

Е.Н. Проскурина

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**«Человеческая комедия» Г. Газданова:
мир второстепенных персонажей в «русских» романах¹**

Аннотация: В статье делается попытка систематизации пестрого мира персонажей в цикле «русских» романов Газданова, выявляется функциональное значение центральных фигур и персонажных групп в повествовании, репрезентирующем сферу сознания героя.

There is an attempt to systematize a bright world of characters in «Russian» novels of Gazdanov, and to light a functional meaning of the main characters in narration that shows a sphere of heroconsciousness.

Ключевые слова: метароманный текст, я-повествование, мир персонажей, второстепенные персонажи.

A meta-novel text, a first person narration, the world of the characters, the secondary characters.

УДК: 82.091.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФл СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: proskurina_elena@mail.ru.

Такого обилия социальных типажей, как в произведениях Газданова, мы не найдем, пожалуй, ни у какого другого русского писателя. Созданная им картина парижских нравов состоит из множества эпизодов, охватывающих, кажется, все слои общества французской столицы. Здесь и изображение буржуазного бомонда, и описание «дна», и фрагменты «бедняцкой хроники», и жизнь «среднего» человека. Невозможно найти более точного определения этой художественной панораме, чем бальзаковская метафора «человеческая комедия». Также трудно найти иной литературный пример, кроме произведений Бальзака, где бы в таком обилии и разнообразии была представлена картина не просто передвижений, а скачков персонажей по социальной лестнице². Герои Гоголя, Достоевского, Толстого, Пруста, Набокова и других писателей, с которыми чаще всего сравнивается творчество Газданова, живут и развиваются, либо не развиваются в рамках изначально заданной для них социальной ниши. В отличие от них, Бальзак задействует огромное количество действующих лиц, часто «кочующих» из этюда в этюд и претерпевающих различные метаморфозы и перемещения, на чем акцентирует внимание в предисловии к своему грандиозному опусу: «несомненно, что все же лавочник становится иногда пером Франции, а дворянин иной раз опускается на самое дно» [Бальзак, 1960, с. 23]. Но если у Бальзака мысль о человеческих соци-

¹ Работа выполнена в рамках Проекта «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)».

² О том, что творчество Бальзака входило в сферу художественной рефлексии Газданова, свидетельствуют многочисленные аллюзии на его произведения, в первую очередь на роман «Шагреновая кожа», в прозе писателя (романы «Ночные дороги», «Пилигримы», рассказ «Освобождение», незаконченный роман «Переворот» и др.).

альных «превращениях» излагается с осторожными оговорками («иногда», «иной раз»), то для Газданова это явление уже перестает быть исключительным, чему способствует историческая ситуация русского послереволюционного рассеяния и общеевропейского кризиса после Первой мировой войны, становящаяся в произведениях писателя фоном, формирующим атмосферу его художественного мира.

Среди ликов Парижа наиболее проработан у Газданова тот, который представляет его оборотную сторону. При всей пестроте действующих лиц, большая их часть – персоналии городского «дна», из которых к более обеспеченной/благополучной жизни выбиваются лишь некоторые: Виктория в «Истории одного путешествия», Сюзанна в «Ночных дорогах», Павел Александрович Щербakov в «Возвращении Будды», Андрэ Бертъе в «Пилигримах», Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях». Тех, кто, наоборот, падает с вершин на «дно», оказывается гораздо больше. Причем, кроме нескольких французов (Ральди, Платон в «Ночных дорогах»), эта картина «блеска и нищеты» состоит главным образом из так называемых «бывших» – эмигрантов из России: бывших генералов, князей и княгинь, гимназистов, студентов, священников и пр. В их нисхождении улавливается некая общность, выраженная «безвозвратной последовательностью падений» [Газданов, 1996, т. II, с. 175]: «скачки, алкоголь, морфий, тюрьма, сифилис, милостыня – бессильный разврат и грязь, болезни и физическая слабость, ежедневная перспектива смерти на улице и совершенное, не допускающее ни малейшего намека ни на какую иллюзию, отсутствие надежды какого бы то ни было улучшения» [Там же, с. 175].

