»), а сама атмосфера отъезда, путешествия, задающая интенции динамизма как фигуре героя, так и рассказываемой истории. То есть смена типа повествования в этом произведении является чисто формальным приемом, не противоречащим основной тенденции творчества

⁴ Оборванность текста «Полета» воспринимается многими исследователями как его незавершенность. См.: Диенеш Л. Указ соч. С. 159-165, комментарии к роману в трехтомном собрании сочинений Газданова (I, 695). Автор монографии «Поэтика прозы Гайто Газданова 20 – 30-х годов» (СПб., 1998) С. Кабалоти видит в этой оборванности «демонстративную незавершенность» как характерную черту искусства XX в. (с. 310. Курсив наш – Е.П., П. П.-Я.).

Газданова (включая и многие его рассказы), выражающейся в том, что, о чем или о ком бы он ни писал, он говорит в первую очередь о себе: собственных проблемах, переживаниях, надеждах, мечтах. В данном контексте семантически незначимым оказывается то, что герой второго романа, в отличие от самого автора, а также от героя-повествователя в дебютном романе «Вечер у Клэр», лишен негативного жизненного опыта. Их сближает, как и героев других «русских» романов, не внешнее, а внутреннее сходство, родство душ. Это сквозное качество дало основание многим исследователям называть главного героя Газданова «лирическим героем»⁵. «Все истории, происходящие вокруг, все лица и сюжетные линии входят по существу лишь каким-то модусом в его собственное сознание», – пишет по данному поводу в связи с романом «Ночные дороги» С. Семенова⁶.

Автобиографичностью объясняется, на наш взгляд, и то обстоятельство, что в большинстве случаев в романах, повествование которых ведется от лица главного героя, этот герой лишен имени. Исключение составляет лишь «Вечер у Клэр», но и здесь имя героя имеет автобиографический подтекст. В России Газданов жил по соседству с Татьяной Пашковой, возлюбленной своей юности. Дав в романе ей имя Клэр (так называли Татьяну ее близкие за красивые светлые волосы), самого себя он выводит здесь под именем Николая *Соседова*. Исследователь биографии писателя О. Орлова считает, что у всех «русских» романов Газданова один герой: Николай Соседов⁷. При этом исследовательница склонна думать, что газдановская автобиографичность – понятие из сферы мнимых величин, что это скорее квазиавтобиографичность, играющая на руку автору в случае изображения невероятных историй, как, например, в рассказе «Вечерний спутник» (1939), от первого лица повествующем о не существовавшем в реальности событии: встрече героя-повествователя с Жоржем Клемансо, премьер-министром Франции. Однако под автобиографичностью в случае с Газдановым принято понимать не полное тождество жизненных маршрутов автора и героя, а близость их сознания, внутреннее родство, схожесть жизненного опыта. И в этом плане значимым оказывается не вымышленный эпизод, легший в основу произведения, а сам тип героя, особенность его мировосприятия, позиционирования себя в мире.

После выхода в свет романа «Вечер у Клэр» М. Осоргин в своей рецензии на дебютное произведение Газданова отметил, что «в первой книге редкий писатель не автобиографичен. Прежде чем перейти к чистому художественному вымыслу, нужно расквитаться с собственным багажом»⁸. Однако попытка рас-

⁵ См., напр.: Диенеш Л. Указ соч.; Матвеева Ю.В. Экзистенциальное начало в творчестве Г. Газданова <http://www.darial-online.ru> 2001/_2/ matveev.shtml; Дюдина О. Образ лирического героя и его роль в романе Гайто Газданова «Ночные дороги» // XX век. Проза. Поэзия. Критика. Вып. 2. М., 1998. С. 53-61 и др.

⁶ Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. М., 2000. № 3. Май-июнь. С. 91.

⁷ См.: Орлова О. Газданов. М., 2003. С. 240-250.

⁸ Осоргин М. Вечер у Клэр // Последние новости, 1930. 6 февр.

квитаться с багажом своей памяти окажется для Газданова непростой задачей и будет вновь и вновь осуществляться на протяжении всей его творческой биографии. О «чистом художественном вымысле» можно говорить только в отношении «французских» романов. Во всех же остальных случаях, включая многие рассказы и последний роман «Эвелина и ее друзья», в линии жизни и образе главного героя видны следы пересечения с биографией автора. Так, например, в «Эвелине...» главный герой представлен как писатель, причем, выходец из России, что уже на внешнем уровне сюжета соотносит его образ с личностью самого Газданова. Однако истинная их близость проявляет себя не в эмпирическом плане, а на уровне характеров, отношении к жизни, любви, творчеству.

