

УДК 82.161.1
DOI 10.17223/18137083/55/9

Е. Н. Проскурина

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**Художественная философия смерти
в новеллистике Г. Газданова**

Выявляется место смерти в художественной картине мира, представленной в новеллистике Г. Газданова. С той или иной степенью важности для развития сюжета случаи смерти, разговоры о смерти возникают в каждом из произведений писателя; именно смерть часто оказывается той высшей мерой, которой измеряются поступки и душевные движения персонажей. Проведенный анализ показал, что существование героев в художественном мире рассказов Газданова, как и существование самого мира писателя, определяется не столько жизнью, сколько смертью. Пространство смерти предстает более подлинным, чем сфера жизни. Власть смерти над судьбами персонажей приобретает господствующую роль в силу своей неизбежности, формируя представление о жизни как о движении к смерти, протекающем с разной степенью скорости и длины. Этим во многом объясняется разница нарративных стратегий двух жанров в газдановской прозе: романного и новеллистического. Если в рамках метароманного целого отчетливо формируется инициальный сюжет «довоплощения» героя, то в корпусе рассказов он не прочерчивается. В них, скорее, реализован опыт «отрицательной инициации».

Ключевые слова: творчество Г. Газданова, художественная картина мира, философия смерти, сюжет, мотив, малая проза.

Тема смерти – одна из центральных во всем творчестве Газданова, включая его малую прозу. С той или иной степенью важности для развития сюжета случаи смерти, разговоры о смерти возникают в каждом из произведений писателя. Как верно отмечает М. С. Поляева, «Представление о неизбежности страдания и смерти, постоянное ожидание трагедии, память о пережитом ужасе, непонимание между людьми, бесконечное одиночество – вот удел газдановских героев» [Поляева, 2008, с. 196]. К сказанному следует добавить, что смерть у Газданова – та высшая мера, которой зачастую измеряются поступки и душевные движения я-повествователя и персонажей. В то же время один из центральных мотивов во всем творчестве писателя – это мотив *призрачного существования* героя и мира, слу-

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия; proskurina_elena@mail.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2016. № 2
© Е. Н. Проскурина, 2016

жащий экспликатом экзистенциальной позиции автора. Можно, однако, выделить ключевые отличия в философии смерти в романах и рассказах писателя.

В отличие от корпуса романов, где семантическим ядром в изображении смерти послужил для Газданова библейский архетип братоубийства (подробно см.: [Проскурина, 2013, с. 199]): история мира началась «в тот день, когда Каин убил своего брата» [Газданов, 2009, т. 1, с. 113]¹, – в его новеллистике ведущим стало авантюрное начало, связанное с представлением об истории человечества как театре масок vs шулерской игре, центром которой в начале XX в. оказалась революционная Россия:

«И я вспоминаю о простом перечислении времени: выстрелы, море, города. И годы переместились – с тяжелым бильярдным грохотом, и Россия сдвинулась и поплыла. <...>

Годы переместились, и время потекло... по громадным уходящим перспективам венских дымчатых улиц и веселых бульваров Парижа.

По-прежнему, как и в России, – толпа, целый маскарад масок, двигалась и шумела в разных местах, и я запомнил фигуры, остановившиеся в падении, и застывшие взмахи рук» (I, 529).

Показательно, что именно *игра в бильярд* в дальнейшем приобретает мотивный характер в рассказах Газданова, превращаясь в один из символов российского апокалипсиса. В качестве примера можно привести фрагмент из рассказа «Великий музыкант» (1931): «...я видел такое [катастрофическое] выражение однажды у обезумевшего от гнева матроса в одной бильярдной в России; и я вспомнил в эту минуту быстрые звуки выстрелов из револьвера, который тогда держал этот матрос, грохот, общее смятение, женский крик и нестройный шум – конец всей этой истории, в результате которой было убито и ранено несколько человек» (II, 263).

Приведенный выше взгляд на историю от лица одного из персонажей «Рассказов о свободном времени» (1927) определяет авторскую позицию Газданова-новеллиста, в которой доминирует отстраненно-ироническое начало не столько участника событий, сколько зрителя: «Шарлатаны делают историю, и я согласен быть безучастным зрителем. <...> ...Разве вы не видели тысяч бестолковых трупов на полях Германии и Испании и на камнях Франции?.. человечество бежит, задыхаясь, за гигантскими тенями шарлатанов, и шулерская фантазия направляет этот дикий поток. Не надо думать, что в этом движении лежит некий героический смысл» (I, 540).