Специфичность мира второстепенных персонажей в «русских» романах Газданова состоит в том, что он представлен в отраженном свете сознания героя. Это связано с особенностью художественного построения романного метасюжета в целом, доминантой которого является личностное становление героя, реализующееся на двух уровнях: внутреннем и внешнем – с отчетливым преобладанием первого над вторым. Такое смещение соответствующим образом отражается и на способе изображения его социального окружения. Многочисленные встречи, контакты героя представлены в тексте в форме оценивающе-экспрессивных лирическо-критических реакций широчайшей амплитуды: от импульса внутреннего интереса или сближения – в этом случае персонажу отводится большее место в сюжете – до омерзения или брезгливости – тогда его роль сводится к эпизодической или фоновой. В итоге эмпирическая реальность в романах Газданова приобретает субъективное измерение.

Такой принцип организации мира персонажей не применим к типу «романа коллективного героя», к которому делаются попытки причислить романную прозу Газданова, прежде всего его «Ночные дороги» [см.: Зверев, 2000, с. 61]. Однако это произведение (как и все другие) свидетельствует не о «конце индивидуальности», что кажется на первый взгляд, а, наоборот, в наиболее острой форме показывает силу ее (индивидуальности) экзистенциального противостояния чуждой среде, репрезентантами которой в разной степени оказывается большинство действующих лиц. Причем, часто даже беглые авторские зарисовки проходных фигур включают в себя биографический компонент, что разрушает впечатление «коллективности», недифференцированности окружающего героя субъективного мира, заставляя увидеть за общей стратегией «безвозвратного падения» крах единичной и единственной в своем роде человеческой судьбы.

В определенной мере термином «коллективный герой» можно именовать персонажную массовку, состоящую большей частью из полукриминальных лиц и охарактеризованную героем-повествователем как «опереточный вздорный мир». Не случайно все они лишены имени и биографии и представлены только через формальный либо оценочный способы номинации: «худенький пожилой человек», «оборванный негр», «пьяный безработный», «сутенер и убийца», «на-

крашенная дама», «старый бродяга», «зловонный старик» и пр., и пр. Из этого мутного фона особенно рельефно выдвигаются фигуры Платона, Ральди, Алисы, Федорченко, Васильева, описанные с позиции пристального взглядывания. В отличие от них, проходные фигуры редко вызывают интерес героя, их изображение всегда сопровождается иронической интонацией, которая угадывается даже за внешне нейтральными характеристиками нарратора. Так, чрезвычайно колоритен ряд «мелочных» персонажей, представленный я-рассказчиком с позиции внешней невозмутимости – «приличной дамы лет тридцати пяти»: «она ... стояла и делала мне знаки ... у нее была сломана нога. Я поднял ее и уложил в автомобиль; но когда мы приехали, она отказалась мне платить и заявила вышедшему человеку в белом халате, что я своим автомобилем сбил ее и что, падая, она сломала ногу»; «человека в прекрасном костюме»: он «дал мне сто франков, у меня не было сдачи; он сказал, что разменяет их ... ушел и больше не вернулся; это был почтенный седой человек с хорошей сигарой, напоминавший по виду директора банка, и очень возможно, что действительно директор банка»; «даму» в собольей накидке, укравшую кем-то забытую на заднем сиденье такси гребенку с фальшивыми бриллиантами: «(она. – *Е.П.*) украла ее так же, как это сделала бы горничная или проститутка» [Газданов, 1996, т. I, с. 466–467]. Саркастический оттенок в этих и им подобных описаниях возникает на несовпадении номинации персонажей («приличная дама», «человек в прекрасном костюме», «директор банка» и пр.) и низкого характера их поступков.

