

Аннотация. В статье анализируется репрезентация индивидуально-авторского концепта «сладостное растворение» в романе Набокова «Лаура и её оригинал». Концепт описан как поэтапная последовательность действий главного героя, выделены основные смысловые признаки, позволяющие сопоставить этот концепт с предшествующими ему в литературе.

Ключевые слова: индивидуально-авторский концепт, скрипт (сценарий), смысловое ядро концепта, художественный мир Набокова.

Summary. This article studies the representation of the author's individual concept of "delicious dissolution" in Nabokov's novel "The Original of Laura". The concept is described as a step-by-step sequence of actions of the central character, and its basic semantic features are listed, which gives a possibility to compare this concept with its precedents in the works of classical literature.

Key words: an author's individual concept, scenario (script), semantic nucleus of the concept, Nabokov's artistic world.

Ингеборг Яндль

(Грац, Австрия)

ПОВТОР И ГИПЕР-РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК СПОСОБЫ САМОПОЗНАНИЯ: «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА» ГАЙТО ГАЗДАНОВА

1. Два убийства

Одна из многочисленных аналогий, характерных для стиля Гайто Газданова, является фундаментальным структурным принципом романа «Призрак Александра Вольфа» (1947). Речь идёт о двойном смертельном выстреле рассказчика в опасного преследователя. Роман начинается с его воспоминания о первом и – как он подчёркивает – единственном убийстве, которое он совершил. Это событие состоялось во время гражданской войны в русской степи до эмиграции героя в Париж. Несмотря на расстояние во времени и пространстве, герой неспособен забыть об этом, так что оно маркирует как травматическую цезуру в его жизни разрыв между его собственным прошлым и настоящим. Так как рассказчик ежедневно возвращается в своих воспоминаниях к событию прошлого, последнее оказывает влияние на его настоящую жизнь, о чём он и говорит в самом начале рассказа: «Из всех моих воспоминаний, из всего бесконечного количества ощущений моей жизни самым тягостным было воспоминание о единственном убийстве, которое я совершил. С той минуты, что оно произошло, я не помню дня, когда бы я не испытывал сожаления об этом» [2: с. 5].

Действие романа, по-видимому, рождается из этой травмы, которая отчасти вызвана тем, что герой не готов смириться с осознанием своей способности совершить убийство. При неосознанной попытке опровергнуть невыносимую для него истину, герой пытается оправдать себя двумя способами: он ищет доказательства того, что, во-первых, жертва его невольного преступления выжила, и что та, во-

вторых, имела плохой характер. Таким образом, он хочет убедиться в том, что он на самом деле никогда не совершал убийства, и что, если даже стрелял, то целился в человека, который этого заслуживал. Данные два направления противостоят друг другу в оценке жертвы: в первом случае герой смотрит на неё с симпатией и сожалением, а во втором – с ненавистью и злобой. От этого противоречия между двумя стратегиями подсознания рождается логика, что жизнь призрака сначала должна быть спасена, чтобы выяснить, каким был его характер, а потом, когда тот неизбежно окажется скверным, уничтожена.

В контексте этих переживаний рассказчика появляется персонаж по имени Александр Вольф. Следует обратить внимание на то, что его образ возникает, точно как призрак, из неопределённого, далёкого места, как незнакомый автор книги, в которой описываются обстоятельства, занимающие героя, только с точки зрения жертвы. Поскольку рассказ почти совпадает с его воспоминаниями, герой воспринимает этот рассказ как доказательство того, что застреленный им в степи человек, против всей вероятности, выжил. Несмотря на активные попытки встретиться с Александром Вольфом, рассказчик находит все дальнейшие его следы и, наконец, его самого, как уже его книгу, неожиданно, по чистой случайности. Тем не менее, черты личности Вольфа постепенно проясняются: его близкий друг рассказывает о деталях его спасения, а также о ярком характере и о его привлекательности для женщин. В рассказе его любовницы раскрываются и преобладают самые неприятные черты Вольфа. Когда, наконец, рассказчик знакомится с ним сам, его собственное отношение к нему сначала подтверждает положительную оценку первого информанта. Только потом Вольф неожиданно оказывается опасным врагом, покушающимся на жизнь любовницы. Эта ситуация и становится причиной второго смертельного выстрела героя. Выходит так, что, несмотря на логическую несовместимость двух направлений, в которых развивается мысль героя, они сохраняются до конца. В результате, они возвращают рассказчика в обстоятельства, параллельные тем, которые были в центре внимания в начале текста. Отрицаемая героем способность к убийству, о которой свидетельствовал первый выстрел, подтверждается вторым.