Авантюрное начало, «театральность» стали доминировать в постреволюционной отечественной литературе, передавая мироощущение времени, сдвинувшегося со своих основ. В этом отношении малая проза Газданова отвечала художественным задачам литературной эпохи: «...если раньше в поисках динамичной фабулы для походов своего персонажа приходилось игнорировать реалии, то теперь сама эпоха требовала авантюрного героя, совершающего поступки, невозможные в прежнем, “дореволюционном мире”» [Николаев, 2008, с. 159]. Ощущение экзистенциального беспокойства, рожденное чувством полной подвластности действию таинственных сил (судьбы, рока, истории), определяет особенности сюжетного построения авантюрной прозы, с ее фантазмагоричностью, бытийной неопределенностью, обилием препятствий в достижении цели, часто не приобретающей четкой огранки. Теми же причинами инициирована актуальность авантюрной составляющей в сюжетике газдановских новелл эмиграционного периода.

¹ Далее проза Газданова цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках после цитаты.

Зрительская позиция повествователя, его душевная невключенность в описываемые события в рассказах Газданова проявлены гораздо сильнее, чем в романах, что выражено через соответствующий набор поэтических приемов. Его новеллистические герои «живут в атмосфере неправдоподобия, случайностей и парадоксов, постоянной игры событий и чувств... лишены осмысленных поступков, суждений, *будто носят маски, перемещаются как марионетки*» (курсив наш. – Е. П.) [Летаева, 2003]. В такой нарочитой отстраненности более рельефно проступает скептический взгляд на мир самого автора, укрепляющийся в процессе творчества.

В новеллистике Газданова выделяется несколько основных позиций в отношении к смерти близкого автору героя. В раннем рассказе «Повесть о трех неудачах» (1927) он характеризует смерть как неудачу, что отражает экзистенциальное состояние сознания самого автора, еще не обремененное страхом смерти, тем толстовским «ужасом Арзамаса», который станет близок ему в зрелый период творчества и особенно отчетливо проявится в романах (подробно см.: [Диенеш, 1995, с. 226–282]). В рассказе «Великий музыкант» автобиографический я-повествователь отметит собственную привычку к смерти во время войны и даже любопытство к ней, заставлявшее его «блуждать после сражения целыми часами по зимним полям, покрытым исковерканными пулеметами, брошенными винтовками и убитыми солдатами, лежащими в самых разных положениях» (II, 238). В это время формируется его будничное восприятие смерти. «Я очень хорошо знал, что именно мне полагалось испытывать, но в действительности этого не испытывал, – признается он позднее в рассказе “Третья жизнь” (1932), – ...видя солдата, заряжающего пушку и вытирающего лоб рукавом, и глядя на его длинные волосы, я думал: конечно, это очень торжественно, и, может быть, сейчас он будет убит, но все же ему не мешало бы постричься» (II, 381). В мирное же время автобиографический я-повествователь проявляет чувствительность к чужим смертям, причем в большей степени к смертям животных: увидев однажды, как грузовик переехал собаку, он ощутил «ужасное стеснение дыхания» (II, 239), которое не смогло сравниться с видом человеческой смерти.

Начиная с 1931–1932 гг., времени вступления Газданова в масонскую ложу, в его рассказах активизируется восприятие смерти как обыденного, проходного явления. На эту взаимосвязь не раз обращено внимание газдановедов (см., например: [Диенеш, 1995; Поляева, 2008; Шабурова, 2000]), что проливает дополнительный свет на танатологию писателя, в которой получает отражение масонская доктрина, вырабатывающая «у своих адептов привычку к мысли о смерти, как бы поднимая их выше безотчетного страха» [Морамарко, 1990, с. 153]. Масонский взгляд на смерть отражен в рассказах «Фонари» (1931), «Счастье» (1932), «Третья жизнь», где по-разному воплощен инициальный сюжет *смерти-воскресения* (подробно см.: [Шабурова, 2000, с. 167–168]). Но и в более ранних произведениях газдановские персонажи часто не испытывают страха смерти. Так, герой рассказа «Превращение» (1928) признается: «Я состарился, потому что я знаю смерть. Я могу поздороваться с ней, как со старым знакомым. Я зову ее по имени, а она не приходит» (I, 600). Рассказу предпослан эпиграф из стихотворения Ш. Бодлера «Плаванье»: «Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило! / Нам скучен этот край! О, Смерть, скорее в путь!» («O, Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!») (I, 592). Мотив *смерти-путешествия* встраивается в общее для Газданова представление о жизни как путешествии, что превращает смерть в часть единого бесконечного движения, цель которого, однако, остается нераскрытой. Близкое, лишенное страха отношение со смертью и у героя рассказа «Авантюрист» (1930): «Пусть мне дадут спокойно умереть. Я больше не могу. Я никогда не отдыхаю – и вот уже много лет все вращается передо мною, и пропадает, и опять появляется – люди, предме-

ты, страны; а ночью я вижу сны и во сне свой труп на земле» (I, 684). Но здесь смерть – возможность остановки, освобождения от бессмысленного коловращения жизни. Есть, однако, отдельная группа сюжетных ситуаций, где персонажи проявляют равнодушие к чужой смерти, в том числе смерти близких, показывающее омертвелость их собственной души (вдова пастора в рассказе «Железный Лорд», 1932; полковник Сусликов в «Освобождении», 1936, живший в эмиграции, «ничего не замечая и не понимая, в непрекращающемся пьяном дыму» (II, 416) и плохо осознавший смерть собственной дочери).