Сфера второстепенных персонажей значима в сюжете в той мере, в какой отвечает общему стремлению героя «непременно узнать и попытаться понять многие чужие ... жизни» [Там же, с. 463]. Однако анализ показывает, что в данном намерении ключевым является понятие «чужие», маркирующее восприятие героем внешнего мира как мира *других*, о чем, в частности, свидетельствует редкость в 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 при всем к ней интересе. «Я чувствовал, что смотрю со стороны, далекими глазами на эту дикую и чуждую мне толпу, у меня даже было впечатление, что я слышу непонятные крики на незнакомом языке, хотя я, конечно, знал все оттенки и все слова этого арго сутенеров и проституток. Я испытывал томительное отвращение, непостижимым образом соединявшееся с усиленным интересом к этой свалке» [Газданов, 1996, т. II, с. 94], – в этом признании я-повествователя «Призрака Александра Вольфа» выражено характерное для героя Газданова двойственное чувство притяжения/отталкивания по отношению к лицам «чужого и незнакомого» Парижа. Некоторое отступление от позиции чужака можно наблюдать в «Истории одного путешествия», где большая часть персонажей выписана не в контрастной палитре, а в тонах внутренней близости к герою (Николай и Вирджиния, Артур и Виктория, Александр Александрович и Андрэ). Эта аура общей симпатии бросает свой отсвет и на облик Парижа, предстающего в красках «вертограда многоцветного», предоставившего юному Володе Рогачеву кратковременную передышку в начале его эмигрантского путешествия.

Другой – чаще всего проходная фигура в жизни газдановского героя; отношения с ним носят мимолетный либо временный характер даже в случае проявленной с обеих сторон симпатии. Видимой причиной тому жизненные обстоятельства, которые словно подыгрывают интровертным свойствам личности героя, оставляя его в итоге в излюбленной позиции одиночества. Так, отношения Николая Соседова с его дядей Виталием в «Вечере у Клэр» прервались уходом героя на

войну, у Володи Рогачева и Александра Александровича Рябинина в «Истории одного путешествия» они оборвались отъездом героя и последовавшей за ним скорой смертью Александра Александровича, дружба я-повествователя и Павла Александровича Щербакова в «Возвращении Будды» также оборвалась трагической гибелью Щербакова. В «Ночных дорогах» герой-повествователь претерпевает несколько разлук. Первой в этой цепочке стала смерть близкой ему женщины, произошедшая за рамками романного сюжета, о чем он говорит вскользь, словно не желая оскорблять память дорогого человека беседами об их отношениях со случайными людьми. Следующая разлука – смерть старой Ральди, к которой он испытывал чувство искренней симпатии. Финал романа содержит намек на скорую смерть Платона, который был его единственным постоянным собеседником.

Ориентация на собственное одиночество выстраивает отношения автобиографического героя Газданова с *другими* по преимуществу в парадигме расставаний, которые лишь со временем начинают восприниматься им как потери. О первом таком чувстве говорится в «Вечере у Клэр». Оно посещает Николая Соседова в севастопольские дни, предшествующие его уходу на войну, т.е. в период его главного жизненного выбора: «Помню, когда я учился в кадетском корпусе, у меня был товарищ Диков; мы дружили потому, что оба умели хорошо ходить на руках. Потом мы больше не встречались – так как меня взяли из корпуса. Я помнил о Дикове, как обо всех остальных, и никогда не думал о нем. Спустя много лет в Севастополе в жаркий день я увидел на кладбище деревянный крест и досщечку с надписью: «Здесь похоронен кадет Тимофеевского корпуса Диков, умерший от тифа». В тот момент я почувствовал, что потерял друга» [Газданов, 1996, т. I, с. 61]. До этого момента, особенно в детстве он не видит ценности в присутствии в своей жизни *других*: «я никого не любил и без сожаления расставался с теми, от кого меня отделяли обстоятельства. Я быстро привыкал к новым людям и, привыкнув, переставал замечать их существование. Это была, пожалуй, любовь к одиночеству, но в довольно странной, не простой форме» [Там же, с. 61].