По логике рассказа Вольф идентифицируется с жертвой выстрела в степи, а из этого рождается сложная интрига, сконструированная как парадокс, поскольку она предполагает, что герой дважды убил одного и того же человека.

2. Является ли Александр Вольф тем же самым человеком, которого герой убил в степи?

Хотя сходства между воспоминаниями героя и тем, что он узнаёт об Александре Вольфе, очевидны, нельзя сказать, что между ними имеется полное совпадение. Это показывается уже при первом знакомстве с приключениями Вольфа в его рассказе: рассказчик удивляется деталям, не соответствующим его воспоминаниям. Вольф, например, упоминает о двух выстрелах, между тем как он помнит только один единственный [2: с. 10]. Вдобавок можно заметить, что описанные Вольфом события, которые напоминают рассказчику его собственную историю, включают мало точных деталей, и стоит учитывать то, что преобладающие общие описания гражданской войны в России не способствуют доказательству. Несмотря на очевидную неточность, отдельные детали – невыносимая жара, война как фон действия – заставляют рассказчика воспринимать прочитанный им текст как «точное восстановление всего, что [он] переживал» [там же]:

«Это был рассказ об одном из эпизодов войны; он был написан без какого бы то ни было упоминания о стране, в которой это происходило, или о национальности его участников, хотя, казалось бы, одно его название, «Приключение в степи», указывало на то, что это как будто должно было быть в России. [...]

Я нашёл там точное восстановление всего, что я переживал в далёкие времена гражданской войны в России, и описание этих невыносимо жарких дней, когда происходили наиболее длительные и наиболее жестокие бои» [там же].

В описании местности отсутствует точность, но некоторое внимание ей всё же уделяется. Благодаря этому личные ассоциации читателя вмешиваются в рецептивный процесс, и таким образом отражаются на его толковании текста. Такой абстрактностью отличается и описание белой и чёрной лошадей, которые как таковые совпадают с постановкой вспоминаемой героем, но тем не менее не хватает характерных деталей, чтобы точно идентифицировать конкретных лошадей:

«[Рассказ] начинался так: "Лучшая лошадь, которая мне когда-либо принадлежала, был жеребец белой масти, полукровка, очень крупных размеров, отличавшийся особенно размашистой и широкой рысью. Он был настолько хорош, что мне хотелось бы его сравнить с одним из тех коней, о которых говорится в Апокалипсисе. Это сходство, вдобавок, подчёркивалось тем, — для меня лично, — что именно на этой лошади я ехал карьером навстречу моей собственной смерти, по раскалённой земле, в одно из самых жарких лет, какие я знал за всю мою жизнь". [...]

Я дошёл, наконец, до последних страниц рассказа; я читал их с почти остановившимся дыханием. Там я узнал мою вороную кобылу и тот поворот дороги, на котором она была убита» [там же].

Воспоминания Вольфа и героя совпадают благодаря их ассоциативной связи с четырьмя всадниками Апокалипсиса. Вместо конкретного описания оба рассказа перенесены на аллегорический уровень, эпистемологическая оценка которого может правдиво изображать совершенно разные конкретные события, особенно если имеются в виду многочисленные аналогичные эпизоды гражданской войны.

Предположение рассказчика о том, что жертва его выстрела и Вольф — одно лицо, основанное на сходстве его собственных воспоминаний с рассказом Вольфа, подтверждается, казалось бы, встречей с Вознесенским. Последний рассказывает о его спасении, о его прошлом и настоящем. Тем не менее, следует обратить внимание на то, что Вознесенский знает о самом приключении в степи не больше героя, потому что в тексте говорится: «Вознесенский прибавил, что Вольф был ранен в совершенно загадочных обстоятельствах, о которых он ничего не хотел сказать, ссылаясь на то, что не помнит, как это произошло» [2: с. 21]. Это означает, что прозаический рассказ в сборнике остаётся единственным источником, повествующим о столкновении в степи и перестрелке. Второй источник рассматривается как дополнение к первому только в связи с тем, что и он относится к Вольфу. То же самое можно сказать о рассказе Елены Николаевны как третьем источнике, который сообщает о личности Вольфа и о сильном влиянии события в степи на его характер и пессимистическое мировоззрение, а также повествует о личных отношениях между героем и его любовницей, но всё же никак не подтверждает, что Вольф и есть тот человек, в которого стрелял рассказчик.

