

**Е.Н. Проскурина**

*Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

**«Кризисное» письмо в романе  
Г. Газданова «Возвращение Будды»**

*Аннотация:* В статье выявляются художественные приемы, которыми в романе Г. Газданова «Возвращение Будды» достигается эффект «кризисного» письма.

The article reveals some writing techniques which produce the effect a «crisis letter» in «The Return of Buddha» novel by G. Gazdanov

*Ключевые слова:* наррация, экзистенциальный роман, двунаправленность сюжета, «кризисное» письмо.

Narration, existential novel, “crisis letter”, two-dirrectional plot..

УДК: 82.091.

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: proskurina\_elen@mail.ru.

«Возвращении Будды» – роман, в котором эксперименты Газданова со смертью достигают высшего напряжения. Пытаясь предельно драматизировать ситуацию, автор подвергает в нем смертельному опыту своего alter ego: «Я умер, – я долго искал слов, которыми я мог бы описать это, и, убедившись, что ни одно из понятий, которые я знал и которыми привык оперировать, не определяло этого, и то, которое казалось мне наименее неточным, было связано именно с областью смерти, – я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей»<sup>1</sup> (125). Обращает внимание парадоксальность этого начального высказывания: рефлексия от первого лица, казалось бы, задает виртуальное измерение описываемому событию, однако временная и топографическая определенность в заключительной части фразы преобразуют его в реальный факт. Двоящаяся оптика начального эпизода диктует ту же стратегию всему повествованию, движущемуся двойным потоком. Причем, внешний сюжет, изображающий ход действительных событий, и внутренний, отражающий трансцендентный опыт героя, развиваются в разных направлениях: первый стремится в жизнь, второй – в смерть, что усиливает ощущение драматизма, создавая при этом эффект «кризисного» письма.

Построенное по принципу «двойного присутствия» – как «свидетеля и участника» (127) одновременно, изображение смерти героя приобретает модальность визионерства. В «Возвращении Будды» визионерский аспект наиболее активен, в сравнении с предыдущими романами Газданова. Онирический фон здесь прошивает весь сюжет, становясь для героя второй реальностью: «Я увидел себя в горах; мне нужно было... взобраться на высокую и почти отвесную скалу... Внизу, в том месте, откуда я двинулся, шел узкий каменный карниз, огибавший скалу, а еще ниже, в темноватой пропасти, горная река текла с далеким и заглушенным грохотом. Я долго карабкался вверх, осторожно нащупывая впадины в камне и

<sup>1</sup> Романы Газданова цитируются по изданию: [Газданов, 1996]. Страницы указываются в скобках после цитаты (курсив везде мой. – Е.П.).

хватаясь пальцами то за куст, то за корень дерева, то за острый выступ скалы. Я медленно приближался к небольшой каменной площадке, которая была мне не видна снизу, но откуда, как я это почему-то знал, начиналась узкая тропинка; и я не мог отделаться от тягостного и непонятного – как все, что тогда происходило, – предчувствия, что мне не суждено больше ее увидеть и пройти еще раз по тесным ее поворотам, неровным винтом поднимавшимся вверх и усыпанными сосновыми иглами. Я вспомнил потом, что мне казалось, будто меня кто-то ждал наверху, чье-то нетерпеливое и жадное желание меня видеть» (125). В момент высшего напряжения усилий героя автор неожиданно ломает намеченную линию движения, перенаправляет ее вниз, в бездну: «Я поднялся, наконец, почти до самого верха, ухватился правой рукой за четкий каменный выступ площадки, и через несколько секунд я был бы уже там, но вдруг твердый гранит сломался под моими пальцами, и тогда с невероятной стремительностью я стал падать вниз, ударяясь телом о скалу... В течение еще одной секунды перед моими глазами стояло неустойчиво исчезающее зрительное изображение отвесной скалы и горной реки, потом оно пропало, и не осталось ничего» (126–127).