Мотив смерти друга в «Вечере у Клэр» тянет за собой целую литературную традицию, берущую начало из античности (Ахиллес и Патрокл, Орест и Пилад) и особенно активизирующуюся в культуре XVIII–XIX вв. с ее культом дружества (вспомним хотя бы пушкинские стихи Лицею, прежде всего «Роняет лес багряный свой убор...», «Тень друга» Батюшкова, «Письма русского путешественника» Карамзина с описанием могилы друга и пр.). В указанный период эта традиция центрируется вокруг сюжета воспоминания о погибшем друге, в его общих очертаниях представленного таким образом: два друга вместе были на войне, один из них погиб, а оставшийся в живых стоит у его могилы и испытывает философские, творческие, гражданские и подобные прозрения (ср. у Батюшкова: «Вся мысль моя была в воспоминанье ... / И вдруг... то был ли сон?... предстал товарищ мне, / Погибший в роковом огне / Завидной смертию над плейскими струями ... / «Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней! / Ты ль это? – я вскричал, – о воин вечно милой! / Не я ли над твоей безвременной могилой ... / Мечом на дереве твой подвиг начертал / И тень в небесную отчизну провождал / С мольбой, рыданьем и слезами?...» [Батюшков, 1988, с. 49]). В газдановском романе данный сюжет предстает в усеченном виде, сосредоточиваясь вокруг мысли о несвоевременно ранней смерти, похитившей друга до жизненного расцвета (как, кстати, в пушкинских воспоминаниях о Лицее – «Роняет лес багряный свой убор...», «Чем чаще празднует Лицей...»). Намек на возможное военное поприще содержится в уточнении я-повествователя, что Диков был его товарищем по кадетскому корпусу. Не случайно у могилы друга он оказывается в тот момент, когда ему предстоит уход на войну. Это перенаправляет фокус повествования на фигуру самого нарратора, заставляя почувствовать опасность столь же близкой и такой же несвоевременной его смерти. Кроме того, внутренняя ситуация я-повествователя, обозначенная им как одиночество, через проекцию на судьбу

друга как бы вдвигается в ореол смерти, что дает ему основание позиционировать собственную личность как исключительную, поскольку смерть есть поэтический способ вычленения, чаще всего возвышения героя/персонажа над обыденной реальностью.

В то же время нельзя не отметить в надписи на памятной дощечке: «Здесь похоронен кадет Тимофеевского корпуса Диков, умерший от тифа» – намек на поэтическую эпитафию, скрытый в ассонансе «Диков – тифа». Хотя аккомпанирующая ему анаграмма «тиф», вычитываемая из названия кадетского корпуса («Тимофеевский»), провоцирует ироническое звучание памятного текста, несколько разбавляющее серьезность темы смерти у Газданова и одновременно маркирующее ее литературность.

Контакту с миром *других*, нередко вынужденному, газдановский герой обязан своей профессии: в «Ночных дорогах» он ночной таксист, в «Призраке Александра Вольфа» и «Возвращении Будды» – журналист, в «Эвелине и ее друзьях» – писатель. В «Вечере у Клэр» выход Николая Соседова за пределы своего домашнего мира обусловлен военными обстоятельствами. Являясь носителем индивидуального жизненного опыта, герой в то же время выдвигает собственную позицию как обладающую авторитетной ценностью. Поэтому описания его встреч, бесед с многочисленными и случайными спутниками, наблюдения над ними носят по преимуществу оценочный характер и часто окрашены пародийно-иронической интонацией. Отношение к жизни как трагикомедии сформировалось у Газданова уже в военный период его биографии, что нашло отражение в соответствующем разделе его первого романа. Описание военных событий в «Вечере у Клэр» представлено в виде частных наблюдений Николая Соседова, сосредоточенного на тех «состояниях и поступках людей, которых (он. – *Е.П.*), наверное, никогда не увидел бы в других условиях» [Газданов, 1996, т. I, с. 122]. Знаменательно, что в портретной галерее участников его военной судьбы главное место занимают маргинальные фигуры: «негодяи», «трусы», «мошенники», «лентяи», как определяет их сам Николай, – такие как Михутин, Клименко, Воробьев, Парамонов, Копчик, по-разному приспособившиеся к выживанию на войне.

Этот мир резко контрастирует с привычной самому писателю и его alter ego Николаю Соседову домашней атмосферой, где царили любовь, понимание, чувство внутреннего единства при внешней разности характеров членов семьи. Аристократическая сдержанность матери навсегда оставила след загадочности от ее образа в сознании героя («Мне стало тяжело – и я, как всегда, подумал о матери, которую я знал меньше, чем отца, и которая всегда оставалась для меня загадочной. Она совсем не походила на отца – ни по привычкам, ни по вкусам, ни по характеру... Она была очень спокойной женщиной, несколько холодной в обращении, никогда не повышавшей голоса... только отцу она вдруг за столом или в гостиной улыбалась неудержимо радостной улыбкой, которой в другое время я не видал у нее ни при каких обстоятельствах» [Там же, с. 60–61]). Тот же энигматический покров на воспоминания Николая об отце был наброшен его ранней смертью, хотя при жизни он представлялся герою более простым и открытым, чем мать.