Обозначенные нами выше два семантических ядра: романное и новеллистическое – вписываются в единый апокалиптический метасюжет. В ранних рассказах местом действия для него служит революционная Россия, в дальнейшем оно все больше смещается в Европу. Часто апокалиптические картины приходят к герою в видениях, как, например, в рассказе «Превращение», сюжет которого развивается в Париже: «Каждый вечер я засыпал, обессиленный океаном звуков, проходивших в моем мозгу. Гигантский и шумный мир вмещался в меня; он начинался гудением шмеля, сквозь которое бормотал чей-то голос: “Ниже, ниже... Спустись ниже; покинь отвлеченности, и тогда ты все поймешь. Ниже, ниже...” Голос обрывался... потом гремели оркестры полков, от которых теперь ничего не осталось; и мертвые музыканты шагали сквозь мою комнату, привычно надувая щеки, за ними шли другие... я тщетно старался увидеть того, кто посылал ко мне... мертвых музыкантов, кто бормотал мне “ниже”; но все было пусто...» (I, 593).

По сравнению с романами в рассказах Газданова гораздо больше сюжетного разнообразия в ситуациях, связанных с пребыванием автобиографического героя в России периода революции и Гражданской войны. В основном это ранние рассказы, созданные в 1927 г.: «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак», «Шпион». Однако в них нет батальных сцен, занимающих значительное место в сюжете, например, первого романа писателя «Вечер у Клэр» (1930). Революция представлена в рассказах как кровавая смута, в калейдоскопической неразберихе которой гибнут красные, белые, анархисты, уголовники, террористы, шпионы, погромщики, каратели и их жертвы. Все это передано через восприятие совсем еще юного автобиографического героя, позиция которого в процессе жизненного опыта осталась в целом неизменной: «Прошло несколько лет, несколько летописей, свернувшихся в трубочки. Я видел эту неправдоподобность, сочетание строгости и хаоса, эту смену эффектов, цирк, где время жонглирует жизнью и жизнь – человеческими лицами. За равномерными движениями дней и судорогами вечеров я искал спрятанные лица галлюцинаций» (I, 519).

Многие герои газдановских новелл испытывают ощущение смерти, стоящей у них за спиной, ее дуновение, часто превращающееся в тягу к смерти, что роднит их с романскими персонажами писателя. Таковы Илья Аристархов в «Повести о трех неудачах», Филипп Аполлонович в «Превращении», переживший встречу со смертью в видении. Мистическим даром предчувствия смерти – не только своей, но и чужих смертей – обладает Эдгар Аллан По в полностью выдуманной истории, воплощенной в рассказе «Авантюрист».

Способность к визионерству – родовое качество романного героя Газданова, переходящее и в его рассказы. Так, в «Водяной тюрьме» (1930) путешествия сознания я-повествователя занимают гораздо большее место в сюжете, чем картины объективного мира, который «лишь эпизодически обозначался как фон, причем крайне неопределенный по характеру, неверный по самой своей сути» [Кабалоти, 1998, с. 71]. Это сказывается на характеристике персонажей, абсурдных «в своей окостенелости, омертвелости» [Там же]. Показателен предпосланный рассказу эпиграф из повести Мопассана «Орля»: «Quand nous sommes seuls longtemps, nous reuflons le vide de fantômes» («Когда мы долгое время пребываем в одиночестве,

мы населяем пространство призраками») (I, 639). Цитата из Мопассана ставит душевный диагноз газдановским героям: их собственные демоны порождены состоянием внутреннего одиночества.