Этот слом вызывает резонансный отклик в аллюзивном контексте романа, организуемом темой смерти, что усиливает в тексте атмосферу напряжения, заставляя ожидать драматической развязки в судьбе героя и на уровне внешнего сюжета. Данный контекст автор формирует упоминанием исторических персон, закончивших жизнь трагически (Кромвель, вожди Французской коммуны, Наполеон, шведский король Густав-Адольф, убитый в сражении при Лютцене, германский полководец Тили, побежденный войсками Густава-Адольфа и смертельно раненный при реке Лех, жертвы Варфоломеевской ночи), произведений искусства трагического содержания («Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского, «Страшный Суд» Микеланджело, апокалиптические полотна Л. Синьорелли, «Ифигения» Расина, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, которая ассоциируется у я-повествователя с «Прощальной симфонией» Й. Гайдна, «Бедствия войны» Ф. Гойи), а также кризисных моментов духовной истории человечества: среди священных и богослужебных книг в романе фигурируют отрывки из Апокалипсиса и слова панихиды.

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

Часто момент перехода от реальности в потусторонность оказывается в сознании героя стертым, что находит соответствующее выражение в повествовании. Так, эпизод в Центральном Государстве введен в текст через пространственную неотграниченность двух миров, заставляя воспринять виртуальное как реальное

не только героя, но и читателя. С не меньшей виртуозностью выписан и второй эпизод подобного рода: сцена в кинотеатре, где герой поддается чувственному искушению, вызванному близостью своей спутницы – парижской проститутки Лиды: «...через несколько минут после начала сеанса я случайно коснулся горячей руки Лиды и все помутилось в моих глазах. Я понимал, что происходит нечто непоправимое, но не мог остановиться. Я обнял правой рукой ее плечи... и с этого момента я совершенно перестал владеть собой. Когда мы вышли из кинематографа и свернули в первую улицу, я не мог говорить от волнения... Прямо над моей головой висела вывеска гостиницы. Мы вошли туда и поднялись наверх вслед за горничной...» (177). Далее герой подробно описывает сцену в гостиничном номере, свои ощущения от «сухого и горячего тела» Лиды, ее короткие фразы с перемежающейся русской и французской речью. И только в конце эпизода, когда «чей-то женский голос» произносит: «Месье, сеанс окончен» (180), – читатель, как и герой, понимает, что все описанное ранее не что иное, как плод его (героя) воспаленного воображения. Чувственный голод, инициированный его неосуществленной мечтой о соединении с Катрин, рождает в сознании химерические картины близости с женщиной, к которой наяву он испытывает отвращение.

То, что события внутреннего плана не просто смешивают картину реальности, но начинают влиять на обстоятельства жизни героя, становится наиболее очевидным после сравнения эпизода в тюрьме Центрального Государства с эпизодом его ареста и полицейских расследований убийства Щербакова, построенных на основе сюжетного параллелизма. Причем, виртуальная действительность, будучи по своему эмоциональному воздействию гораздо сильнее реальной, превращает жизнь героя в тень его собственной смерти, хотя в обеих ситуациях он оказывается не властен над развитием событий. И в том, и в другом случае я-повествователь попадает под следствие за преступления, которых не совершал (убийство наемного агента Государства в виртуальном сюжете совершено с целью самозащиты. Но оно всерьез и не ставится в вину герою. Главное обвинение – некая «государственная измена». Можно углубиться в анализ кафкианско-замятинской интриги романа, но это не входит в нашу задачу). Однако отсутствие в обоих случаях доказательств и свидетелей грозит ему смертью. Разрешение конфликта происходит чудесным образом, что также дублируется в тексте. В Центральном Государстве у героя оказывается помощник-сокамерник, «человек в лохмотьях», у которого были, однако, характерные поза и взгляд: он сидел «прислонившись к стене и поджав под себя ноги» и смотрел «прозрачным, пустым и холодным» взором (142). Но под влиянием именно этого взгляда на очной ставке следователь неожиданно отказывается от предъявленных обвинений и отпускает обоих на свободу. Можно интерпретировать этот романный эпизод как первое явление Будды. В плане реальных событий спасение героя от обвинения в убийстве и краже золотой статуэтки Будды происходит в результате забывчивости одного из эпизодических персонажей, купившего золотого Будду у настоящего убийцы – любовника Лиды Амара – и нечаянно оставившего ее кафе, у барной стойки. Там ее и обнаружил случайно зашедший полицейский. В общей структуре двоящегося сюжета это событие можно расценить как второе вмешательство Будды в судьбу я-повествователя.