Война беспощадно разрушает этот домашний мир¹ искренних и высоких чувств, с его литературой (сфера матери), музыкой (сфера отца). То, что раньше,

¹ Варьируя события собственной биографии в своих следующих романах, автор сохраняет чувство внутреннего притяжения героя к домашнему миру. Так, в «Истории одного путешествия» Володя тепло вспоминает не только воспитавшую их с братом мать, но и рано оставившего семью отца, а в «Полете» сложность отношений между родителями Сергеи Ольгой Александровной и Сергеем Сергеевичем не разрушает личностной привлекательности каждого из них. В этой незыблемости первоосновного чувства сыновно-родительских отношений виден след личного биографического опыта писателя.

в детстве, было предметом игры («Я играл и в войну, и в прятки...» [Там же, с. 61]), в реальности стало испытанием на личностную доброкачественность героя. Как верно отмечают авторы статьи «Незамеченный контекст незамеченного поколения: Г. Газданов и А. Гайдар», гражданская война для Николая Соседова – «угол экзистенциального, но ни в коем случае не идейного преломления бытия» [Литовская, Матвеева, 2005, с. 117]. Не случайно в его воспоминаниях главное место занимают не военные события как таковые, а нравственные характеристики встреченных им людей – его временных товарищей по судьбе, выполненные в стиле прямолинейных описаний. Так, в череде «негодяев» на первое место Николай Соседов ставит бывшего мясника Клименко: «После того, как он украл у своего соседа деньги, попался... Клименко встал на колени и просил, чтобы командир дал ему по физиономии. Клименко сказал: по морде» [Газданов, 1996, т. I, с. 130]. Второе место в этой галерее отведено «бывшему начальнику какой-то маленькой железнодорожной станции Валентину Александровичу Воробьеву»: «Как большинство пожилых уже негодяев, он был чрезвычайно благообразен ... Он мог подвести товарища под суд, мог, как Клименко, обокрасть своего же соседа и, уж конечно, в трудных обстоятельствах выдал бы всех» [Там же, с. 130]. «Третьим негодяем» выведен студент Парамонов. Легко раненый в ногу, он «собственно, зла никому не причинял; но каждый день часа за два до докторского обхода ... втирал себе в рану масло, не давая ей таким образом заживляться; и поэтому он считался раненым бесконечно долго и не ездил на фронт» [Там же, с. 132]. Прямота номинации усиливается субъективным ранжированием степеней «негодяйства», что дает представление о личных взглядах героя на иерархию безнравственности. В плане самохарактеристики симптоматично то, что даже в военной ситуации отсутствие внутреннего достоинства он видит более низким поступком, чем предательство или трусость.

Миру «негодяев» противопоставлен мир «храбрецов», таких как поручик Осипов, солдаты Филиппенко и Данил Жилин, которых в воспоминаниях Соседова оказывается гораздо меньше. Среди этой категории особое место принадлежит Аркадию Савину – «конквистадору», «романтику и певцу». Однако атмосфера войны превращает эти качества в безжалостность и бесшабашность, чего пока не осознает юный герой, но интуитивно выражает через сравнение фигуры стоящего на площадке борнепоезда Аркадия с «мрачной статуей на машине войны» [Там же, с. 138]. Помимо этих двух категорий, существовал мир простых людей: солдат, крестьян, к которым Николай относился с симпатией и интересом, но всегда чувствовал себя при этом чужим: «Я проводил свое время с солдатами, но они относились ко мне с известной осторожностью, потому что я не понимал очень многих и чрезвычайно, по их мнению, простых вещей... Кроме того, я не умел разговаривать с крестьянами и вообще в их глазах был каким-то русским иностранцем» [Там же, с. 128]. Война словно закрепляет позицию героя как «чужого» не только в его отношении к окружающему миру, но и в отношении этого мира к нему. В итоге в его воспоминаниях разнообразие личных впечатлений объединяется в общую картину Гражданской войны как антимир, «неправильный и неестественный»: «как только я слышал запах перегоревшего каменного угля, я тотчас представлял себе начало моей службы на бронепоезде... Синельниково, покрытое снегом, трупы махновцев, повешенных на телеграфных столбах, – замерзшие твердые тела, качающиеся на зимнем ветру и ударяющиеся о дерево столбов с тупым легким звуком, – селение, чернеющее за вокзалом, свистки паровозов, звучавшие, как сигналы бедствия ...» [Там же, с. 136]. В дальнейшем жизненный опыт все больше утверждает его взгляд на реальность как на антимир.