Параллель между автором и героем, мечтателем, путешественником и сочинителем, погруженным в мир своих грез и воспоминаний, а также сосредоточенность героя на своем внутреннем мире действительно дает возможность выстраивать прозаическое произведение по законам лирики, где на первый план выдвинуты не внешние события, а картины внутренней жизни. Так, в романе «Вечер у Клэр» описание главного события – парижского вечера у Клэр – занимает лишь несколько первых страниц, а дальше я-рассказчик погружается в мир своих воспоминаний о России и уже больше не возвращается к происходящему в настоящем времени. Сосредоточенность на сфере памяти сближает повествование в первом романе Газданова с мнемоническим дискурсом, логику построения которого определяют «процессы воспоминания, лежащие в основе повествовательной композиции»⁹. О. Орлова справедливо пишет, что главный герой романа «играет роль хранителя подлинных событий и иллюзорных мечтаний»¹⁰ самого Газданова. Автор заставляет пережить своего героя все то, от чего сам не мог освободить свою память: смерть отца, разлука с матерью, ироническое отношение Клэр, потеря родины. В качестве своеобразной награды за прохождение этого тяжелого пути Газданов дарит своему романному alter ego воплощение собственной несбывшейся мечты: обретение любви Клэр в Париже. В то же время долгожданная близость с героиней, с чего начинается роман, воспринимается Соседовым не как обретение, а как потеря – мечты, идеала: «...теперь я жалел о том, что я не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до тех пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака» (I, 46). Восполнение этой утраты как раз и совершает память героя, пустившаяся в детальное путешествие по лабиринтам прошлого, в котором образ Клэр существует в ореоле идеальной недосыгаемой возлюбленной. Служа отправной точкой его сознания и будучи центром его притяжения, образ героини часто растворяется в потоке детских и юношеских мечтаний Соседова, составивших основную часть произведения. Только на первых его страницах мы видим Клэр рядом с героем, во всех остальных случаях она

⁹ Ньюбина Л.М. Повествовательное пространство мемуарного текста // Современные методы анализа художественного произведения. Материалы научного семинара 2-4 мая 2003 г. Гродно, 2003. С. 28.

¹⁰ Орлова О. Газданов. С.117.

является в его воспоминаниях. Где-то в середине произведения появляется мотив Дон-Кихота, эффектно подчеркивающий ту же мысль о героине-грезе: рассказчик несколько раз видит перед собой ковер с изображением Дон-Кихота в комнате Клэр и словно сам превращается в Рыцаря Печального Образа, грезящего о Дульцинее. Читатель же невольно задумывается о несоответствии реальной Клэр ее созданному в воображении героя-рассказчика идеалу, поскольку знает о несоответствии простой крестьянки Альдонсы идеальной мечте Дульцинее. Оставленная в подтексте история о Дульцинее, сотворенной фантазиями Дон-Кихота, в свою очередь, представляет собой параллель к мифу о сотворенной Пигмалионом Галатее, также являющемуся одним из подтекстов ряда романов Газданова, задающим интенцию движения героя в «направлении к женщине»¹¹.

Начало повествования у Газданова практически всегда сопровождается чувством собственной неудовлетворенности, внутреннего разлада, испытываемого главным героем, причем не всегда отчетливо. Часто оно имеет форму смутного беспокойства, обретающего реализацию в сонных видениях. Таково начало романа «Вечер у Клэр»: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком ... я поднимался к себе в комнату и *ложился спать и тотчас погружался в глубокий мрак*; в нем шевелились какие-то дрожащие тела, иногда не успевающие воплотиться в привычные для моего глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись; и я во сне жалел об их исчезновении, *сочувствовал их воображаемой, непонятной печали...*» (I, 39). В «Возвращении Будды» первое ощущение, которое испытывает герой, это остро пережитое им чувство собственной смерти: «Я умер ... я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей. Это было, однако, не более непостижимо, чем то, что я был единственным человеком, знавшим об этой смерти, и единственным ее свидетелем» (II, 125). В «Призраке Александра Вольфа» таким первым ощущением является переживание чужой смерти, невольной причиной которой явился герой: «Из всех моих воспоминаний, из всего бесконечного количества ощущений моей жизни самым тягостным было воспоминание о единственном убийстве, которое я совершил. С той минуты, что оно произошло, я не помню дня, когда бы я не испытывал сожаления об этом ... Я не мог бы точно описать то, что было до этого, *потому что все происходило в смутных и неверных очертаниях*, характерных почти для всякого боя каждой войны, участники которого меньше всего представляют себе, что происходит в действительности...» (II, 7). При этом, как верно замечает в послесловии к трехтомному собранию сочинений Газданова Л. Сыроватко, было бы ошибкой сводить эти состояния героя, коренящиеся в ощущении внутреннего бездомья, к чувству ностальгии русского человека на чужбине. Дело не в изгнании, а в «вечном вопросе», зарождающемся в сознании героя и превращающем его в «путешественника»¹². Зараженность «по-

¹¹ Эту особенность газдановского героя отметил в свое время М. Горький в своем первом письме Газданову, инициированном прочтением романа «Вечер у Клэр». См.: Орлова О. Газданов. С. 119-120.

¹² Сыроватко Л. Газданов-романист // Газданов Г. Указ. соч. Т. 1. С. 657.