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

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

После переселения в богатую квартиру Щербакова я-повествователь становится самостоятельным человеком и всерьез думает о том, чтобы соединить свою жизнь с Катрин. До последнего момента этому мешало два обстоятельства: бедность и раздвоенность сознания. Боясь испортить жизнь возлюбленной, он отказывается от нее в надежде, что после того, как справится с недугом, сможет вернуть их отношения. Первая проблема неожиданным образом была решена. Но и вторая после вынесенного герою оправдательного вердикта и его возвращения из полиции также не дает о себе знать, словно перенесенные потрясения способствовали восстановлению цельности его сознания: «Вспоминая потом это время, я должен был констатировать преобладание в нем двух вещей: непривычной легкости и такого впечатления, точно я только что присутствовал при исчезновении целого мира. Это было новое и несколько тревожное чувство свободы, и мне все казалось, что в любую минуту это может прекратиться и что я вновь исчезну из этой действительности... Но каждый раз я убеждался, что мои опасения были напрасны или, во всяком случае, преждевременны» (231). Заключительная оговорка становится тревожным сигналом, вносящим сомнение по поводу душевной успокоенности героя.

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

умершая возлюбленная. Последняя мысль мерцает в том эпизоде, где герой вспоминает самый тяжелый момент их совместной жизни, когда Катрин решает аборт, поскольку ребенка, как ей кажется, заводить еще рано: «этого не должно быть, ...это будет потом... ей двадцать лет и перед нами вся жизнь» (250). Видимо, операция, сделанная без наркоза, стоила ей жизни. Хотя повествование продолжает вестись в плане наличествующей действительности, в нем проступает семантическая двойственность: «Катрин заснула, и я просидел в кресле рядом с ней всю ночь. Утром, когда она открыла глаза и увидела меня, она сказала: “Все это неважно, потому что это кончилось. Ты очень смешной, когда ты небритый”. – И потом... когда я почувствовал, что меня захватывает эта странная болезнь, с которой у меня не было сил расстаться, я сказал ей об этом... Я сказал, что не считаю себя вправе связывать ее каким-либо обязательством... Она покинула Латинский квартал... она жила... в квартире своей тетки... Я не знал, как теперь проходит ее жизнь, о чем она думает и помнит ли она все то, что помнил я об этом времени нашего существования» (251). Кажется в этом изложении событий достаточно много конкретных деталей, свидетельствующих о том, что Катрин жива. Отдаленность, недоступность ее образа создает напряженный сюжет расставания, воспоминаний и ожидания новой встречи. Однако в символике сновидений отъезд всегда означает смерть. Кроме того, герой здесь же говорит о «властно захватывающей» его болезни раздвоения сознания. Именно в этом состоянии на него наплывают миражные воспоминания, в которых образ героини больше напоминает плотный призрак, чем облик живого человека.

Если же сопоставить начало этого потока воспоминаний с началом эпизода в Центральном Государстве, то в них можно найти целый ряд поэтических пересечений: «*Был мартовский холодный вечер; я надел пальто, вышел из дому и долго бродил по улицам, стараясь не думать ни о чем, кроме того, что в воздухе чувствуется приближение неверной парижской весны... Я старался проникнуться как можно глубже этим сознанием своего бесспорного благополучия и все перебирал, одно за другим, положительные данные моего теперешнего состояния: свобода, здоровье, деньги... Это было совершенно бесспорно; но, к сожалению, это было так же неубедительно, как бесспорно. И я почувствовал опять, что мной постепенно овладевает та тяжелая и беспричинная печаль, от припадков которой я никогда и ничем не мог себя предохранить.*

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

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

But come you back when all flow'rs are dying,

If I am dead – as dead I well may be –  
You'll come and find the place, where I am lying...  
Когда умру – все смертны в этом мире, –  
Вернешься ты; увянут уж цветы;  
Вернешься – и найдешь мою могилу... (анг.) (259).

Своего апогея поэтика смерти достигает в последнем видении я-повествователя, где каждый из образов, деталей, мотивов содержит «смертельный» аспект. Символично уже то, что в этом видении герой неожиданно слышит продолжение песни Катрин, которую поет низким голосом «женщина с тяжелыми глазами»:

And I shall hear though soft you tread above me,  
And all my grave shall warmer, sweeter be,  
For you shall bend and tell me that you love me  
And I shall sleep in peace until you come to me.