Нередко персонажи Газданова, родившиеся не в свое время, словно «ошибаются эпохой, судьбой, и тогда “своя” эпоха, “своя” судьба догоняют их» [Сыроватко, 1999, с. 778]. Одним из способов настигнуть героя судьба выбирает смерть, как, например, смерть Татьяны Брак в рассказе «Товарищ Брак»: «Мне всегда казалось несомненным, что Татьяне Брак следовало родиться раньше нашего времени и в иной исторической обстановке. Она провела бы свою жизнь на мягких кроватях девятнадцатого века, в экипажах, запряженных лубочными лошадьми, на палубах кораблей под кокетливыми белыми парусами. <...> Но Татьяна Брак появилась лишь в двадцатом столетии и поэтому прожила иначе; и с ее биографией связано несколько кровавых событий» (I, 560). Сама фамилия героини, вступившей в отряд анархистов и погибшей в перестрелке с правительственными войсками, словно отражает несвоевременность ее рождения, повлекшую за собой «бракованность», иллюзорность прожитой жизни. Такова и смерть Ильи Васильевича Аристархова в «Повести о трех неудачах», скрывающая ошибку его существования: убегая от русской революции, он заканчивает жизнь в парижском сумасшедшем доме. Однако смысл своей жизни он видит в написании голубиной книги, отрывки которой находятся впоследствии в его скудном имуществе. Еще один пример подобного рода – смерть героя «Воспоминания» (1937) Василия Николаевича, словно существующего в двух параллельных мирах: реальном и виртуальном, наплывающем на него во снах. В итоге эта иная реальность одерживает верх над действительностью: сражаясь с собственным двойником, возникающим из венецианского прошлого, Василий Николаевич умирает от удара ножом «человека в белом». Когда его труп только через три дня был выловлен рыбаками, жена Василия Николаевича Наденька «сквозь слезы увидела на почти незнакомой уже груди широкую рану, сделанную, по-видимому, багром, которым рыбак вытаскивал из воды тело этого, в сущности, незнакомого человека» (II, 476).

Релевантно смерти в рассказах Газданова *исчезновение* персонажа, вновь появляющегося в неузнаваемом облике и с измененной судьбой (Герасимов в «Превращении»; Саломея в рассказе «Судьба Саломеи», 1959; Вердье-сын в «Нищем», 1962). Как потенциальность такое развитие сюжета содержится в «Исчезновении Рикарди» (1930). Исчезновение и возвращение героя/героини в новом образе становится вариантом архетипического сюжета *смерть-воскресение*. Вместе с тем порой герои испытывают тягу к исчезновению, стремление исчезнуть, которое равнозначно смерти без воскресения: «не думать и не знать, стать бродягой, потемнеть, почернеть, сделаться похожим на цвет земли... и так медленно и незаметно исчезнуть совсем, как исчезают воспоминания и сны, – и очнуться только в последние минуты перед смертью...» (II, 371). Но чаще всего это временное состояние, как у героя рассказа «Третья жизнь», цитата из которого приведена выше.

Разными смысловыми обертонами нагружен в газдановских новеллах архетип *любовь и смерть*. Зачастую готовность умереть вместе с возлюбленным либо остаться с любимым до последнего момента носит чисто риторический характер, как в «Исчезновении Рикарди» или «Железном Лорде». В первом случае судьба не дает возможности проверить душевный порыв Элен – возлюбленной Рикарди. Во втором же произведении героиня действительно остается с мужем до самой его смерти, но внутренним двигателем супружеской верности оказывается не любовь, а вынужденное чувство долга. После смерти мужа Елена Власьевна вскоре «вышла замуж за человека, который был десятью годами младше ее... была очаровательна и неизменно спокойна» (II, 412). Налет литературности ощущается в ранее придуманной ею истории любви с неким «известным поэтом», несвоевре-

менная смерть которого разрушила их намечающуюся свадьбу. Этим сюжетом, сочиненным по романтическому образцу «любовь и смерть поэта»², Елена Власьева пытается оправдать собственную истеричность – как остаточную реакцию на давно прошедшее, но одновременно показать контраст между проживаемой в браке с мужем прозой жизни и тем «блистательным счастьем», которого, по ее представлениям, достойна. Данный эпизод соотносится с множеством смертей, придумываемых романскими героями Газданова по канонам плохой беллетристики (больше всего их в романе «Полет», 1939) (подробно см.: [Проскурина, 2013]). В иронических тонах изображена в том же «Железном Лорде» внезапная смерть бывшего пастора, женившегося на тетке главного героя Василия Николаевича и не вынесшего длительного свадебного путешествия: он «умер однажды в Балтиморе, после чего получились два письма с траурным ободком и фотография великолепной могилы с гигантским мраморным памятником и с длинной эпитафией наполовину по-английски, наполовину по-латыни, и только внизу было приписано два слова по-русски: “спи спокойно”, как насмешливое пожелание в этом, уже несомненно последнем, путешествии бывшего пастора; причем, в довершение всего, местный мраморных дел мастер, ввиду недостаточного, по видимому, знакомства с русским алфавитом, вместо “п” поставил “н”, так что получилось “сни спокойно”; а, впрочем, может быть, он разгадал натуру русской вдовы и... понял, что она никогда больше сюда не вернется и никаких претензий к нему не предъявит. И тетка поехала дальше...» (II, 400–401). *Сон-смерть* и *жизнь-путешествие* вступают в этом эпизоде в контрапунктные отношения, в отличие от иных сюжетных ситуаций, где смерть встроена в границы бытийного путешествия.

