

Русская литература

№ 3 Историко-литературный журнал 2003

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. Н. Быстров. Идея обновления мира у русских символистов (Д. С. Мережковский и А. Белый)	3
С. А. Кибальник. Газданов и Набоков	22
Е. К. Соболевская (Украина). Автор и герой как проблема анализа эстетического сознания М. Цветаевой	42
Д. В. Токарев. Рисунок как слово в творчестве Даниила Хармса	57

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

С. А. Фомичев. Десятая глава «Евгения Онегина» (проблемы реконструктивного анализа)	70
---	----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. З. Серман (Израиль). Парижский друг Карамзина	88
А. В. Ачкасов. Шекспир в переводах А. А. Фета	97
Е. И. Ляпушкина. Афоризм в художественной структуре романа И. С. Тургенева «Рудин»	114
В. Я. Гречнев. Рассказ И. Бунина «Далекое»	133
«Искренне Ваш Юл. Оксман» (письма 1914—1970-х годов) (публикация М. Д. Эльзона, предисловие В. Д. Рака, примечания В. Д. Рака и М. Д. Эльзона)	137

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. В. Пигин. Новая книга о «демонах» в русской литературе.	185
Р. Ю. Данилевский. Воспитательный пафос русского Просвещения (международный сборник статей)	187

ГАЗДАНОВ И НАБОКОВ¹

Сопоставление творчества двух крупнейших писателей Русского Зарубежья уже не раз становилось предметом исследования.² Иначе обстоит дело с внутренними взаимосвязями их произведений и рецепциями друг у друга. Здесь, кроме отдельных и разрозненных наблюдений, пока не было сделано почти ничего.

Между тем два ведущих прозаика младшего поколения первой волны русской эмиграции вступали иногда в своих произведениях в прямой или скрытый диалог. В особенности это касается Газданова, который, по крайней мере, два раза избирал своего удачливого соперника в качестве прототипа героев собственных произведений. Рассмотрение этих случаев, до настоящего времени оставшихся практически вне сферы внимания исследователей, позволило бы гораздо более основательно судить о том, как соотносил свое творчество с набоковским сам Газданов, и в высшей степени любопытно с точки зрения понимания его литературно-эстетической позиции.

Первый случай такого соотнесения мы находим в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа», и приходится только удивляться тому, что во всех специальных работах об этом романе он до сих пор не был отмечен.³ Его главный герой писатель Александр Вольф наделен представленными, естественно, в преображенном виде, но все же узнаваемыми чертами личности и приметам художественного мира Набокова, а в сюжете его, где разворачивается коллизия жизненной позиции Вольфа с позицией рассказчика, в символической форме отражено эстетическое противостояние Газданова и Набокова. Аллюзии на это в романе настолько откровенны, что даже фамилия антагониста рассказчика: «Вольф» — представляет собой своего рода сокращенную анаграмму имени и фамилии Набокова: «Владимир Набоков», особенно если в соответствии с русским произношением и немецким написанием «Nabokoff» (большую часть довоенного периода Набоков прожил в Германии) конец фамилии оглушить.⁴

¹ По случаю столетнего юбилея со дня рождения Гайто Газданова редакция журнала готовит к публикации в следующем номере еще одну статью С. А. Кибальника: «Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе Русского Зарубежья».

² *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 273—282; *Шульман М. Ю.* Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 15—24. Целый ряд работ, в которых сопоставляются отдельные произведения Газданова и Набокова, вошел в сборник «Газданов и мировая литература» (Калининград, 2000. С. 103—147).

³ Впрочем, уже взявшись за перо, я обнаружил двух своих единомышленников, которые сделали сходное наблюдение, однако в неразвернутом виде. В рецензии на первые сборники романов Газданова в России известный философ А. Фрумкина попутно заметила о герое «Призрака...»: «...Александр Вольф наделен как бы предугаданным литературным будущим Набокова: это русский писатель, пишущий по-английски необыкновенно тонкие, изощренные и неукорененные вещи, так что даже нельзя понять — откуда, из какой страны он происходит» (*Фрумкина А.* Предназначение и тайна // Новый мир. 1992. № 1. С. 243). Впоследствии Ю. Нечипоренко также в рецензии обронил фразу о том, что Набоков был «уничтожен в романе „Призрак Александра Вольфа“» (*Нечипоренко Ю.* Магия свидетельства // Знамя. 1998. № 4. С. 221).

⁴ Эта сокращенная анаграмма становится еще более очевидной, если имя писателя взять в его западном варианте: «Воль(демар Набоко)в» (при фонетической транскрипции анаграмма ока-

Вопрос об отношении Газданова к творчеству Набокова, уже не раз освещавшийся, остается до конца не проясненным. Неоднократно цитированные выделения Сирина как «единственного талантливого писателя „молодого поколения”» в статье «Литературные признания» (1934) и единственного «сколько-нибудь крупного молодого писателя» в статье «О молодой эмигрантской литературе» (1939),⁵ как правило, никак не соотносят с поздней резко критической оценкой Газдановым всего творчества Набокова. Эти первые комплиментарные отзывы, разумеется, весьма значимы, особенно поскольку исходят от писателя, ранее печатавшегося в «Числах», на страницах которых Набоков подвергся убийственным насмешкам. И всё-таки уже в них можно почувствовать, что внутренние расхождения между двумя писателями достаточно серьезны.