следним вопросом» относится в творчестве Газданова исключительно к плану героя, что делает его основным носителем духовных и интеллектуальных ценностей. В отличие от героини, о которой мы чаще всего имеем фрагментарное представление (либо из-за недостатка биографических сведений, либо из-за отсутствия изображения ее внутренней жизни, либо по обеим причинам), герой предстает в романах во всей полноте своего образа. Мы всегда знаем, откуда он родом, располагаем представлением, по крайней мере, об основных вехах его биографии, для нас не секрет, чем он занимается, каковы его предпочтения в области литературы, философии, истории искусства. Но главное, мы видим рефлексии героя по поводу самого себя и окружающего его мира, которые позволяют нам судить о нем как о личности.

Газдановский герой – герой-мыслитель, поэтому одним из способов внутреннего самосозидания является для него философствование. При этом его рассуждения базируются не просто на абстрактном знании мировой культурной мысли, но прежде всего на умении проецировать это знание на собственную жизнь и преломлять через свое сознание. Таковы герои «Возвращения Будды», «Призрака Александра Вольфа», «Эвелины...». Человеческое существование, по мнению каждого из них, непременно имеет бытийное ядро, центрирующее судьбу конкретной личности. Для героя «Возвращения Будды» таким центральным моментом оказывается его последнее путешествие в Австралию, для героя «Призрака Александра Вольфа» таковым стал роковой выстрел в степи. Развернутое обоснование этой философской интуиции автор отдает герою «Эвелины...»: «Вместе с тем мне теперь казалось, что всякая последовательность эпизодов или фактов в жизни одного человека или нескольких людей имеет чаще всего какой-то определенный и центральный момент ... Определение этого момента тоже заключало в себе значительную степень условности, но главная его особенность состояла в том, что от него, если представить себе систему графического изображения, линии отходили и назад и вперед. То, что ему предшествовало, могло быть длительным, и то, что за ним следовало, коротким. Но могло быть и наоборот ... *И все-таки этот центральный момент был самым главным, каким-то мгновенным соединением тех разрушительных сил, вне действия которых трудно себе представить человеческое существование*» (II, 588). Это умозрение, однако, практически никогда не приносит газдановскому герою успокоения, так как камнем преткновения его размышлений всегда оказывается проблема смерти, факт ее неотвратимости. Так, герой романа «Возвращение Будды», вспомнив последнее письмо Микеланджело, в котором гениальный художник и скульптор говорит, что не может больше писать, рассматривает это как самое яркое доказательство тщетности любых человеческих усилий и деяний.

И все же обладание трагическим знанием смерти для главного героя никогда не является самодовлеющим, в отличие от реакции второстепенных героев, словно навсегда опаленных этой онтологической драмой (дядя Виталий в «Вечере у Клэр», Александр Александрович в «Истории одного путешествия», Александр Вольф в «Призраке Александра Вольфа»). В последнем романе, однако, этого персонажа нельзя отнести к второстепенным, он представляет собой, скорее, двойника-антипода главного героя, о чем см. ниже). Свою жизнь газдановский герой выстраивает как путь преодоления отношения к смерти

как к трагедии. Через постановку «вечных вопросов» и поиск своего ответа на них он, в каждом случае по-разному, пытается создать собственную концепцию оправдания мира и понять свое место в нем, что задает оригинальным нарративным конфигурациям единую семантическую стратегию. Осознание собственных слабостей, получивших в поэтике персонажа емкое авторское определение «недовоплощенность», дает герою постоянный стимул к новым и новым поискам, в сюжетном отношении служащим двигателем повествования.

Еще одной особенностью героя Газданова является его интровертность. Легкость его внешних контактов зачастую оказывается мнимой. Эту черту герой также во многом унаследовал от самого писателя. Осталось достаточно много воспоминаний современников о личности Газданова, в которых он предстает внешне закрытым, но при этом чутким и отзывчивым человеком¹³. Задавая самому себе высокую нравственную планку, герой, как и автор, интуитивно предъявляет ее как собственному окружению, так и миру в целом. Однако соприкосновение с внешней действительностью чаще всего рождает в его душе чувство разочарования по причине расхождения реальности с его представлением об истинном существовании. При этом такая внутренняя позиция мало общего имеет с романтическим индивидуализмом, так как обращена не на отрицание, а на созидание мира – через внутреннее «довоплощение». В процессе творчества эта мысль все более актуализируется Газдановым, приобретая наиболее открытое звучание в его финальном романе. Главный акцент во всех, даже самых сложных обстоятельствах, ставится автором не на разочарованности героя, а на плодотворности его углубленной саморефлексии. Таков Володя, герой романа «История одного путешествия». Из его авторской характеристики мы узнаем, что только наедине с самим собой ему «начинало казаться, что все ясно и понятно, как простой логический ход рассуждений» (I, 158). В отношениях же с другими людьми Володю мучит необходимость постоянно притворяться кем-то иным, а также невозможность до конца осознать истинный смысл происходящих вокруг вещей: «...он думал, что вот теперь, именно теперь, когда он отделен, в сущности, от всего мира и не должен в эти минуты ни лгать, притворяться перед собой или перед другими, ни создавать иллюзии чувств, которые были необходимо требуемы особенной условностью человеческих отношений ... что в это время он яснее представлял себе все причины и побуждения, руководившие его жизнью, так же, как подлинный смысл тех или иных отношений с людьми» (I, 158).