Любопытный поворот сюжета *любовь и смерть* происходит в рассказе «Шрам» (1943). Здесь отношение героини к любви как череде чувственных увлечений превращает любовь в игру, однажды закончившуюся смертельным исходом: при выборе очередного любовника из круга претендентов Наташа на пьяной пирушке устраивает игру в «кукушку», в которой не оказалось выигравших: двое соперников были убиты, а третий тяжело ранен. Попав после долгого выздоровления в тюрьму, он теряет все и после освобождения вынужден отказаться от мысли женитьбы на Наташе, которую, как оказалось, искренне любил и продолжает любить. Эта мелодраматическая история придумана Газдановым на основе газетной публикации. Со свойственной склонностью к романтизации автор углубляет характеры персонажей, наделяя чисто криминальный случай, каким он предстает в газете, стереоскопической объемностью, куда встраиваются мотивы одиночества, неприютности, усталости от бессмысленного и бесцельного существования, характерные для эмигрантского сюжета (подробно см.: [Проскурина, 2003]). Знаковым в этом плане является то, что во время игры в «кукушку» Наташа остается в среде игроков и лишь по чистой случайности отделяется легким ранением, оставившим шрам на ее щеке.

Пожалуй, единственный пример любви и верности до смерти во всей новеллистике Газданова представлен в рассказе «Бомбей» (1938), в котором скоропостижная смерть в Бомбее эмигранта Серафима Ивановича Василькова влечет за собой смерть его супруги. Предчувствие ее скорой смерти возникло у я-повествователя на похоронах Серафима Ивановича: «К Марье Даниловне было страшно подходить, и я, подобно другим, испытал это животное чувство страха... близкое присутствие смерти в еще живом человеке, – смерти, тень которой не сходила с лица Марьи Даниловны» (II, 518). Трагизм случившегося усилился тем, что Марью Даниловну «нельзя было похоронить рядом с мужем, их могилы

² В отечественной литературе наиболее известный его вариант – любовь и смерть Ленского в «Евгении Онегине».

на армяно-григорианском кладбище были отделены друг от друга еще одной, в которую опустили совершенно чужого армянина из Персии, внезапно умершего в день своего приезда в Бомбей» (II, 518). В этом событии заключен двойной трагизм: смерти на чужбине и разделенности после смерти.

Внезапная смерть «чужого армянина» – лишь один случай из множества *неожиданных/внезапных смертей* в прозе Газданова в целом. Однако, в отличие от рассказов, в романах писателя такой тип смерти сильнее нагружен семантикой тайны жизни, непредвиденности судьбы (подробно см.: [Проскурина, 2013]).

На фоне апокалиптического пейзажа в красках смерти в «Третьей жизни» появляется в видениях героя-рассказчика символический образ Вечной Женственности:

«Когда я потом вспоминал об этом, все начинало шуметь и кружиться вокруг меня; и вот из этого шума медленно возникало женское лицо с тяжелыми губами и особенным разрезом необычайно больших гневных глаз. Это лицо я знал всегда, всю мою жизнь. И когда я увидел его вблизи и наяву, я начал задыхаться, все стало холодно и душно, все звуки доходили до меня заглушенными, как во сне.

Это происходило летом, на террасе кафе, в пустынном и тихом квартале Парижа... Я, не отрываясь, смотрел на женщину, сидевшую за столиком; она была одна. Я не подошел к ней в тот раз...

<...> Я вернулся домой поздно, лег на кровать... мне казалось, что я не спал... если бы на следующее утро я не проснулся бы в своей комнате, я бы подумал, что это была на самом деле... – зима... непрерывно расширяется земля со снежным, шуршащим шумом. То, как я вступаю в этот воздух, похоже на погружение в холодную, неземную воду, где так медленны движения рук, где призрачны и неверны берега, где в глубине, почти у самого дна, плывут тысячелетние рыбы, сонно шевеля обледеневшими плавниками. <...> Потом разливается яркий свет, – и я оказываюсь в городе, почти похожем на Париж; но в этом городе нет детей, есть только женщины и музыканты. <...> Я иду по улице в дождевом плаще – и навстречу мне идет женщина; в гремящем свете города ее лицо приближается ко мне: бледное лицо с тяжелыми губами, – и я чувствую слабость в сердце и тяжелый, холодный ветер. – У меня была когда-то такая счастливая, прозрачная жизнь, – повторяю я, – зачем вы разрушили все это? Разве вам недостаточно бесчисленного множества тех, кого вы раньше знали, – когда вы проходили со смертельным шелестом платья сквозь годы и годы, никогда не меняясь? <...> Идите за мной, – отвечает женщина. <...> И вот она берет мою руку... ее тяжелые губы неподвижны... кровь густой струей льется из моего горла... я не могу уже говорить и, умирая в красной реке, близкой и нежной, повторяю единственное слово, которое не забыл, не думая о его смысле, почти не слыша его: никогда, никогда, никогда» (II, 378–380).