Так, в статье «О молодой эмигрантской литературе» Газданов не просто называет Набокова «настоящим писателем», но выделяет его в особое явление: «...за шестнадцать лет пребывания за границей не появилось ни одного сколько-нибудь крупного молодого писателя. Есть только одно исключение — Сирин, но о его случае стоит поговорить особо» (с. 321, 316—317). И далее формальное признание Сирина крупным писателем он обставляет такими оговорками, которые ясно указывают на то, что с его собственных позиций он таковым не вполне является. Газданов утверждает, что толстовское условие «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет» «есть не требование или пожелание, а один из законов искусства и одно из условий возможности творчества», между тем как «именно его теперь нет». Вытекающий из этого упрек в отношении современной русской литературы: «главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынута и делает ее неинтересной и бледной» — кажется в этом контексте направленным не в последнюю очередь именно в адрес Набокова. Особенно если принять во внимание сделанный выше резкий демарш в сторону «русских эстетов»: «Толстой — к слову сказать, понимавший в литературе больше, чем все русские эсты вместе взятые...» (с. 319).

Следующие далее строки только подтверждают, что Газданов признает достоинства Сирина не как русского и даже не как европейского, а как какого-то вненационального писателя: «Я выделил Сирина. Но он оказался возможен только в силу особенности, чрезвычайно редкого вида его дарования — писателя, существующего *вне среды, вне страны, вне остального мира*. (...) И к молодой эмигрантской литературе Сирин не имеет никакого отношения» (с. 320, курсив мой. — С. К.). Таким образом, творчество Набокова, по Газданову, носит чисто экзистенциальный характер: сосредоточиваясь на универсальных проблемах человека в этом мире, Сирин в то же время абсолютно вненациональный писатель, потому что не затрагивает не только

зывается абсолютно точной). К этому стоит добавить, что и вообще фамилия Вольф в таком написании и в представленной на страницах романа латинской транскрипции «Wolf» (см.: Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1999. Т. 2. С. 13; далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской) достаточно широко распространена в Германии. В России в такой огласовке: «Вольф», а не «Вульф» — она почти не встречается. Ассоциации с Набоковым, разумеется, вовсе не отменяющие каких-либо других (см., например, комментарий: II, 755), поддерживает также то обстоятельство, что фамилию Вольф носит герой известного рассказа Набокова «Музыка», мотивы которого использованы в рассказах газдановского Вольфа (об этом см. ниже).

⁵ Газданов Г. 1) Литературные признания // Встречи. 1934. № 6 (цит. по: Литературная учёба. 1996. Кн. 5—6. С. 90); 2) О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1939. Т. 60 (цит. по: Вопросы литературы. 1993. Вып. 3. С. 317; далее ссылки на эту публикацию даются в тексте с указанием номера страницы в скобках).

проблемы жизни русской эмиграции, но и проблемы какого-либо другого общества.⁶

«Наконец, главное, — подытоживает Газданов, — творчество есть утверждение: и — по всей честности — этого утверждения нет». Следующая после этого оговорка: «Конечно, и в эмиграции может появиться настоящий писатель — я уже указывал на общеизвестный пример Сирина. Но ему будет не о чем ни говорить, ни спорить с современниками; он будет идеально и страшно один» (с. 321) — звучит дежурным комплиментом. Ведь у кого из русских писателей утверждение чего-либо присутствует в меньшей степени (или в более скрытой форме), чем именно у Набокова? Искусство Набокова не как стилиста и мастера литературной игры, а как писателя вообще здесь, судя по всему, до некоторой степени подвергается сомнению как чисто экзистенциальное, возможно, солипсистское и эстетское творчество или искусство особого рода, может быть даже выходящее за пределы этого понятия.

Сравним теперь отзывы 1930-х годов с газдановским суровым приговором Набокову, вынесенным в письме к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года: «Страхов когда-то писал, что Достоевский это смесь Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым. Если к этому прибавить Смердякова, то портрет получится еще полнее, я думаю. Все это не мешает тому, что Достоевский — один из немногих гениев в литературе и что он понял то, что не поняли и (не) увидели другие. Но для меня лично он как-то органически неприемлем (...). Нет, это конечно не отечественный Пинкертон⁷ — и в одной