Особенной остротой внутреннего неприятия отличается изображение *других* в «Ночных дорогах». Здесь галерея персонажей уже практически целиком состоит из маргинальных фигур. Причем к категории маргиналов принадлежат не только представители «дна», но и министры, священники, генералы, поведение которых

в опыте героя предстает нарушением нравственных норм, т.е. вписывает их в парадигму антимира. Приведем для наглядности один из примеров, в котором я-повествователь вспоминает собственные наблюдения за «экономным» министром финансов: «Я знал наружность этого министра, потому что как-то стоял со своим автомобилем в очереди у Сената, в котором проходило ночное заседание... Но в последнюю минуту во двор Сената въехали несколько автобусов, на которых сенаторы отбыли домой. Когда последний автобус с надписью “цена проезда 3 франка” уже отходил, из двора Сената вышел министр финансов и, увидя отходящий автобус, побежал за ним сколько было сил; я не мог удержаться от смеха, но мои товарищи ругали его последними словами за скупость. С той ночи я хорошо запомнил... его фигуру, живот, одышку, расстегнутую шубу, в которой он был тогда, и беспокойно-тупое выражение его лица» [Газданов 1996, т. I, с. 476]. В этом ироническом описании отчетливо проявлена позиция героя-повествователя по отношению к наблюдаемым им картинам парижской жизни как постороннего аналитика, скорее, судящего, чем сочувствующего наблюдаемой им панораме «человеческого падения».

В «Ночных дорогах» есть ряд собственно пародийных ситуаций. Одна из самых ярких – коммуникативный конфликт двух русских шоферов Ивана Петровича и Ивана Николаевича, пародирующий ссору гоголевских Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Аллюзия на гоголевских героев содержится не только в повторяющихся именах персонажей Газданова, но и в ремарке повествователя, относящейся к Ивану Петровичу, который «один раз вскользь сказал, что считает Гоголя хорошим писателем» [Там же, с. 613]. В контексте этого замечания бесплодные политические споры двух газдановских персонажей приобретают характер «литературного поведения» не только на уровне авторского плана, что маркировано именной тавтологией, но на их собственном уровне – как подсознательное копирование гоголевских типов: «Меня особенно поразили, в начале моего знакомства с Иваном Петровичем и Иваном Николаевичем, то остервенение и та страстность, с которыми они спорили при мне о зависимости между государством и частной собственностью и о возможности правительственного контроля над капиталом.

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

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

– Простите, но я вношу в вашу государственную казну колоссальные налоги, – сказал Иван Петрович ...» [Там же, с. 615] и т.д.

Пародирование гоголевского сюжета на новом историческом материале выходит за сюжетные рамки «Ночных дорог», оборачиваясь пародией на весь европейский жизненный уклад.

В сравнении с этой низко-мелочной категорией, примеры изображения которой могут быть еще далеко продолжены, группа персонажей, к которым герой испытывает внутреннюю расположенность, достаточно малочисленна. В такой довольно четко проводимой от романа к роману линии его личностных симпатий и антипатий просматривается систематизирующее начало. В «Вечере у Клэр», помимо родителей, душевную привязанность Николай Соседов испытывает только к дяде Виталию. В военный период внутренний интерес и симпатию вызывают у него некоторые из солдат и офицеров с бронепоезда «Дым». «История одного путешествия» отличается, пожалуй, наибольшим количеством душевно близких герою лиц. В «Ночных дорогах» таких персонажей только двое: Платон и Ральди, а в «Возвращении Будды» уже только один: Павел Александрович Щербаков.