И тихие шаги услышу надо мною,  
Могилы станет и теплее, и нежней,  
Когда шепнешь «люблю», склонившись головою,  
И буду мирно спать, пока придешь ко мне (анг.) (264).

При всей неотчетливости облика поющей, манера исполнения наводит на мысль о Лиде, пение которой герой однажды слышал в доме Щербаква. Оно поразило его тогда «тяжелой чувственностью» и «звуковым бесстыдством» (171). В этом эпизоде Лида вновь становится сниженным двойником Катрин (вспомним сцену в кинематографе), голос которой вспоминается герою как «легкий, чистый и прозрачный» (264).

К последнему видению как будто устремлена вся предыдущая часть романа, хотя оно не столько распутывает все сюжетные узлы, сколько задает новые загадки. Корреспондируя с экспозицией, оно обрамляет сюжет своеобразной онирической рамкой. После пристального всматривания в лицо золотого Будды пространство вокруг я-повествователя, организующееся в виде желтого пятна, трансформируется, после чего неожиданно начинает прокручиваться вся его лента жизни, но не в последовательности от конца к началу, как это бывает перед смертью, а в нестрогом следовании от начала к концу, с того момента, когда герой вместе с Катрин слушали «Воспоминание» Крейсера. Неотчетливостью, размытостью отдельных фрагментов: читатель, как и герой, может чаще всего только догадываться, кто скрывается за обликом того или другого персонажа – поэтика данного видения напоминает «сбивающийся сон». Сначала герой «понимает», что в его ушах уже давно «звучит какой-то мотив в странном соединении гитары и скрипки» (262). Он знает эту мелодию, но не может вспомнить, когда и где ее слышал. Можно предположить, что речь идет о скрипичной миниатюре Крейсера, в повторном звучании которой гитарная партия столь же неуместна, как голос Лиды в песне Катрин. После этого перед героем проходит «беззвучно, как во сне», какой-то мужчина в смокинге, лацканы которого «лежали как отлитые на крахмальной груди» (262). Не поспевая за зрительными впечатлениями, память героя все же проясняет ему образ владельца смокинга: это Костя Джентелемен. Дальше зал все больше беззвучно наполняется людьми в вечерних туалетах, и в каждом из них герой «смутно узнавал знакомые, но забытые движения или выражения лиц» (263). Так, чем-то знакомым показался ему облик пожилой женщины, двигавшейся «почти танцующей, юношеской походкой, неожиданной для ее преклонных лет» в сопровождении молодого человека. «На ее морщинистой шее шло в несколько кругов массивное жемчужное ожерелье» (263). Вероятнее всего, это

Зина, мать Лиды, в молодости блестящая дама полусвета, а в старости – нищая проститутка. Когда-то при случайной встрече с ней на одной из улиц Парижа герой обратил внимание на легкость ее движений. В его видении образ Зины как будто соединяет в себе два ее возрастных состояния: безвкусный блеск молодости и дряблую старость. Также и в «силуэте высокого мужчины в синем костюме», смотрящем на героя «холодным и призрачным взглядом» (264), сливаются два образа: Павла Александровича Щербакова, который после неожиданно свалившегося на него наследства предстал в свое время перед героем в синем костюме (синий цвет, являющийся цветом смерти в колористической поэтике Газданова, становится провозвестником скорого конца Щербакова), и Будды-нищего из Центрального Государства. Героя поразило тогда его «прозрачный, пустой и холодный взгляд» и тусклый голос. Следующим в ряду призраков был Амар, истинный убийца Щербакова, о его казни герой узнает накануне своего провала в инобытие. Его «лицо с характерным арабским профилем, мертвым черным глазом и прыгающими губами» проступило сквозь смутную тень «в желтоватой полутьме зала» (264). Соединение в колористике эпизода желтого, синего и черного цветов усиливает траурную атмосферу происходящего. Дополняет этот эффект неожиданное «явление» живописной картины, изображение на которой заставляет героя похолодеть: «Это был неизвестно как перенесенный сюда тот горный пейзаж, воспоминание о котором я пронес *через мою далекую смерть*. Я узнал эту отвесную скалу с выступами и маленькими кустами; *обломавшаяся ветка высохшего дерева* была изображена с неправдоподобной отчетливостью. По бокам этой скалы высились другие, и получался огромный колодец. И внизу, отбросив в сторону левую руку и подогнув под себя правую, на *каменистом берегу бурной и узкой реки* лежал *труп человека*, одетого в коричневый горный костюм» (263). Образный ряд на полотне, как и в первом видении героя, представляет его смерть давно свершившимся фактом, после чего он все же продолжает вести существование, с самого начала характеризуемое им самим как «призрачное». Остается непонятным, то ли картина предрекает будущую смерть, то ли в романе действует герой-призрак.