Выходит так, что единственный человек, который может уточнить события, произошедшие в степи, и подтвердить или опровергнуть предположения рассказчика — это сам Вольф. При встрече с ним, рассказчик старается разрешить этот мучающий его вопрос. Но даже возможность, собственными глазами посмотреть на Вольфа оказывается ненадёжной, поскольку, как замечает сам герой, воспоминания, трансформированные ежедневными размышлениями в течение многих лет, вмешиваются в его восприятие, изменяют его и мешают процессу мышления:

«Александр Вольф повернул голову, и я увидел его лицо [...]. Может быть, если бы я не знал, что это он, я не обратил бы на него особенного внимания. Но оттого, что я это знал, мне показалось несомненным, что я вижу перед собой именно

то, давно и страшно знакомое, лицо, воспоминание о котором столько лет преследовало меня. У него была очень белая кожа и неподвижные серые глаза [...].

Каждый раз, когда это было возможно, я смотрел на Вольфа с той жадной и пристальной напряжённостью, которая была характерна для всего моего отношения к нему [...]. Я делал над собой усилия, чтобы увидеть его таким, каким он казался бы мне, если бы я вообще ничего о нём не знал, я старался отстранить от себя те навязчивые представления, которые слишком долго преследовали моё воображение и которые мешали мне в эти минуты» [2: с. 95–96].

Детальный анализ границ сознания и механизмов интерференции указывает на то, что герой, несмотря на стремление к объективности, оказывается не в состоянии идентифицировать Вольфа. Хотя описанные сомнения в тождестве персонажей столь эксплицитно формулируются героем, тот всё-таки продолжает действовать так, как будто встречи с Вольфом подтвердили его предположения. Это становится ясно и при двух последующих встречах персонажей, которые, хотя содержат фрагменты исповеди обоих, ничем не доказывают, что Вольфа и рассказчика действительно связывает одно и то же происшествие в степи. Подобно Вознесенскому и Елене Николаевне они просто исходят в своих размышлениях из этого предполагаемого факта.

Наблюдения, сделанные в данной главе, позволяют предположить, что размышления героя, и его попытки установить личность Вольфа образуют замкнутый круг, поскольку их отправной точкой служит неточный рассказ, связь которого с событием из жизни главного героя основана лишь на собственных ассоциациях и болезненных переживаниях последнего, и который, таким образом, имеет субъективный, а не объективный характер. Несмотря на то, что этот факт учитывается рассказчиком неоднократно, он игнорируется в логике повествования, в результате чего возникает всё более и более отчётливое ощущение, что Александр Вольф и есть невольная жертва главного героя.

3. Сходства между обстоятельствами двух выстрелов

Независимо от того, является ли Вольф жертвой обоих выстрелов главного героя, можно заметить явные параллели между двумя ключевыми сценами рассказа, которые ведут к парадоксальному выводу, что рассказчик повторяет совершённое им прежде убийство.

Основная концепция эквивалентности построена на повторе перспективной констелляции; в данном случае это взгляд рассказчика сверху на лежащего у его ног мёртвого. В этот момент, когда их взгляды якобы встречаются, герой и получает глубокую психологическую травму, вызванную осознанием своей способности к убийству. Этот ключевой момент подкрепляется многочисленными деталями. Что касается действия, можно заметить, что в обоих эпизодах Вольф стреляет первым, но поздно замечает, что пуля не попала в цель и в конечном итоге оказывается сражён неожиданным, точным выстрелом рассказчика. Более того, агрессия противника оба раза косвенно причиняет вред рассказчику: в первой ситуации он убивает его лошадь, а во второй Елена Николаевна только благодаря быстрой реакции избегает той же участи, судя по тому, что она ранена в левое плечо, т.е. недалеко от сердца. Обе встречи построены таким образом, что рассказчик из потенциальной жертвы чужой агрессии сам становится убийцей.

Кроме того, аналогия между двумя ситуациями подчёркивается сходством между обстоятельствами первого и второго выстрела, к которым относятся жара и состояние полного изнеможения, в котором пребывает главный герой. По-видимому, это точное совпадение внешних условий и внутреннего состояния героя играют чрезвычайно важную роль как повод для ассоциативного воспоминания¹.

«Был жаркий день, улицы были полны народа. Я шёл, как пьяный, безрезультатно стараясь избавиться от невыносимого ощущения тоски и какого-то чувственного тумана, через который я всё не мог пройти. Я шагал, бессознательно вбирая в себя весь этот шум и не отдавая себе отчёта в его точном значении. Время от времени тошнота опять подходила к горлу, и тогда мне казалось, что не может быть вообще ничего более трагического, чем эта толпа людей в солнечный полдень на парижских бульварах и всё, что происходит сейчас, и что я только теперь понимаю, как давно и как смертельно я устал» [2: с. 134–135].