Формула классической философии: «познай самого себя» существует для газдановского героя в варианте: «обрети самого себя». И этот путь самопознания как самообретения он обычно проходит самостоятельно. Так, в романе «Возвращение Будды» герой осознанно отстраняется от любимой, когда вдруг чувствует, что разорванность его сознания губит их отношения. Страдая своеобразной душевной болезнью, лишаящей его четкого представления, где заканчивается его существование и начинается жизнь людей, являющихся плодом его воображения, он не может вырваться из круга преследующих его превращений, которые мешают адекватному поведению и восприятию действительности. Героя часто посещают видения, в которых он не только становится

¹³ См.: Диенеш Л. Указ. соч. С. 12-27.

свидетелем жизни никогда не известных ему людей, но претерпевает внезапные воплощения в самых разных личностей: в слепого, в калеку, в старую большую проститутку. Все эти метаморфозы лишают его чувства внутренней гармонии и возможности быть всегда ответственным за свои поступки. Поэтому однажды он решает уйти от Катрин, считая себя не в праве искалечить ей жизнь, но и надеясь самостоятельно осилить путь возвращения к самому себе. После трех лет одиночества, завершившихся обретением внутренней цельности, герой признает свое право на счастье рядом с любимой женщиной. Именно в этом состоит основной смысл названия произведения, хотя внешний, фабульный план представляет собой историю кражи и поисков статуэтки с изображением индийского «просветленного».

Финал романа, однако, исполнен загадочности: описание морского путешествия героя в Мельбурн, где давно уже живет его возлюбленная, наполнено намеками на «последний путь»: «Через несколько дней я уезжал в Австралию. И когда я смотрел с палубы на уходящие берега Франции, я подумал, что в числе множества одинаково произвольных предположений о том, что значило для меня путешествие и возвращение Будды и каков был подлинный смысл моей личной судьбы в эти последние годы моей жизни, следовало, может быть, допустить и то, что *это было только томительное ожидание этого далекого морского перехода, – ожидание, значение которого я не умел понять до последней минуты*» (II, 265-266). Мерцание смерти в этом последнем путешествии героя-повествователя возникает через мотивное окружение изображаемого события. Кроме мотивов «морского перехода», ассоциирующегося с переправой в царство мертвых, и «последней минуты» есть еще одна характерная деталь, в контексте творчества Газданова являющаяся символом «страны смерти». Это указание на Австралию как на цель путешествия, отсылающее к рассказу 1930-го года «Черные лебеди», герой которого, готовясь к самоубийству, в своем последнем письме сообщает, что он уезжает в Австралию. Вероятнее всего, в сознании автора эта страна-материк ассоциировалась с краем света, что и определило выбор ее в качестве «страны смерти»¹⁴. При таком прочтении финала все повествование в «Возвращении Будды» предстает как *рассказ с того света*. Мнимая смерть героя в начале романа («Я умер, – я долго искал слов, которыми я мог бы описать это, и, убедившись, что ни одно из понятий, которые я знал и которыми привык оперировать, не определяло этого, и то, которое казалось мне наименее неточным, было связано именно с областью смерти, – я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей» (II, 125)), проецируясь на финальный эпизод, становится реальностью в конце. Но если в начале произведения картина собственной смерти является частью разорванного сознания героя-повествователя, то в финале она неожиданно для него открывается в своем истинном смысле – как завершение его духовного пути, переход в иную, нирваническую, реальность, что обозначено метафорой «возвращения Будды».

¹⁴ Сходной семантикой в отечественной литературе обладает Америка. См.: Шатин Ю.В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 392-396.

Возможность такого прочтения задает сюжету романа еще один семантический план: ожидаемая встреча героя и героини в этом случае также становится свиданием в вечности, на что есть намеки в последнем письме Катрин: «Почему там, в Париже, ты так долго не приходил ко мне? Я так ждала тебя ... Я не могу вернуться в Европу по материальным соображениям, и я знаю, что у тебя тоже нет денег на путешествие в Мельбурн. Но, может быть, мы все-таки еще увидимся, и мне кажется сейчас, что я готова ждать тебя всю мою жизнь...» (II, 265). Здесь в образе возлюбленной, помимо реального плана, возникают ассоциации с идеальным и недостижимым образом Подруги Вечной, а также Смерти как Возлюбленной, восходящие к орфическому мифу, отражающему глубинные интуиции о единстве эроса и танатоса. Актуализация этого воззрения древних происходит в период модернизма¹⁵, к которому был чрезвычайно творчески чуток Газданов. Эти интуиции могут быть продолжены в русле христианской традиции, основанием для чего являются слова из хвалебной молитвы-песнопения Франциска Асизского «сестра моя смерть», о знакомстве писателя с которой свидетельствует один из диалогов в романе «Эвелина и ее друзья»¹⁶. В повествовательной логике «Возвращения Будды» как *рассказа с того света* происходит четкое разграничение компетенций автора и героя-повествователя: то, что уже известно первому, лишь в последний миг открывается второму, выявляя частичность его знания в эмпирическом пространстве романа. В близкой к герою позиции оказывается в данном случае и читатель, также только в «последнюю минуту» осознающий существование пове­данной ему истории.