Дальнейшее развёртывание видения героя не менее любопытно. Смотрию по сторонам, он убеждается в герметичности окружающего пространства, отсутствии в нем дверей, а, переведя взгляд на стену, видит «гигантский лубочный портрет низкоголобого мужчины в полувоенном пиджаке, украшенном разнообразными орденами» (263). Эта обстановка и изображение полувоенного человека напоминают атмосферу Центрального Государства, где следователь был тоже в полувоенной форме. Но герой не успевает обдумать происходящее, так как в этот момент неожиданно раздаётся «грохот и крик», после чего «в неожиданной тишине слышался тяжёлый хруст, тотчас же сменившийся тяжёлым хрипением. Кто-то упал посередине зала, и там сразу образовалась толпа» (263). Обратим внимание на звуковую поэтику этого фрагмента, «рифмующуюся» с начальным эпизодом, в котором падение героя на дно ущелья также сопровождается «тяжёлым хрустом» его «рухнувшего тела». Ниже мы вернёмся к комментарию этой параллели. Смертельное, по всей вероятности, падение «кого-то» из собравшихся не мешает звучать «необыкновенно шумному и пляшущему мотиву», исполняемому «пианистом во фраке, сидевшим до сих пор за роялем с непонятной и *каменной неподвижностью*» (263). Сцена представляет всех участников странного карнавала в несвойственном им торжественном обличье, напоминающем гробовые одежды. В них выступают и те, кто в реальности пока живы (Костя, Лида, Зина, ее спутник, по всей вероятности – персонаж по прозвищу «мышастый стрелок», всегда сопровождающий Зину на улицах Парижа). Завершает эту оргию смерти пение Лидой песни Катрин, с чего мы начали анализ эпизода.

Бросается в глаза поэтическая неоднородность эпизода: в кабаре-буффонаду (грохот и крик, «необыкновенно шумный и пляшущий мотив») причудливым образом вплетаются элементы готической поэтики: холодные мертвые глаза, живые в мертвом обличье, – организующиеся в сюжетную ситуацию *живые на «балу мертвецов»*. В рамки готической традиции вписывается и «явление» двух картин. Насколько готические «оживающие» портреты усиливают ощущение мертвенности, настолько в анализируемой сцене нагнетается веяние смерти не только изображением трупа героя на дне ущелья, но и лубочным образом полувоенного человека. Отсылая к онирической сцене в Центральном Государстве, он создает ретроспективный эффект «ожившего портрета», – так же, как и сам герой, ведущий «неправдоподобное», «призрачное» существование, словно превращается в оживший труп с картины. В живописном контексте «Страшного Суда» и «Душ чистилища» романный эпизод становится вариацией на вечную тему, сродни «балу у сатаны», где падение чьего-то тела приобретает смысл низвержения в преисподнюю. Встроенные в «чужое» жанровое пространство через поэтику намёка, готические элементы «романов в ужасном стиле» не только сохраняют здесь свое значение «ужаса» и «тайны», но в чем-то и усиливают его через гротескное нагнетание семантической энергии, чем активизируют «кризисный» модус экзистенциального романа.

Показательно, что среди действующих лиц эпизода отсутствует Катрин. Это, однако, выводит героиню не из смертельного, а из адского круга, вызывая воспоминания об энигматическом образе, ожидающем героя наверху в его первом видении. Способ персонажного минус-приема задает в этом случае идеальный статус возлюбленной я-повествователя. Она вновь дает о себе знать в тот период, когда ему, наконец, удастся изменить свою жизнь по модели рядового существования: холодный душ по утрам, университет, кинематограф и кабаре, пешие прогулки, завершающиеся «мертвым сном». Долгожданное известие от Катрин становится наградой его многолетним усилиям. В своем письме она сообщает, что живет в Австралии и зовет своего возлюбленного к себе.