Этот намёк на жару уводит рефлексию об убийстве через интертекстуальные связи ещё дальше, к «Постороннему» Альбера Камю, где жара и отблеск солнца от ножа рассматриваются героем как причины, приведшие его к убийству [5: с. 70–72]. В преобразованном виде, этот образ повторяется в романе Газданова: умирающий Вольф обращает внимание на «тёмный отблеск револьвера» [2: с. 10] в руке героя. Если учитывать роль подтекста Камю в романе Газданова, то затрагивается философская проблема теоретической невинности человека, невольное преступление которого оказывается предопределено внешними обстоятельствами, и вечного допроса с пристрастием, который, в отличие от «Постороннего» ведёт до конца не судья, а сам герой.

Усталость героя оба раза вызвана высокой концентрацией событий, которыми словно перегружено время: в первом случае заблудившийся герой оказывается в полном одиночестве в самый разгар гражданской войны, а второй ситуации предшествует череда стремительно сменяющихся друг друга событий, включающих детективный элемент.

Имеется ещё третий, аллегорический уровень аналогии между двумя убийствами – отношение к четырём всадникам Апокалипсиса. Сам Вольф вводит в своём рассказе этот библейский подтекст, чтобы описать роковую встречу между конями: его белым и чёрным – героя. Хотя не хватает рыжей и бледной лошадей библейского Апокалипсиса, они присутствуют в тексте в аллегорическом измерении: к рыжей лошади, вероятно, косвенно отсылает само изображение гражданской войны, что соответствует библейской интерпретации данного апокалиптического образа. Что касается бледной лошади, символизирующей смерть, то её образ оказывается растворён в портретах как самого рассказчика, так и Вольфа: Вольф вспоминает, что «увидел над собой юношеское и бледное [...] лицо» [2: с. 11]; столь же бледным представляется рассказчику его невольная жертва: «Для меня почти не оставалось сомнений, что автор рассказа и был тем бледным и неизвестным человеком, в которого я тогда стрелял» [2: с. 12]. К образам апокалиптических всадников отсылает и сцена второго убийства благодаря использованию цветовой символики. Параллель между образом чёрного коня и рассказчиком проводится и здесь: последний сжимает в руке чёрный револьвер. Кроме того, на этот раз судьбоносное оружие как бы удваивается: мы видим его и в руке Вольфа. Белый и красный цвета встречаются в образе Елены Николаевны, которую ранит Вольф своим выстрелом: на её белом платье проступает кровь. Можно также проследить связь между белым конём и женщиной в белом платье: в первом эпизоде герой присваивает после смерти собственной лошади белую, принадлежавшую его жертве. Во втором – Елена Николаевна становится его любовницей после своего неудачного романа с Вольфом. При первой встрече, персонажи приписывают друг другу смертельную бледность, потому что каждый из них пребывает в уверенности, что другой умер. В связи с тем, что вторая встреча описывается только с точки зрения главного героя, «бледное» (имплицитно присутствующее в словах «серое» и «мёртвые глаза») становится однозначным атрибутом Вольфа: «С серого ковра, покрывавшего пол этой комнаты, на меня смотрели мёртвые глаза Александра Вольфа» [2: с. 136]. Всё указывает на

то, что жертва в степи на самом деле не пережила выстрела героя и что Вольф не больше, чем этот мёртвый человек, оживлённый только в представлениях рассказчика, потому что эти оценки «бледного» относятся к Вольфу не только в момент смерти, а вообще: «У него была очень белая кожа и неподвижные серые глаза» [2: с. 95]. Взгляд на живого Вольфа напоминает герою именно те черты, которые имел умирающий: «То, что у него были серые глаза, вспомнил теперь отчётливо, хотя в тот раз, когда я их видел, они были покрыты почти что предсмертной мутой, и я заметил их цвет только потому, что это происходило в очень исключительных обстоятельствах» [2: с. 36]. Серый цвет в течение всего романа остаётся главным атрибутом Вольфа. Он ассоциируется с ним и его смертью настолько тесно, что этот оттенок присутствует и в описании всех персонажей, связанных с ним².

С помощью сходств на трёх уровнях (действие, внешние обстоятельства и аллегорический подтекст) проводится параллель между двумя событиями. Ситуации настолько взаимосвязаны, что сливаются, и можно даже считать, что второе событие отдельно не существует, а является не более чем переживанием героя о давно совершенном убийстве в степи, которое повторяется в сфере воспоминаний. Первое событие занимает точное положение на временной оси – во время гражданской войны, когда герою было 16 лет. Второе разворачивается в метафизическом мире, в мыслях героя, где нет точного начала и нет конца, где оно повторяется с различными модификациями до бесконечности. Из-за травмы, этот метафизический уровень неконтролируемо вмешивается в восприятие реальности и постепенно начинает преобладать над ним. Намёк на такую связь между эпизодами даёт сам рассказчик, после повторного убийства: «Я сделал шаг вперёд, наклонился над ним, и вдруг мне показалось, что время закружилось и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы моей жизни» [2: с. 136].