Обладание «двойным бытием» является внутренним свойством не только героя «Возвращения Будды», оно свойственно практически каждому из газдановских героев, начиная с «Вечера у Клэр»: «Я жил счастливо – если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень. Смерть никогда не была далека от меня, и пропасти, в которые повергало меня воображение, казались ее владениями ... Иногда мне снилось, что я умер, умираю. Умру; я не мог кричать, и вокруг меня наступало привычное безмолвие, которое я так давно знал; оно внезапно ширилось и изменялось, приобретая новое, донныне бывшее мне неизвестным, значение: оно предостерегало меня» (I, 77). Визионерство героя практически всегда связано с опытом смерти, переживаемым им через путешествия сознания, в которых совмещение потусторонней и действительной реальностей воспринимается не как расширение границ бытия, а как мираж, абсурд, разрушение единства мира. Однако наметившаяся стратегия принципиально меняется в последнем романе Газданова «Эвелина и ее друзья», где, кажется, выведена похожая ситуация. Погружение в воображаемый мир также мешает герою-повествователю обрести целостность своего существования и внутреннее равновесие, как и герою на-

¹⁵ См., напр.: Асоян А.А. Орфей и Эвридика в русской литературе XX века // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. С. 144-160.

¹⁶ «Религиозное призвание – Франциск Асизский, блаженный Августин, святой Юлиан? Мимо этого нельзя пройти равнодушно, но кому дано повторить со всей силой убеждения эти слова – “сестра моя смерть”...» (II, 749).

званных романов: «Я чувствую себя иногда старухой, у которой отвисает нижняя челюсть и трясется голова, или чернорабочим, язык которого состоит и четырехсот слов, бухгалтером или приказчиком мебельного магазина ... Во всем этом ... я давно себя потерял. И вот я иногда встряхиваюсь и мне хочется забыть о всех этих людях и стать самим собой. Но самого себя я придумать не могу, так как если я это сделаю, то окажется, что это не я, а опять-таки какой-то воображаемый персонаж» (II, 616). Но между героем «Эвелины...» и другими героями-визионерами есть существенная разница. Так, герой романа «Возвращение Будды» не может понять, что его связывает с людьми, воплощение в которых он переживает. Он часто размышляет над природой своего недуга, строя всевозможные предположения: законы наследственности, чьи-то «забытые воспоминания», воскресающие в нем, прорыв его сознания сквозь оболочку, отделяющую его индивидуальность от индивидуальности других людей. Все эти версии находятся в области подсознательного и поэтому не могут быть им проверены. Не понимает природы своих внутренних «превращений» и Николай Соседов. Герой же романа «Эвелина и ее друзья» знает причину своих видений: он писатель, и все преследующие его образы – плод его творческого вымысла. Отсюда его представления о творчестве как о форме душевного недуга, создаваемые же произведения он воспринимает как один из способов обретения самого себя: «Писатель, вообще говоря, это человек с каким-то глубоким недостатком, страдающий от хронического ощущения неудовлетворенности ... Вся его литература – это попытка найти себя, остановить это движение и начать жить, как нормальные люди ... Когда он пишет книгу, у него есть смутная надежда, что ему удастся избавиться от того груза, который он несет в себе» (II, 617). Через это признание героя автор как бы поворачивает суть проблемы в известное ему русло: способ преодоления мистической стороны визионерства, попытка «остановить это движение», ввести его в область жизненной нормы осуществляется в «Эвелине...» через творчество. В данном случае речь идет о близкой самому писателю сфере: литературе. Кроме героя последнего романа, даром писателя обладает Володя в «Истории одного путешествия», в повествовательном отношении представляющей собой «роман о романе», я-повествователь в «Возвращении Будды», Александр Вольф в «Призраке Александра Вольфа». Предчувствие дара творчества ощущают Николай Соседов в «Вечере у Клэр», герой-повествователь «Призрака Александра Вольфа», занимающийся журналистикой, но мечтающий стать профессиональным писателем.

Во всех описанных нами вариантах отношений автора и героя прослеживается их внутренняя близость, практически тождественность. Наиболее сложная картина взаимодействия повествовательной и повествуемой инстанций развернута в нарративном пространстве романа «Призрак Александра Вольфа». Как уже отмечалось выше, в основу его сюжета положен поединок героя со смертью. Носителем идеи смерти является здесь Александр Вольф – персонаж, по своим внутренним масштабам сопоставимый с личностью главного героя. Это единственный во всех «русских» романах Газданова случай равноформатности двух центральных персонажей. Но это именно равноформатность, а не равнозначность, так как герой-повествователь и Александр Вольф в знаковом отношении соотносятся как инь и ян, или человек и его