Лишь в «Эвелине и ее друзьях» герой показан в непривычно большом для него окружении приятелей и друзей: Мервиль, Артур, Андрей, Эвелина – что становится одним из свидетельств 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. 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 фигурой героя. Это дает возможность говорить о них как о персонажах-двойниках. Несмотря на их эпизодическое участие в сюжете, именно им отведена роль героев второго плана. В то же время их функциональная значимость состоит в том, что они являются не столько «героями своего романа», сколько «героями романа» протагониста, актуализируя его *pro et contra*. Движение их собственного путешествия намечено лишь пунктиром и служит контрастной подсветкой путешествию героя, сгущаясь вокруг общей для этой категории персонажей ситуации жизненного разочарования. Так, из повествования в «Вечере у Клэр», например, остаются не проясненными истоки пессимизма дяди Виталия, как психологически не прописан и процесс возникновения «восторженно-чужого выражения» на лице Александра Александровича Рябинина в «Истории одного путешествия». В «Ночных дорогах» не развернуто внутреннее «превращение» Платона из респектабельного парижанина в клошара-алкоголика, а в «Призраке Александра Вольфа» так и остается неясным, каким образом Саша Вольф, «авантюрист и партизан», превратился в *Alexandera Wolfa*, человека с остановившимся взглядом серых глаз. Эти свойства все они приобретают как бы скачкообразно, «вдруг» и появляются в сюжете с уже раз и навсегда застывшей на лице маской скептицизма. Не случайно редуцированное изложение их биографии сопровождается повторяющимся признанием героя-повествователя: «я не знаю, как и почему...». Наиболее мотивированной из всех судеб подобного рода оказывается судьба Александра Вольфа, чудом оставшегося в живых после тяжелого ранения, хотя и здесь у я-повествователя сохраняется больше вопросов, чем ответов. Такие провалы в биографиях героев второго плана смещают внимание с подробностей их судеб на форму поведения, которая в главном дублирует внутренние жесты героя: обособленность, одиночество, критическое отношение к наличному бытию, – становясь свидетельством родства их душ. Близость героя с его «двойниками» обнаруживается главным образом в пространстве интеллектуальной беседы. Причем, сократические диалоги строятся во всех романах, за исключением «Призрака Александра Вольфа», не по модели словесного поединка, а как беседа единомышленников, где собеседник героя часто берет на себя роль наставника (дядя Виталий в «Вечере у Клэр», Александр Александрович в «Истории одного путешествия», Платон в «Ночных дорогах»). В символическом отношении за застывшими масками на лицах персонажей-двойников скрывается оборотная, теневая сторона личности главного героя. Его беседы с дядей Виталием, Александром Александровичем, Платоном представляют собой объективированную форму ав-

тодиалога, в результате которого жизнеутверждающее начало одерживает верх над скептицизмом, что символически выражено через повторяющуюся сюжетную ситуацию исчезновения «двойника». Хотя повтор сюжетного мотива несостоявшейся судьбы, характеризующий героев второго плана, становится самооценным в плане представления специфики исторического времени.

Следует отметить такой характерный прием изображения Газдановым второстепенных персонажей, как статичность. Это не столько характеры, нарисованные в динамическом движении, сколько фигуры, отличающиеся определенным набором неизменяемых свойств. Резкие переломы в их судьбе подаются автором как механически свершившийся факт, без детального описания самого процесса, что не дает возможности для изображения динамики характера, развернутых мотивировок его раскрытия. Этот прием частично распространяется и на изображение героев второго плана, где отсутствует детальная прорисовка образа и лишь схвачены характерные черты, поданные в своей неизменности. Статичность образа находит отражение в номинациях персонажей, где преобладающими оказываются нейтральный и оценочный принципы. Множество индексных номинаций, запечатлевающих доминантную черту персонажа или круга персонажей, часто имеет значение клейма: «подлец», «негодяй», «храбрец», «человеческая падаль», «счастливый гарсон», «зловонный старик» и др. Они по-своему выявляют «масочную» природу эпизодических действующих лиц, которая допускает динамическое движение в границах всего ряда (социальные передвижки, взлеты и падения), а не на уровне психологии личности.

Даже в случае многочисленных переломов в судьбах второстепенных персонажей они не становятся для них испытанием, школой жизни. Напротив, внешние перемены, не приводящие к внутренним изменениям, демонстрируют остановку их жизни, ее мертвенность, скрывающуюся под маской новизны впечатлений. Один из характерных примеров – история Леночки в «Ночных дорогах», хозяйки съемной квартиры я-повествователя, которая вдруг неожиданно исчезла. «Я встретил ее через два года, на юге, на берегу моря. Она сидела, наполовину зарывшись в песок, в купальном костюме и пристально смотрела вдаль... Я посмотрел туда, куда смотрела она: далеко в море то показывалась, то скрывалась голова плывущего человека. – Да ведь вы ничего не знаете. Вы мне должны деньги за комнату.