Вторжение воспоминаний в объективную действительность устанавливает синкретизм между прошлым и настоящим рассказчика, между русской степью и парижской квартирой. Герой защищает не свою собственную жизнь, а жизнь любимой женщины, он стреляет не в незнакомца, а в предположительно знакомого человека. Это не только реконструкция – хотя, по-видимому, ставится такая задача, потому что в события прошлого проникают элементы настоящей ситуации, потенциально связанные с ней. Результат этого скорее можно назвать гипер-реконструкцией, потому что процесс воспоминания делает возможной трансгрессию между параллельными мирами, выражаясь словами Лейбница. Сверх того, поиск истины не ограничивается ни событиями прошлого, ни настоящими событиями, или согласованной выдумкой: не избегая логических противоречий, поиск ведёт к абстрактному представлению истины, которое содержит совокупность неких потенциальных истин. Процесс гипер-реконструкции достигает своей вершины в тот момент, когда, повторяя убийство, герой стреляет в Вольфа не один раз, согласно своим воспоминаниям о событиях в степи, а два раза, как говорится в рассказе Вольфа.

4. Сходство и отождествление героев: мотив «двойника»

Если в предыдущей главе были выделены параллели между двумя убийствами, которые приводят к выводу, что второе убийство происходит только в сознании героя, то в дальнейшем будут изучаться следы отождествления героя с его жертвой. Вольф, который представляет собой полноценную личность, именно этим не похож на безличную жертву. Благодаря параллелям между взглядами Вольфа и героя, можно рассматривать двух персонажей в их единстве. А значит, процесс данной гипер-реконструкции приводит к тому, что в момент второго убийства герой

сам восстанавливает роли и жертвы (Вольфа) и убийцы из собственного переживания роли агрессора.

На подобный синкретизм между агрессором и жертвой указывает цитата Эдгара По, выбранная Вольфом как лейтмотив своего повествования, которая, таким образом, становится лейтмотивом и в повествовании главного героя: «*Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple*» [10: с. 948]. По-видимому, в этом предложении убитый совпадает с человеком, который смотрит на его тело. Подобный парадокс содержится в последней фразе романа: «С серого ковра, покрывавшего пол этой комнаты, на меня смотрели мёртвые глаза Александра Вольфа» [2: с. 236]. Здесь не убийца смотрит на жертву, а наоборот, жертва на убийцу.

Чтобы в этих парадоксах найти смысл, представляется разумным исходить из более прозрачных примеров, в которых прослеживается взаимное отражение героя и Вольфа, несмотря на то, что они противостоят друг другу как агрессор и жертва. До их столкновения оба персонажа убеждены в том, что другой из них умер вследствие роковой встречи: первый – потому, что сам выстрелил в другого, второй же утверждает, что против всей вероятности был спасён, а после этого убедился в том, что стрелявший в него юноша встретил смерть на его белом коне, образ которого трактуется самим героем в апокалиптическом ключе. Во-вторых, оба уверяют друг друга, что они ежедневно вспоминали о своём убийстве и бесконечно о нём сожалели: «И я тоже вспоминал об этом, – сказал я. – Я дорого дал бы за то, чтобы все эти годы меня не преследовал ваш призрак. – Как все условно! – сказал Вольф. – Вы были убеждены, что убили меня, я был уверен, что вы погибли по моей, в конце концов, вине, и мы оба были не правы» [2: с. 109]. Такое взаимное отражение персонажей указывает на то, что оба существуют в одном только сознании. Отношение героя к Вольфу вроде бы подтверждает такую гипотезу:

«Мысль о Вольфе была сильнейшим воспоминанием об этой особенности, теоретически преступной подробности моей душевной биографии. Если бы не существовало Вольфа, она могла бы оставаться в области моего воображения и у меня могла бы быть утешительная иллюзия [...]» [2: с. 99].

«Воспоминание о нём неизменно связывалось с представлением об убийстве, тем более трагическим, что от него нельзя было уйти, так как эта идея была облечена в форму двойной неизбежности: нести с собой смерть или идти ей навстречу, убить или быть убитым; ничем другим нельзя было остановить то слепое движение, которое олицетворял собой Александр Вольф» [2: с. 113].