тень, говоря же языком романа Газданова, герой и его призрак, двойник-антипод. На это свойство личности второго героя указывает его фамилия: Вольф – то есть волк, в народной мифологии наделенный функцией оборотничества. Причем, опыт смерти ведом обоим героям: они участники единого события из трагедии жизни: когда-то, в период гражданской войны герой-повествователь оказался в роли случайного убийцы. Его жертвой, как выяснилось позднее, уже в эмиграции, был Вольф. При этом то, что роли палача и жертвы распределились именно таким образом, явилось делом случая: герою-повествователю просто удалось выстрелить раньше, чем вскинул винтовку Вольф. Помедли он долю мгновения, ситуация могла оказаться прямо противоположной. Но не эта мысль, а тягостный ужас от совершённого определил главную интонацию душевной мелодии героя, неизбежно сопутствующей всей его дальнейшей жизни. Убийство, однако, оказалось мнимым: Вольфу удалось выжить, о чем неожиданно узнает повествователь уже в эмиграции. И случаи их встречи сродни самым изощренным авантюрным историям: однажды, уже в Париже, герою-повествователю попадает в руки сборник рассказов некоего Александра Вольфа, англичанина, один из которых – «Приключение в степи» – в точности повествует о пережитой им реальной драме убийства. Мучимый раскаянием и любопытством герой, потратив много времени на розыски автора книги, наконец, встречает его в Париже. Между ними сразу же зарождаются отношения соперничества. Точнее, не зарождаются, а продолжают: соперничество за право выжить началось еще в России. Кажется, повезло обоим: и тот, и другой чудом остались живы с той, однако, разницей, что Вольф был тяжело ранен. Разница эта оказалась принципиальной: сумев выжить физически, он словно остался за гранью смерти. Ее печать отложила непоправимый след и на его облик, и на его отношение к жизни. В основе философской картины мира Вольфа доминантную позицию заняла идея смерти: «Его философия отличалась отсутствием иллюзий: личная участь неважна, мы всегда носим с собой нашу смерть ... каждый день рождаются десятки одних миров и умирают десятки других, и мы проходим через эти незримые космические катастрофы ... Он полагал, что ... смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то и другое заключает в себе идею неподвижности» (II, 95-96). Несмотря на физическое присутствие в сфере земного бытия и даже на затаенную надежду на личное счастье (Вольф и герой-повествователь оказались также соперниками и в любви: они оба любят одну женщину, с которой у Вольфа был роман еще в Англии, но теперь, в Париже, она, еще раньше напуганная его «смертельным фатализмом», предпочла ему главного героя), Вольф ничего не может предложить этому миру, кроме смерти. Получив отказ в последнем разговоре со своей бывшей возлюбленной, он не мыслит иной реакции на него, кроме выстрела. Но второй раз судьба уже не преподносит ему подарка: неожиданно появившийся в квартире Елены Николаевны герой-повествователь вовремя успевает нажать на курок. Его пуля оказывается смертельной для человека-призрака, хотя сам герой еще и не знает, в кого стрелял: «Я сделал шаг вперед, наклонился над ним, и вдруг мне показалось, что время закружилось и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы моей жизни. С серого ковра ... на меня смотрели мертвые глаза Александра Вольфа» (II, 122). Мертвые глаза человека-оборотня на сером ков-

ре складываются в воображении читателя в образ волка: выстрел героя-повествователя словно разрушает наваждение, возвращая Вольфу его истинный облик.

Нося в себе две основные идеи: смерти и неподвижности, – Вольф словно притягивает их в собственную жизнь, чем принципиально отличается от главного героя: «Что можно было ... противопоставить этой философии и почему каждое ее слово вызывало у меня внутренний и неизменный протест? Я тоже знал и чувствовал всю хрупкость так называемых положительных концепций, и я тоже знал, что такое смерть, но я не испытывал ни страха перед ней, ни ее притяжения...» (II, 104). Главный принцип героя-повествователя укладывается в одну короткую нравственную максиму, воспринятую им когда-то от своего старого учителя: «Нам дана жизнь с неперенным условием защищать ее до последнего дыхания» (II, 105). Итак, если один из героев является апологетом смерти, то другой, понимая ее неотвратимость, все же празднует жизнь. Через функциональное распределение ролей двух своих героев автор, несомненно, сам пытается разобраться со своим жизненным багажом. В начале романа герой-повествователь говорит о себе: «В те времена, когда это происходило [период гражданской войны], мне было шестнадцать лет – и, таким образом, это убийство было началом моей самостоятельной жизни, и я даже не уверен в том, что оно не отложило невольного отпечатка на все, что мне суждено было узнать и увидеть потом...» (II, 10). Возраст героя, опыт гражданской войны совпадают с реальной биографией самого писателя. Внутренние переживания, которыми болен герой, а также вопрос о месте и смысле смерти в процессе человеческого существования соответствуют настроениям и размышлениям автора. Об этом в первую очередь свидетельствует активность темы смерти во всех его произведениях, включая рассказы. От наложенной ею печати на собственное сознание он и пытается освободиться посредством творческой рефлексии. Наиболее плодотворно эта попытка решена в «Призраке Александра Вольфа». Расслоив свой внутренний мир на два противоположных полюса и персонифицировав их в образах двух центральных героев, автор словно пробует избавиться от темной стороны собственного Я. Если в начале романа герою-повествователю присуще чувство душевной раздвоенности, характерное для «лирического героя» Газданова в целом, то в процессе движения сюжета он все больше освобождается от него. Негативная сторона личности как будто отделяется от его существа и переходит к Вольфу, становящемуся все более законченным антиподом героя-повествователя. Более того, делая Вольфа писателем, автор через прием «текста в тексте» размежевывает также и лирические голоса главного героя и героя-антипода. Если о Вольфе в романе говорится от третьего лица, то в «Приключении в степи» сам Вольф-автор ведет повествование в форме *Ich-Erzählung*: «Я сделал нечеловеческое усилие, чтобы открыть глаза и увидеть, наконец, мою смерть. Мне столько раз снилось ее страшное, железное лицо, что я не мог бы ошибиться, я узнал бы всегда эти черты, знакомые мне до мельчайших подробностей. Но теперь я с удивлением увидел над собой юношеское и бледное, совершенно мне неизвестное лицо ... Это был мальчик, наверное, четырнадцати или пятнадцати лет, с обыкновенной и некрасивой физиономией, которая не выражала ничего, кроме явной усталости...» (II, 12). Таким образом, в романе Газданова и рассказе Вольфа ге-