Однако чаемая обоими встреча больше напоминает свидание в вечности, о чем есть намеки как в письме Катрин, так и в описании финального путешествия героя: «Почему там, в Париже, ты так долго не приходил ко мне? Я так ждала тебя. Ты знаешь теперь все, что произошло после твоего напрасного исчезновения... Я не могу вернуться в Европу по материальным соображениям... Но, может быть, мы все-таки еще увидимся, и мне кажется сейчас, что я готова ждать тебя всю мою жизнь» (265); «Через несколько дней я уезжал в Австралию. И когда я смотрел с палубы на уходящие берега Франции, я подумал, что в числе множества произвольных предположений о том, что значило для меня путешествие и возвращение Будды и каков был подлинный смысл моей личной судьбы в эти последние годы моей жизни, следовало, быть может, допустить и то, что *это было только томительное ожидание этого далекого морского перехода, – ожидание, значение которого я не умел понять до последней минуты*» (265–266). Эти два заключительных фрагмента буквально пересыщены знаками смерти. Начать с того, что в художественной топографии Газданова Австралия, куда направляется я-повествователь вслед за Катрин, ассоциируется со страной смерти. Подтверждение высказанной мысли можно найти в рассказе «Черные лебеди», герой которого, решаясь на самоубийство, оставляет предсмертное письмо, в котором сообщает, что уезжает в Австралию. Вероятнее всего, эта далекая страна-материк ассоциировалась в авторском сознании с «краем света», что и определило ее выбор в качестве символа страны смерти<sup>1</sup>. «Материальные соображения», являющиеся причиной невозможности возвращения героини во Францию, также несут в себе семантиче-

<sup>1</sup> В отечественной литературе сходной семантикой обладает Америка. См.: [Шатин, 1999].



скую двуплановость: помимо прямого смысла, связанного с бедностью жизни, в «смертельном» контексте они означают отсутствие плотного, «материального» аспекта в облике Катрин, т.е. маркируют ее состояние как бытие-в-смерти. Но и в мотивном окружении «последнего путешествия» героя тоже ощутимо мерцание смерти: мотивы *морского перехода*, *последней минуты* ассоциируются с переправой в царство мертвых, последним путем. Предвестием смерти героя в морских водах может также служить смерть брата Щербакова, бывшего первым владельцем доставшегося ему наследства и утонувшего во время морской переправы, о чем, правда, в иной логике, вспоминал Костя Джентелемен. В соответствии с принципом мистического повтора теперь очередь оказывается за героем – как последним наследником двух погибших братьев. Кроме того, вопрос Катрин: «Почему там, в Париже, ты так долго не приходил ко мне?» – подразумевает недоумение не только по поводу того, что герой не пришел за ней в квартиру тетки, но и что он не откликнулся на ее непрестанно звучащий в его сознании «поэтический» зов «прийти и найти ее могилу» для соединения в вечной любви («Могилы станут и теплее, и нежней, / Когда шепнешь «люблю», склонившись головою, / И буду мирно спать, пока придешь ко мне»). Помимо реального плана, здесь образ возлюбленной вызывает ассоциации с идеальным, недостижимым образом Подруги Вечной, дублирующемся последними словами письма: «я готова ждать тебя всю мою жизнь». Это заставляет финал романа резонировать сразу с несколькими литературными традициями. Прежде всего любовь героя и мертвой героини архетипически восходит к орфическому мифу, отражающему глубинные интуиции о единстве эроса и танатоса. Вместе с тем любовь героя к мертвой героине встраивается в готический сюжетный ряд (ср., напр., «Грозовой перевал» Э. Бронте). Хотя отзвук мотива Смерть-Возлюбленная можно найти и в христианской традиции. В этой связи вспоминаются прежде всего слова из хвалебной молитвы-песнопения Франциска Ассизского «сестра моя смерть»<sup>1</sup>. В лирическом контексте мотивы ожидания встречи с далекой возлюбленной и ее обращенного к герою зова ассоциируются с блоковским сюжетом ожидания Прекрасной Дамы. Причем гамлетовский подтекст блоковского цикла стихов о Прекрасной Даме, прежде всего «Аnte lucem» («Мне снилась снова ты, в цветах», «Прошедших дней немеркнувшим сияньем», «Ветер принес издалека», «Песня Офелии» и др.), через поэтическую параллель Прекрасная Дама – Офелия усиливает элегический ореол образа газдановской героини. Контаминация блоковских и шекспировских мотивов в образе Катрин осуществляется также посредством музыкальных коннотатов: ее песня-зов вызывает в памяти и пение Офелии, и одновременно призывный голос Прекрасной Дамы. Символична также и пространственная параллель: голос поющей Катрин, как и голос блоковской Прекрасной Дамы доносится «издалека».