Если Вольф является для рассказчика средством убеждения в собственной биографии, если он ищет примирения с событиями в степи через их обсуждение с Вольфом, т.е., если ищет близких с ним отношений, чтобы убедиться в том, что они оба одинаково виновны и в то же время одинаково невиновны, то налицо, что мысли о том, где и каким Вольф мог быть, сильно форсируются. Кроме того, неоднократно встречающиеся в тексте слова «если бы не существовало Вольфа» указывают на то, что тот действительно может представлять собой только иллюзию. Цитаты наводят на мысль, что при воспоминании о роковом столкновении с незнакомцем рассказчик рассматривает это событие одновременно с точки зрения убийцы и жертвы, чем и объясняется целый ряд исходных парадоксов. Эту гипотезу подтверждает и цитата из рассказа Эдгара По «Повесть крутых гор» (1844), потому что и там встречаются мотивы отделения души от тела, двойников, а также окончательной нерешаемости вопроса о том, какова связь между двойниками и кто из них в рассказе был действующим лицом [10: с. 950].

Рождение двойника из совести героя, двойник как неинтегрированная часть его личности, выделяется и в романе Газданова. Несмотря на уничтожение всех улик, воспоминание оказывается неуничтожимым:

«[Я] продал [жеребца] за несколько дней до того, как покинул Россию, немецкому колонисту, который снабдил меня большим количеством провизии и заплатил мне крупную сумму ничего не стоящих денег. Револьвер, из которого я стрелял, – это был прекрасный парабеллум, – я выбросил в море, и от всего этого у меня не осталось ничего, кроме тягостного воспоминания, которое медленно преследовало меня всюду, куда заносила меня судьба» [2: с. 8].

Вторжение воспоминаний рассказчика в объективную реальность начинается уже до появления Вольфа. Первым указанием на его существование служит книга, отражающая историю самого героя. Но никакие попытки героя вступить в контакт с Вольфом – ни личное письмо автору, ни беседа с издателем – не дают желаемого результата. В этом можно увидеть проявление механизма цензуры – феномена сознания, который, согласно Фрейду, не допускает человека до корней его травматического воспоминания.

Незадолго до знакомства героя с Вознесенским, Еленой Николаевной и Вольфом обрисовывается ситуация, в которой пребывает герой: «Я жил в те времена совершенно один» [2: с. 15]. Полное одиночество героя создаёт условия для развития психоза, и постепенно наполняется присутствием Вольфа, который отражается в каждом из новых знакомых. Психоз охватывает всю жизнь героя, а чтобы это проиллюстрировать, Газданов, по всей видимости, обратился к разным аспектам теории Фрейда: во-первых, к механизму цензуры, во-вторых, к рождению двойника как приближению к вытесненному поступку, в-третьих, к связанному с этим анализу жуткого, которое, по мнению Фрейда, рождается из хорошо знакомого [7: с. 231]³, в-четвёртых, к концепту принудительного повторения – в данном случае повторению убийства, которым и совершается гипер-реконструкция.

В некоторые моменты, рассказчик даже сам начинает сомневаться в достоверности собственного восприятия: «Потом я увидел с необыкновенной ясностью качающуюся, как во сне, чёрную мушку револьвера перед моим правым глазом. Мне стало казаться, что меня знобит, что у меня начинается бред» [2: с. 97]. Но поскольку он сомневается только в деталях, а не в самом существовании Вольфа, эти моменты проходят бесследно. Роман написан так, что читатель сам неизбежно оказывается под воздействием психоза рассказчика и переживает это состояние так же, как и тот. Психотическая реальность текста конструируется таким образом, что парадоксальные, чисто теоретические выдумки воспринимаются читателем как абсолютная истина. Только так возникает возможность второй раз совершить одно и то же убийство. Как ключевой элемент этого пространства, действия Вольфа являются эпистемологически равными действиям героя. Вольф знает мысли героя также хорошо, как тот знает мысли Вольфа, так как оба они оперируют только мыслями первого.

В этой связи встаёт спорный вопрос об авторстве рассказа в сборнике Вольфа: тот сам делает различие между собой прежним (т.е. тем, кого убил главный герой) и собой нынешним (т.е. персонажем, существующим лишь в психотическом восприятии героя): «Саша Вольф, конечно, не написал бы "I'll Come Tomorrow", я думаю, что он вообще ничего бы не написал. Но его давно не существует, а книгу эту написал другой человек [...], я превратился в автора этой книги» [2: с. 108–109]. Если автор написал книгу, которую сам покойник не написал бы, с позиции жертвы, то следует предположить, что герой, пребывающий в состоянии психоза, сам написал книгу, сотворив личность жертвы, и осмыслив её как собственного двойника.