рои зеркально меняются местами, представляя два лирических Я, при этом в восприятии каждого из них персонификацией смерти является другой. То, что главный герой и Вольф друг для друга воплощают собой судьбу, свидетельствует образ апокалиптического белого коня, на которого поочередно садятся оба героя. В момент рокового выстрела на нем едет Вольф, после его убийства конь служит главному герою (его собственная лошадь оказалась убита под ним за мгновение до появления Вольфа). Но изначальная общность судьбы героев, представшая в факте чудесного избавления от смерти как того, так и другого, в дальнейшем претерпевает разъединение, ведя одного из героев к жизни, другого – к смерти.

Отдав Вольфа тому призрачному миру, который его так манил, автор как будто расквитался с собственным страхом смерти, хотя сама тема призрачного существования, как и тема смерти, остается в его творчестве. Но в «Возвращении Будды», как уже говорилось, смерть не предстает уже онтологической катастрофой, а является новой формой бытийного путешествия. Претерпевает принципиальные изменения и стратегия изображения раздвоенного сознания героя. Если в «Призраке Александра Вольфа» раздвоенность преодолевается через расщепление героя на двух противоположных персон, то в «Возвращении Будды» герою-повествователю уже удастся достичь внутренней цельности собственными душевными усилиями, без авторской творческой «хирургии».

В созидательном движении героя к самому себе роль пуанта отведена последнему роману Газданова «Эвелина и ее друзья». В нем уже немолодой автор – после погружения во французскую тематику – вновь возвращается к тому типу героя, который был характерен для его произведений 30-х – 40-х гг. Вместе с этим молодым россиянином он словно молодеет сам, вновь, как и в ранний период творчества, окунаясь в атмосферу «лирического мира». При этом автор лишь несколькими репликами дает нам понять, что его герой – русский. Вся обстановка его жизни, круг общения свидетельствуют о том, что во Франции он ведет благополучное существование и по существу стал «своим среди чужих»: у него есть квартира, средства к существованию, любимое дело, круг друзей-французов. В этом плане последний роман Газданова можно отнести как к «русским», так и к «французским». Проблемы, которые отягощают жизнь героя, относятся к внутреннему, а не внешнему плану. И это все те же, общие для газдановского героя в целом вопросы, связанные с поиском возможности самореализации. Но вместе с тем в построении истории центральных персонажей, увенчавшейся прочным счастливым финалом, уже ощущается влияние жизненного опыта самого писателя, связанного в первую очередь с его долгим благополучным супружеством. Соединение судеб Газданова и Фаины Ламзаки произошло в 1936 г., когда писателю было уже 33 года – знаковый в плане духовного самоопределения возрастной рубеж. Ценность этого опыта – иная сторона той жизненной философии, которую постигал Газданов на протяжении всего своего пути. Поэтому, несмотря на форму *Ich-Erzählung*'а, а также на молодой возраст героев, которые, впрочем, уже не юны и находятся где-то на рубеже тридцатилетия (об этом прямо не сказано в романе, но можно судить из характера их бесед), в атмосфере романа растворена нота назидания. Принадлежащая зоне сознания главного героя, она тем не ме-

нее больше относится к авторскому морализаторскому плану, чем свидетельствует о его неуловимом наставническом присутствии в структуре текста.

Симптоматично, что частью названия последнего романа Газданова, как и названия первого, является имя героини, что делает его одним из главных факторов циклообразования в романном творчестве писателя. Полнота реализации отношений героя и героини в «Эвелине...» словно замыкает в круг романы Газданова, фиксируя достижение «пункта назначения» героя в его «направлении к женщине».