Итак, аллюзивный контекст ожидаемой героем встречи убеждает в том, что она обернется для него смертью. Причем, его признание в том, что он «не умел понять» смысла этого ожидания «до последней минуты», свидетельствует о его смерти как уже познанном опыте, свершившемся факте. Таким образом, заключительная часть последней фразы превращает весь романский сюжет в историю *post mortem*, а романное повествование в *рассказ с того света*. Можно предположить, в какой момент сюжета происходит смерть героя. Наиболее логичным кажется, что это случается ночью, в тот момент, когда он, сидя в кабинете своего погибшего друга и разглядывая статуэтку золотого Будды, вспоминает, что именно в это время год назад «был убит Павел Александрович Щербаков» (261). Сразу вслед за этим наступает его новый провал в инобытие и начинается прокручивание его

---

<sup>1</sup> О том, что эта молитва была известна Газданову свидетельствует фрагмент из романа «Эвелина и ее друзья»: «Религиозное призвание – Франциск Ассизский, Блаженный Августин, святой Юлиан? Мимо этого нельзя пройти равнодушно, но кому дано повторить со всей силой убеждения эти слова – “сестра моя смерть”...» (749).

ленты жизни. Видимо, услышанный им «в неожиданной тишине... тяжелый хруст, тотчас сменившийся смертельным хрипением» (263), сопровождал падение его собственного тела. А все увиденное и услышанное становится наблюдением со стороны, изнутри сознания, отделившегося в «тонкий план». Не случайно именно в этот момент происходит третье явление Будды, теперь уже в облике Щербакова. Будда-Щербаков говорит ему несколько коротких слов, значение которых герой не разобрал, но «двоящимся и слепнувшим сознанием» понял, «что происходит сейчас»: «...У меня было ощущение, что нет ни спасения, ни возможности борьбы – вне какой-то короткой последовательности магических слов, которых я не знаю и которых, может быть, не существует вовсе» (264). Если это весть о смерти, то она не приносит герою облегчения, а явление Будды не облечено миссией спасения. На роль спасительницы может быть «примерена» только Катрин, у которой герой ищет защиты и избавления от усталости жизни, одиночества и отчаяния. Однако ее зов «в могилу» / в Австралию, а также падение героя в бездну ущелья, кажется, не сочетаются с высокой миссией героини. Остается предположить, что для соединения с возлюбленной, ожидающей его «наверху» ему необходимо заслужить эту встречу, полностью пройдя путь «из глубины».

Убедительность выстроенной нами версии нарушается одним обстоятельством: время смерти в первом видении не совпадает со временем во втором. В одном случае это июнь, в другом – февраль. Данный художественный факт наводит на мысль о том, что у автора не было цели создать сюжетный коллаж такого рода, что при определенном «переклеивании» фрагментов биография героя предстанет цельным, сложившимся «пазлом». Романский нарратив содержит в себе несколько версий его судьбы, до конца остающихся вариативными. Так, видение собственной смерти в начале романа может прочитываться в рамках психоанализа (к теории Фрейда Газданов был внутренне чуток и не раз использовал ее положения в своих произведениях) как тяга героя к смерти, сформировавшаяся после сильной психологической травмы, каковой стала для него смерть Катрин от неумело проведенного избавления от ребенка. Двойная смерть: возлюбленной и нерожденного младенца – формирует желание героя уйти вслед за обоими. Также плохо сочетается с идеальной позицией героини ее избавление от ребенка, что в христианстве приравнивается к греху убийства. Но возможно, что в видениях героя спрессованы элементы не одной, а нескольких инкарнаций, границами между которыми являются ситуации смерти, отъезда или ухода. Допустимость разных стратегий чтения «Возвращения Будды» выводит его повествование на высший уровень «открытости», в чем можно увидеть признаки гипертекста<sup>1</sup>.