В этом эпизоде образ блоковской Незнакомки сливается со множеством женских образов с картин импрессионистов, выполненных в стиле ар деко, в поэтике Газданова решенном в траурных тонах (подробно см.: [Проскурина, Проскурина-Янович, 2007; Проскурина, 2009]), что наделяет новыми смысловыми коннотациями архетип Вечной Женственности. Мотивы *неизменности*, *неподвижности*, *смертельного обаяния*, инкрустирующие любовное томление героя, слово «никогда», отсылающее к «Ворону» Э. По, превращают этот центральный эпизод рассказа в сюрреалистическую иллюстрацию вечного сюжета *любовь и смерть*.

Значимое место в мортальной сюжетике газдановских новелл занимает *самоубийство*. Отчасти оно связано с утратой героем смысла жизни («Черные лебеди», 1930), с разрушенной последней надеждой на счастье («Бистро», б/д). Тот же смысл кроется во множестве загадочных самоубийств персонажей. В «Железном Лорде» самоубийство героя – трагический итог совершенной им измены, повлекшей «дурную болезнь», чего он не смог простить самому себе. В финальной части

рассказа слышны аллюзии на «Анну Каренину»: как и героиня Толстого, герой Газданова, не вынеся душевных мук, бросается под поезд. Но, в отличие от стихийного поступка Анны Карениной, уход Василия Николаевича тщательно спланирован, герой обдумывает его в деталях в оставленном письме, вплоть до того эстетического эффекта, которое произведет его лежащее в гробу тело: «Я не знаю, как они положат меня в гроб, – писал он, – было бы хорошо, если бы можно было скрыть, что мое тело разрезано на куски колесами поезда. Мне бы не хотелось, чтобы Леля видела меня разрезанным» (II, 412). На похоронах «страшную полосу, отделившую голову от туловища» (Там же) закрыли розами, которые после этого случая стали для я-повествователя цветами смерти. При всем драматизме ситуации, продуманный героем сценарий собственного самоубийства, его предсмертные раздумья и финальный штрих: гробовые цветы, выполняющие функцию камуфляжа, – накладывают на траурное событие оттенок театральности.

Флером театральности отмечен также ряд придуманных героями смертей, как, например, сочиненная героиней того же «Железного Лорда» история любви к ней и безвременной смерти молодого поэта, о чем речь шла выше. Такой же театральный оттенок имеет сострадание героини рассказа «Ошибка» (1938): ее выставляемая на вид забота об умирающих, сиротах, больных одновременно сопровождается ненавистью и презрением ко всем «положительным вещам»: здоровью, счастью, любви. В рассказе «Мэтр Рай» (1931) использование театральной поэтики при изображении московского публичного дома, известного в узком кругу посетителей как салон *m-me Rose*, служит способом убийственной иронии: француз Раю – агенту Главного полицейского управления, посланному из Парижа в Москву со специальным заданием и посетившему с этой целью тайный ночной салон, кажется, «что сюда приходят с кладбища или с панихиды: дамы грустно улыбаются и не выпускали из рук платков» (II, 230). Траурная поэтика женских персонажей, связанная с авторской идеей трагедийности бытия, художественно воплощенной в рассказе «Черная капля» (1930-е гг.) и развиваемой во множестве вариаций в цикле романов (подробно см.: [Проскурина, Проскурина-Янович, 2007; Проскурина, 2009]), в «Мэтре Рае» становится поэтической насмешкой над новым советским миром, не менее иллюзорным, чем европейский.