В качестве этого двойника Вольф постепенно становится опасным врагом, поскольку он дублирует всю жизнь героя, являясь другом его приятеля, бывшим любовником его любовницы и, подобно герою, писателем. Угроза усиливается ещё

больше тем, что он покушается на жизнь Елены Николаевны. Проблема «двойника» со времён античности является одной из центральных в мировой литературе, а только в эпоху романтизма возникает оценка, которой потом заинтересуется Фрейд: учитывается возможная угроза, исходящая от двойника, если тот занимает место оригинала и впоследствии лишит его идентичности [6: с. 94–95; с. 100–106]. Принадлежность «Призрака Александра Вольфа» к этой группе произведений не вызывает сомнений, если учесть вышеуказанный лейтмотив Эдгара По и намёки на Фрейдовские изложения жуткого, построенные на известном примере «Песочного человека» Гофмана (1817). Если рассматривать роман Газданова в контексте биографии автора-эмигранта, можно обратиться к работе «Поэтика миграции» Евы Хаусбахер, где говорится о том, что современные писатели, творившие на стыке разных культур, часто используют мотив двойничества, отражая таким образом произошедший раскол между прошлой и настоящей идентичностями [8].

Значительное влияние на творчество Газданова оказали работы Фрейда, которые были предметом горячих дискуссий в Париже того времени. К тому же следует учитывать традицию мотива двойничества в русской культуре. Сюжетообразующую роль этот мотив играет, например, в повестях «Нос» Н.В. Гоголя и «Двойник» Ф.М. Достоевского. В обоих произведениях показано, как двойник публично компрометирует героя и захватывает его место, так как играет свою роль лучше оригинала. Поскольку у героя с его двойником не получается мирно сосуществовать, подобные тексты в большинстве случаев кончаются удалением одного из них: это осуществляется или воссоединением («Нос») [3: с. 23], помещением героя в психиатрическую больницу («Двойник») [1: с. 374–375], его смертью («Повесть крутых гор» По) [10: с. 949–950], самоубийством героя («Песочный человек» Гофмана) [9: с. 49], или же убийством, которым разрешается данный конфликт в романе Газданова.

Драматическая развязка, после которой остаётся в живых только один из соперников, по-видимому, является ключевым элементом подобных текстов. В «Призраке Александра Вольфа» это движение начинается с воспоминания об убийстве и продолжается в поиске жертвы, которая впоследствии появляется в мыслях героя, формируется как самостоятельная личность, становится его близким знакомым, пока не выясняется связанная с ним опасность. Сознание этого возвращает героя в исходную ситуацию, в которой ему приходится выбирать между ролями убийцы и жертвы, и в которой повторяет роковой поступок, а в этом кругу в этом круговороте событий растворяется время. Осмысленность этой цепи, видимо, выражается не в её результате, а в самом действии: гипер-реконструкция делает возможной рассмотрение травмы с разных точек зрения (что невозможно при обычной реконструкции) и таким образом способствует самопознанию героя. Относительно второго убийства, которое совершается в результате построенного текстом парадокса, необходимо учитывать, что повторение, согласно Лотману, даже если не добавляет новую информацию, имеет значение само по себе [4: с. 95]. Важен не результат (т.е. подтверждение убийства); важна семантика «повторения убийства», так как она подтверждает, что герой способен к этому поступку и что он совершил его не случайно. Много лет рациональных и эмоциональных обдумываний не отменяют ни решения, ни поступка.

Повтор и гипер-реконструкция действуют как лупа, сквозь которую краткий промежуток времени растягивается до размеров всей жизни героя. Таким образом раскрываются детали, невидимые при наблюдении в обычном историческом времени и связанные со свойствами личности рассказчика. Из этого следует, что рассматриваемые механизмы принуждают героя к вечному самопознанию. Вместо

того чтобы открыть ему детали прошлого, они уводят его далеко за пределы его собственного представления о себе, ограниченного цензурой сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский, Ф.М.* Двойник. Петербургская поэма // Собрание сочинений. В десяти томах. М., 1956. – Т.1. – С. 209–375.
2. *Газданов, Г.И.* Призрак Александра Вольфа // Собрание сочинений в пяти томах. М., 2009. – Т.3. – С. 3–136.
3. *Гоголь, Н.В.* Нос // Петербургские повести. Киев, 2008. – С. 5–25
4. *Лотман, Ю.М.* Анализ поэтического текста. // О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. – СПб., 1996. – С. 18–252.
5. *Camus, Albert* L'Etranger. Stuttgart, 2003.
6. *Frenzel, Elisabeth* Doppelgänger // Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. – Stuttgart, 1999. – С. 94–113. (= Kröners Taschenbuchausgabe; 301)
7. *Freud, Sigmund* Das Unheimliche // Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1999. – Т.12. – С. 229–268.
8. *Hausbacher, Eva* Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur. – Tübingen, 2009. (= Stauffenburg Discussion; 25)
9. *Hoffmann, E.T.A* Der Sandmann // Sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt am Main, 1985. – Т.3. – С. 11–49.
10. *Poe, E.A.* A Tale of the Ragged Mountains // Collected Works of Edgar Allan Poe. Cambridge, London, 1978. – Т.3. – С. 935–953.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это замечание уже относится отчасти и к дальнейшим ступеням исследования, где делается предположение, что вторую ситуацию можно понимать как симптоматическое мысленное повторение, вызванное непреодоленной травмой.