Такие свойства личности газдановского героя, как позиция «путешественника», «комплекс эмигранта», чувство бездомья, внутренняя раздвоенность, одиночество, интровертность, маргинальность, растерянность перед миром и собственной судьбой, казалось бы, характеризуют его прежде всего как человека экзистенциалистского мировосприятия, на что обращено внимание многих исследователей¹⁷. В попытке найти среди экзистенциалистов фигуру, наиболее близкую Газданову по своим идеям, Ст. Никоненко, например, называет Ж.П. Сартра, «представителя атеистического экзистенциализма»: «Сартр полагал, что все, что существует, не имеет объяснения. Для него основной принцип – случайность ... абсурдность существования мира, который не имеет никакого смысла ... Подобное мы встречаем повсеместно в произведениях Газданова...»¹⁸. С данной точкой зрения трудно согласиться, так как при всей ориентированности на особую позицию я-в-мире, сознание героя Газданова лишено той катастрофичности, а точнее, отождествления с ощущением жизни как катастрофы, которая характерна для философии экзистенциализма, в том числе и для Ж.П. Сартра. Не на самоценности этого внутреннего состояния, а на поиске выхода из него делают главный акцент и автор, и его главный герой. Вся повествовательная система романов Газданова построена таким образом, чтобы продемонстрировать возможность выхода из жизненного тупика. А финальная их часть – это практически всегда поворотный момент в судьбе героя, расчищающий пространство для его дальнейшего «путешествия». Данная повествовательная стратегия активизируется во «французской» диалогии; не случайно и «Пилигримы», и «Пробуждение» в плане жанрового содержания определяются исследователями как романы-притчи. Только в одном случае, а именно в «Возвращении Будды», в судьбе героя-повествователя реализована идея торжества смерти. Но и здесь акцент делается не на трагизме «далекого перехода», а на достижении героем цели его онтологического продвижения. Однозначное представление о жизни как об абсурде характерно, скорее, для второстепенных персонажей Газданова, таких как дядя Виталий в «Вечере у Клэр» или Александр Александрович в «Истории одного путешествия». Но такого рода внутренняя позиция как раз и определяет их «второсте-

¹⁷ См.: Диенеш Л. Указ. соч.; Матвеева Ю.В. Экзистенциальное начало в творчестве Г. Газданова; Кабалоти С. Указ. соч.; Жердева В.М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1999; Семенова С. Указ. соч. и др.

¹⁸ Никоненко Ст. Гайто Газданов: Проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова. С. 199-200.

пенность» и вместе с тем делает их неудачниками, проигравшими поединок с судьбой.

Своим жизненным и творческим оптимизмом Газданов по существу противостоит всему молодому поколению эмиграции, у которого, действительно, «настоящий интимный резонанс ... находила ... трагическая экзистенциальная философия»¹⁹, в русском изводе представленная трудами Л. Шестова, и прежде всего его книгой «На весах Иова». Этот труд в качестве самого значительного и интересного в области современной мировоззренческой мысли называется в начале 1930-х гг. Б. Поплавский в ответе на анкету «Новой газеты». В своей статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» он пишет: «Христос агонизирует от начала и до конца мира. Поэтому атмосфера агонии – единственная приличная атмосфера на земле ... Как жить? – Погибать ... Эмиграция – идеальная обстановка для этого»²⁰. Здесь поэт по сути дела вторит философу: Л. Шестов в «Гефсиманской ночи», являющейся второй частью книги «На весах Иова», анализирует высказывание Паскаля о том, что Иисус будет на кресте в агонии до скончания века. Эта мысль Паскаля, вызвавшая глубокую трагическую рефлексию Шестова, находит отклик и в мироощущении Поплавского, в полной мере реализовавшего в собственной судьбе идею жизни как гибели. Более того, как пишет С. Семенова, «переживание отчаянно-трагического, экзистенциального удела человека в чистоте, без маскировки его налаженным комфортным бытом, социальным успехом» литература молодого поколения эмиграции восприняла как свою миссию²¹. Пример Газданова, однако, показывает, что эта позиция «молодых» носила неабсолютный характер. Хотя надо отметить, что его жизненный стоицизм представляет собой практически уникальное явление, в чем он был не менее одинок, чем те, кто доводил собственное одиночество до степени полного отчаяния.

В кругу писательских авторитетов Газданов неизменно выделял для себя фигуру Л. Толстого. Но, несмотря на это личное пристрастие, в собственном творчестве он, на наш взгляд, в большей мере реализует пушкинское начало. Креативностью сознания писателя определяется особенность авторского плана в его романах. Видя ценность собственного существования в самосозидании, гармоническом соединении с миром и людьми, он дарит эти личные качества своему герою, что в итоге становится для последнего залогом состоявшейся, оправданной смыслом жизни.

¹⁹ Семенова С. Русская религиозно-философская мысль и пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции // Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920 – 1930-х годов. М., 2003. С. 312.

²⁰ Числа, 1930. № 2-3. С. 309.

²¹ Семенова С. Русская религиозно-философская мысль и пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции. С. 312.