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

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

Я не знаю, встречу ли я ее еще когда-нибудь, и если встречу, то где? <...> Она пересекла мою жизнь в стремительном и абсурдном движении – и опять ушла в тот вздорный свой мир, который пролетел мимо меня, как отрывок чьего-то длительного и непонятно-смешного сумасшествия» [Газданов, 1996, т. I, с. 620–621].

Многочисленные отрывочные эпизоды подобного рода складываются в общую картину дисгармонично-абсурдного существования, становящуюся эмблемой не только эмигрантского, но общеевропейского образа жизни первой половины XX века, в котором русская эмиграция еще пытается увидеть себя диаспорой избранных страдальцев («После того что мы потеряли в России, вы понимаете...»). Монологически эта мысль сформулирована в «Ночных дорогах» одним из эпизодических персонажей – бывших интеллектуалов-россиян: «Наша личная жизнь кончена; и вот, дотягивая последние годы, мы не хотим впасть в то состояние, в котором находится современная Европа. Эта Европа, в своих интеллектуальных проявлениях, напоминает мне знаете что? – агонию Мопассана, когда он

поедал свои испражнения. И в этом – смысл теперешнего состояния Европы. Не мы ответственны за это. Но пусть нас не упрекают за отсутствие у нас современных интересов: мы предпочитаем сохранить наш иерархический облик и превратиться в живые иероглифы» [Газданов 1996, т. I, с. 577].

Однако в процессе творчества Газданова в его изображении поведения и образа жизни русских персонажей национальная грань все более стирается либо проявляет себя в большей выраженности степени падения, по сравнению с персонажами-французами. Не приобретя смысловой отчетливости в рамках целого, эта мысль, тем не менее, возникает на периферии метароманного повествования за счет дублирования сюжетных ситуаций и ролевых функций персонажей. Так, сравнение образов Ральди («Ночные дороги») и Зины («Возвращение Будды»), двух бывших дам полусвета, а в романном настоящем двух старых нищих проституток, показывает остатки внутреннего достоинства и остроту ума у француженки Ральди и полное отсутствие этих качеств у бывшей россиянки Зины. Также «проигрывает» французскому философу-алкоголику Платону («Ночные дороги») бывший однокашник я-повествователя, его товарищ по гимназии, а к началу сюжетной истории уголовник и алкоголик Мишка («Возвращение Будды»). Если в период создания «Ночных дорог» у Газданова еще оставалась иллюзия превосходства российских эмигрантов над коренными европейцами («Разница между этими русскими, попавшими сюда, и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания и смерти. Это объяснялось не только тем, что мечтатели были деклассированными людьми, добровольно покидавшими действительность, которая их не удовлетворяла: в этом была чисто славянская готовность в любое утро, в любой день, в любой час своего существования отказаться от всего и все начать снова, так, точно этому ничто не предшествовало, – та варварская свобода мышления, которая показалась бы оскорбительной каждому европейцу. Даже любовь мечтателя к прошлому, к прежней прекрасной жизни и прежней прекрасной России, тоже была обязана своим возникновением вольному движению фантазии...» [Там же, с. 616–617]), то в последнем «русском» романе изображение крайней степени падения бывших россиян, не компенсированное философскими размышлениями о превосходстве русской ментальности, дает основания полагать, что с течением времени у писателя оставалось все меньше иллюзий по поводу нравственного самосохранения русских за рубежом. Вполне вероятно, что реализация замысла поздних романов не на русском, а на французском материале базируется у Газданова на обломках этого разрушившегося в его сознании мифа.

Литература

- Бальзак О. де. Собр. соч.: В 24-х т. Т. 1. М., 1960.
Батюшков К.Н. Стихотворения. М., 1988.
Газданов Г. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1996.
Зверев А.М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 декабря 1998 г. М., 2000.
Литовская М.А., Матвеева Ю.В. «Незамеченный контекст незамеченного поколения: Г. Газданов и А. Гайдар» // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005.