Миражность истории и жизни реализуется в новеллистике Газданова через мотив *смерти в чужом обличье* («Смерть господина Бернара», 1930; «Княжна Мэри», 1953; «Нищий»). Уход героев в придуманную реальность как в действительно существующую есть горькое признание призрачности их собственной жизни. Не случайно в рассказе «Княжна Мэри» так и остается неизвестным настоящее имя героя, которого все окружающие называют Марией. Представляя себя известным писателем, в действительности он оказался сотрудником русского журнала «Парижская неделя», где печатал свои советы для женщин по уходу за телом, правильному макияжу, способам достижения «культурного блеска». При этом остается непонятым, были ли напечатаны все эти статьи: герой-повествователь читает их в рукописях, переданных ему после смерти Марии его подругой жизни. Под всеми ними стояла подпись «Княжна Мэри». Этот придуманный мир оказался для него единственной реальностью: «Все, что казалось чем-то печально неопровержимым и непоправимым в существовании этого человека, все это были неважные, в конце концов, подробности. Все: и жестокая нищета, и одутловатое от вина, небритое лицо, и дряблое мужское тело, и порванный дождевик... все это было совершенно несущественно. Потому что, когда этот человек оставался один... с ним происходило чудесное и торжественное превращение. Все приходило в движение: смещались мускулы, сбегались линии, звучали стихи и мелодии, вспыхивали электрические люстры... раздавался безупречный французский выговор: вечерний прием у британского посла в Париже...» (III, 508). В том же фантазмагорическом ключе, словно встроившись в придуман-

ный жизненный сюжет Марии, я-рассказчик завершает свое повествование: «И если бы у моего бедного знакомого, судьба которого так внезапно пересекла мою жизнь, хватило сил на последнее творческое усилие, то на серой простыне больничной койки, вместо окостеневшего трупа старого нищего, лежало бы юное тело княжны Мэри – во всем своем торжестве над невозможностью, временем и смертью» (III, 508). В рассказе «Нищий» богач Вердье-сын отказывается от своей состоятельной жизни, не представляющей для него ценности, и уходит нищенствовать. Однако в финале рассказа, заканчивающегося смертью героя, его судьба словно догоняет его: узнав в нищем бродяге своего исчезнувшего родственника, семья Вердье устраивает ему торжественные похороны в фамильном склепе, увековечив его имя «золотыми буквами на тускло сверкавшей плите темно-серого мрамора» (III, 582). Такой конец обесмысливает уход героя, оставляя победу за тем миром, который Вердье-сын покинул четверть века назад. Однако в последней фразе новеллы мерцает надежда на то, что смысл слова «победа» «перерастает пределы человеческой жизни и проникает туда, где нет ни пределов, ни жизни, ни смысла, ни слов» (Там же). Беспредельность вечности поглощает, таким образом, мирской взгляд на вещи, делая насмешку судьбы над героем кажущимся явлением. В рукописи рассказу предпослан эпитафия из «Надгробного слова герцогине Орлеанской» Боссюэ, снятый при публикации в журнале «Мосты» (1962, № 9): «Все суетно в нас, кроме искреннего признания перед Богом суеты нашей, кроме сего помышления, что мы должны презирать бытие свое» («Tout est vain en nous excepte... le jugement arrête qui nous fait mépriser tout ce qui nous sommes (из «Oraison funèbre de Henriette Anne d'Angleterre» Боссюэ)»³. Эпитафия коррелирует с часто встречаемыми в романах Газданова отсылками к книге Екклесиаста, ее ведущим мотивом *суеты сует*.

Особенно рельефно миражность существования передана в рассказе «Письма Иванова» (1963), где письма героя, найденные после его смерти, раскрывают фальшь его жизни. Но одновременно возникает вопрос, какая из жизней Николая Францевича: та, которую он вел на виду у всех, или множество тех, которые он эпистолярно проживал под именем Иванова, является более подлинной (см.: [Костюков, 2000]). Неизменным же остается одно: как верно отмечает в своей работе Вяч. Боярский, жизнь Николая Францевича продолжается лишь потому, что постоянно умирает в его письмах выдуманный им Иванов [Боярский, 2013].

Уверенность героя в собственной жизни, свободном выборе существования всегда подвергается у Газданова авторской иронии, чаще всего проявленной в сюжете через *внезапную смерть*, в чем слышатся отзвуки евангельского поучения «не знаете ни дня ни часа» (Мф. 25: 13). Такова история бывшего товарища по университету героя-повествователя в рассказе «Из записных книжек» (1965–1966). Настаивающий на правильности своей жизни, центром которой он себя ощущает, предполагая, что быт и само существование его семьи полностью держится на нем, он неожиданно умирает «от какой-то эпидемической болезни, оставив жену, детей и известное количество долговых обязательств» (III, 613). Однако, вопреки его представлениям, его смерть не отразилась на судьбе семьи: мебельный магазин, в котором он работал, выплатил все его обязательства по долгам, а жена вскоре удачно вышла замуж, принесла своему новому избраннику «в приданое выплаченный пылесос, выплаченные ковры и мебель и толстую связку векселей, на которых стояло то, что мой покойный друг, наверное, назвал бы печатью свободы – слово “оплачено”» (III, 613). Еще большей иронии подвержено изображение внезапной смерти владельца похоронного бюро в том же рас-

³ Надгробное слово герцогине Орлеанской (пер. Ив. Пенинского) // Надгробные слова Боссюэ, епископа Мосского. СПб., 1822. С. 53 (цит. по: (III, с. 721 (коммент.)).