² При первой встрече с главным героем эти персонажи производят следующее впечатление: «[Вознесенский] был несколько мрачен, глаза его начинали мутнеть» [2: с. 16]. «Это была женщина лет двадцати пяти – двадцати шести, хорошо одетая, с довольно красивым, неподвижным лицом и небольшими серыми глазами» [2: с. 40]. У возлюбленной Елены Николаевны герой замечает сходство с Вольфом как проявление психической травмы, противоречащее её естеству: «Что именно, какое чувство так надолго застыло в её глазах, и откуда был этот душевный её холод?» [2: с. 79] и «я хотел знать, чьи глаза нашли своё неподвижное отражение в её глазах, чей холод так глубоко проник в её тело» [2: с. 80].

³ Герой неоднократно испытывает страх при виде Вольфа: «Но всё-таки я два раза заметил в его глазах это страшное выражение: сначала, когда он узнал, что это я стрелял в него, и поднялся из-за стола, и потом, когда он сказал мне "милый друг"» [2: с.122].

Аннотация. В романе «Призрак Александра Вольфа» Гайто Газданова повтор и гипер-реконструкция образуют противоречивую фабулу, которая наводит на мысль, что главный герой два раза убил одного и того же человека. Изучается сначала формальная основа этого парадокса как следствие ситуативных и аллегорических соответствий, скрывающих отсутствие причинно-следственной связи. Кроме двух ситуаций убийства отождествление приближает и самих соперников, делая их двойниками. На этой основе рассматриваются и фрейдовский подтекст и

поэтика мотива двойника как признаки психотического варианта стремления к самопознанию.

Ключевые слова. Газданов, двойник, Фрейд, принудительное повторение, самопознание, парадокс, травма, память.

Summary. Repetition and hyper-reconstruction serve as main strategies to generate the contradictory plot of Gajto Gazdanov's novel «The Spectre of Alexander Wolf», in which the protagonist seems to kill the very same person twice. The paradox is constituted by situational and allegoric accordance in the setting of the two murders hinting at a causal relationship between them, which actually does not exist. Furthermore, similar analogies accomplish an approximation between the antagonist heroes and thus outline them as doppelgangers. On this basis the analysis deals with the Freudian subtext and the motive of the doppelganger in order to reveal their connection with psychotic quest for self-awareness.

Key words: Gazdanov, doppelganger, Freud, repetition, compulsion, self, awareness, paradox, trauma, memory.

А.И. Смирнова

(Москва, Россия)

«РУССКАЯ ТЕМА» В ПРОЗЕ Г. ГАЗДАНОВА

Во многих произведениях Гайто Газданова присутствует значимая для всей эмигрантской литературы тема, которую условно можно назвать «русской темой». Истории и судьбы русских людей в изгнании интересовали писателя. В его рассказах и романах представлено множество персонажей с ярко выраженными индивидуальными чертами и, как правило, трагическими судьбами. Жизнь на чужбине оказывается тем испытанием, которое многие не выдерживают. Одной из сквозных в творчестве Газданова становится тема смерти. «Представление о неизбежности страдания и смерти, постоянное ожидание трагедии, память о пережитом ужасе, непонимание между людьми, бесконечное одиночество – вот удел газдановских героев» [2: с. 196].

Уже в одном из ранних рассказов «Чёрные лебеди» (1930) обе темы, взаимодействуя, дополняют одна другую. В рассказе проявляется умение молодого писателя наблюдать за жизнью и людьми, подмечать в человеке сугубо индивидуальное, проникать в психологию персонажа, облекать в изящную форму историю героя. Это изящество находит выражение в выборе заглавия рассказа, в акцентировании внимания читателя на лаконичных, но знаковых деталях, в построении сюжета. Произведение начинается с сообщения: «*Двадцать шестого августа прошлого года я раскрыл утром газету и прочёл, что в Булонском лесу, недалеко от большого озера, был найден труп русского, Павлова*» [1 (III: с. 127)], после чего излагается его история как «*самого удивительного человека во многих отношениях*» [1 (III: с. 128)] из тех, кого знал герой-повествователь.

Характеризуя Павлова, автор подчёркивает в нём физическую выносливость, замечая при этом: «Но физические его качества казались несущественными и