На наш взгляд, в данном романе Газданова мы встречаемся с таким явлением, когда созданный текст оказывается в чем-то «больше» его автора. На эту мысль наводит несбалансированность внешнего и внутреннего сюжетов. Первый представляет собой повествование, построенное по принципу реалистической модели: «с установкой на миметическую вероятность изображаемого мира, психоло-

---

<sup>1</sup> Определение гипертекста, данное В. Рудневым в «Энциклопедическом словаре культуры XX века» довольно точно отражает специфику повествовательной структуры романа Газданова: «Г<ипертекст> – это нечто вроде судьбы: человек идет по улице, думает о чем-то хорошем, предвкушает радостную встречу, но вдруг нажимается какая-то кнопка (не будем задавать бесполезного вопроса, кто эту кнопку нажимает и зачем), и жизнь переворачивается. Он начинает жить совершенно иной жизнью, как бы выходит из дома и не возвращается. Но потом кто-то опять нажимает кнопку, и она вновь возвращает его к тем же проблемам, к той же улице, к тем же хорошим мыслям. Это, по сути, история Иова. Человек чувствует, что совершил какую-то ошибку, и сам не понимает, как это вышло, его будто бес попутал, новая жизнь, казавшаяся ему такой нужной, такой творческой, теперь кажется просто западной. И тогда он может либо сойти с ума, либо действительно попытаться возвратиться на эту улицу и к этим мыслям. Но ему будет труднее, чем раньше...». [Руднев, 2001, с. 97].

гическое правдоподобие внешних и ментальных действий и событийность сюжета, т.е. дееспособность человека и изменяемость его мира» [Шмид, 1998, с. 298]. Его фабульная канва укладывается в несколько фраз, отражающих линейное движение событий: встреча бедного героя с нищим Щербаковым, оказанная ему помощь, обернувшаяся в последствии дружбой и благодеянием со стороны последнего. Неожиданное превращение Щербакова в богатого парижанина обеспечивает герою безбедное существование. Детективная интрига, в которой вина убийства Щербакова и кража золотой статуэтки Будды в его доме возлагается на героя, разрешается благополучным для него образом: истинный убийца найден, статуэтка возвращена. Герой выпущен на свободу и собирается ехать в Австралию, где его давно ждет его возлюбленная. Погружение в социальный контекст убийства Щербакова арабом Амаром оттормаживает движение сюжета, сбивает его, стягивая проблематику в то моралистическое русло, которое не характерно для «русских» романов Газданова, но начнет преобладать в его поздних романах-притчах. Обширные сцены судебного разбирательства, несомненно, написаны под влиянием Достоевского и Толстого (сцены суда в «Братьях Карамазовых» и «Воскресенье»).

Такое движение-развитие интриги, сконцентрированное на внешнем жизненном путешествии героя и стремящееся к благополучному завершению, напоминает музыкальный одноголосный этюд с фрагментарным включением тематических подголосков. Внутренний же план сюжета преображает романский текст в сложную полифоническую импровизацию, построенную на несовпадении дробящейся темы героя и расслаивающихся голосов главных персонажей (Катрин-Лида, Щербаков-Будда). В ее основе – не идея движения-развития, а превращение процесса в череду трансформаций. В таком контрапунктном соотношении внешнего и внутреннего сюжета, помимо их противоположной стратегии, можно увидеть и временной разрыв: первый движется в рамках причинно-следственной заданности, что характерно для культуры в стабильные периоды развития, для второго важна не столько порождающая его матрица реальности, сколько процесс внутренних трансформаций, берущий начало в любой точке сознания, с чего, собственно, и начинается сюжетная импровизация, лирическая в своей основе. Это уже свойство парадигмы культуры XX века, потерявшего былую устойчивость, определенность, прогнозируемость. Погружение во внутренний план и выходы на поверхность создают пульсирующий ритм всей нарративной ткани романа: сгущаясь, уплотняясь в первом случае и разрежаясь во втором, повествование балансирует как в пространстве, так и во времени. Такая неустойчивая, «кризисная» модель наррации не только отражает бытийную неустойчивость героя «Возвращения Будды», но становится эмблемой исторического межвременья, в котором оказалась вся российская эмиграция первой волны.

### Литература

- Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 2.  
Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001.  
Шатин Ю.В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 392–396.  
Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.