сказе. Сделав чужую смерть предметом своей коммерции, он сам оказался в числе своих клиентов, как описывает эту историю собеседник героя-повествователя: «Если хотите, умерев, он поступил неправильно и не по-коммерчески. Случилось то, чего он не предвидел и о чем никогда не думал: что понятие смерти автоматически уничтожает все другие понятия, в том числе коммерцию, основанную на несчастье, то есть то, чем он занимался всю жизнь...» (III, 622).

Можно, таким образом, заключить, что существование героев в художественном мире рассказов Газданова, как и существование самого мира писателя, определяется не столько жизнью, сколько смертью. Пространство смерти предстает более подлинным, чем сфера жизни. Власть смерти над судьбами персонажей приобретает господствующую роль в силу своей неизбежности, формируя представление о жизни как о движении к смерти, протекающем с разной степенью скорости и длины. Этим во многом объясняется разница нарративных стратегий двух жанров в газдановской прозе: романного и новеллистического. Если в рамках метароманного целого отчетливо формируется инициальный сюжет «довоплощения» героя (подробно см.: [Проскурина, 2009]), то в корпусе рассказов он не прочерчивается. Можно согласиться с мнением М. С. Поляевой, что в них, скорее, реализован «опыт “отрицательной инициации”» [Поляева, 2008, с. 197].

Список литературы

Боярский Вяч. Толстой и Газданов: к вопросу об интертексте «Писем Иванова» Г. Газданова // Русская жизнь. 2013. № 6 (2 июня). URL: <http://litbook.ru/article/3912/> (дата обращения 05.02.2016).

Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Эллис лак, 2009.

Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.

Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. СПб.: Петербургский писатель, 1998.

Костюков Л. В. Качество, форма, содержание. О рассказе Газданова «Письма Иванова» // Возвращение Гайто Газданова: Науч. конф., посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 9–14.

Летаева Н. В. Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: Проза на страницах журнала «Числа»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. URL: <http://cheloveknauka.com/v/93436/d/#?page=1> (дата обращения 10.02.2016).

Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем. М., 1990.

Николаев Д. Д. Образ авантюриста в прозе Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 157–168.

Поляева М. С. Малая проза Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 193–199.

Проскурина Е. Н. Особенности художественной интерпретации документального источника в рассказе Г. Газданова «Шрам» // Гуманитарные науки в Сибири. 2003. № 4. С. 32–36.

Проскурина Е. Н. Единство иносказания: О нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М.: Новый хронограф, 2009.

Проскурина Е. Н. Танатологический сюжетно-мотивный комплекс в романной прозе Г. Газданова // Критика и семиотика. 2013. № 2(19). С. 196–219.

Проскурина Е. Н., Проскурина-Янович П. В. След «Черной капли» в поэтике женских персонажей Г. Газданова (на материале романной прозы) // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время): Сб. науч. тр. Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2007. С. 299–309.

Сыроватко Л. Газданов-новеллист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1999. С. 775–784.

Шабурова М. Н. Тема смерти в ранних рассказах Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Науч. конф., посвященная 95-летию со дня рождения, 4–5 дек. 1998 г. М.: Русский Путь, 2000. С. 164–168.

E. N. Proskurina

Artistic philosophy of death in short stories by G. Gazdanov

The paper reveals the place of death in the artistic picture of the world presented in the short stories by G. Gazdanov. With varying degrees of importance for the development of the plot, the deaths and talks about death take place in every work of the writer, and it is often the death that proves to be the highest measure of the behaviour and emotional actions of the characters. The analysis performed has led to the conclusion that the existence of characters in the artistic world of Gazdanov's short stories, and of the world itself, is determined not so much by life as by death. The space of death appears more real than the sphere of life. The power of death over the fate of characters plays the dominant role because of its inevitability, forming a picture of life as a movement toward the death, passing with different speed and length. This is largely due to the difference of narrative strategies of the two genres in Gazdanov's prose: novels and short stories. Within the whole metanovel, the initial plot of character's «complete incarnation» is distinctly formed; however, within the framework of the short stories it is not drawn. They rather realize the experience of «negative initiation».

Keywords: works of G. Gazdanov, artistic picture of the world, philosophy of death, plot, motif, short stories.

DOI 10.17223/18137083/55/9