⁶ Интересно отметить созвучность этих строк, да и всей статьи «О молодой эмигрантской литературе» в целом, рецензии Ж.-П. Сартра на французский перевод «Отчаяния» Набокова. Ср.: «...варяду с этой литературой сегодня существует и другая — любопытная литература эмигрантов, русских и не только, которые лишились своих корней. Оторванность от почвы у Набокова, как и у Германа Карловича, абсолютна. Они не интересуются обществом — хотя бы для того, чтобы против него взбунтоваться, потому что ни к какому обществу не принадлежат» (*Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние»* / Пер. В. Новикова // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1999. С. 270; впервые: La chronique de J.-P. Sartre // Europe. 1939. № 198. P. 240—249). О возможности влияния Сартра на Газданова говорить нельзя, поскольку газдановской формуле 1939 года: «вне среды, вне страны, вне остального мира» — предшествовал его же горький диагноз 1934 года: «мы живем — не русские и не иностранцы — в безвоздушном пространстве, без среды, без читателей, вообще, без ничего» (*Газданов Г. Литературные признания*. С. 90). Возможно, эти определения Газданова связаны со словами Г. В. Адамовича в первом, программном номере «Чисел» о том, что никогда еще «в памяти нации» не оставался человек «наедине с собой, вне общества, и лишь с насмешливо-ядовитым сознанием, что вот и вне общества можно еще существовать, любить, думать, жить» (*Числа* (Париж). 1930. Кн. 1. С. 136).

⁷ Высоко оценивая творчество Достоевского, Г. В. Адамович в своих «Комментариях» (Вашингтон, 1965), откликом на выход которых является письмо Газданова, замечал: «...да простит милосердный Бог (...) Набокова за „нашего отечественного Пинкертона с мистическим гарниром“ (цитирую из «Отчаяния» по памяти, но, кажется, верно) и всех вообще, кто в этом страшном свидетельстве о человеке и человеческой участи в мире ничего не уловил и не понял!» (цит. по: *Адамович Г. В. Комментарии*. СПб., 2000. С. 148). «Мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона» — характеристика языка Достоевского в романе Набокова «Отчаяние» (*Набоков В. В. Отчаяние* // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 386; далее цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера тома римской цифрой и номера страницы арабской). Отзыв Газданова, следовательно, полемически направлен против пренебрежительной оценки Достоевского в романе Набокова. Таким образом, резкость газдановской оценки искупает то, что в данном случае он лишь восстанавливает справедливость, отвечая Набокову, столь небрежно аттестовавшему — впрочем, устами героя-рассказчика — одного из своих главнейших предшественников в литературе. Между прочим, эти слова Набокова о Достоевском вызвали сходную реакцию Ж.-П. Сартра, заметившего о самом авторе «Отчаяния»: «Он очень талантливый писатель, но писатель-поскребыш. Высказав это обвинение, я имею в виду духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского: ибо герой этого причудливого романа-недоноска в большей степени, чем на своего двойника Феликса, похож на персонажей „Подростка“, „Вечного мужа“, „Записок из мертвого дома“ (...). Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов» (*Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние»*. С. 269—270).

пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых...».⁸ Разница, конечно, есть, но, может быть, не столько в содержании, сколько в степени свободного следования чувству внутреннего оттаивания.

Общая оценка Набокова в письме к Адамовичу, кстати сказать, не такая уж невысокая: ведь сделана она по «гамбургскому счету» (в сравнении с гением), а вот личное неприятие выражено недвусмысленно. Следует, конечно же, принять во внимание, что Газданова вместе с Набоковым в 1930-е годы часто выделяли как двух наиболее талантливых прозаиков младшего поколения первой волны русской эмиграции, так что любое менее тонко выраженное эстетическое неприятие Сирина в статьях Газданова того времени могло быть воспринято как попытка дискредитации соперника в борьбе за пальму первенства. В противном случае критика могла бы быть более откровенной.

Если теперь мы обратимся к образу Александра Вольфа из газдановского романа, то увидим, что в нем выведен тип писателя, в общем совпадающий, иногда даже буквально, с тем, что Газданов писал о Набокове в своих статьях и в особенности в письме к Адамовичу. Так, тот факт, что написанные по-английски рассказы Вольфа — это, согласно уже цитированной выше характеристике А. Фрумкиной, «неукорененные» произведения, из которых «даже нельзя понять — откуда, из какой страны» происходит автор, полностью соответствует утверждению Газданова, будто Сирин писатель «вне среды, вне страны, вне остального мира».⁹ Учитывая переезд Набокова в 1940 году в США, ясно, почему Вольф сделан английским, а не американским писателем: это превращало бы роман в антинабоковский памфлет. Намек на Набокова подкреплен более тонким образом: действие одного из рассказов Вольфа происходит в Нью-Йорке.

Понятно в этой связи и то, почему Вольф «наделен как бы предугаданным будущим Набокова: это русский писатель, пишущий по-английски необыкновенно тонкие, изощренные и неукорененные вещи».¹⁰ Впрочем, особой прозорливости Газданову не требовалось: ко времени его работы над романом «Призрак Александра Вольфа» Набоков уже написал (еще в Париже) и напечатал свой первый роман на английском языке «Подлинная жизнь Себастьяна Найта».¹¹ Возможно, здесь же лежит и объяснение того, почему фамилия «Вольф» представляет собой прямое сокращение имени и фамилии Владимира Набокова, если взять имя писателя в его западном («Вольдемар»), а не в русском варианте. Кстати, спровоцировать Газданова на эту анаграмму мог как раз первый «английский» роман Набокова, или, точнее, роман «Призматический фацет», написанный его героем Себастьяном Найтом,

⁸ Цит. по: Серков А. И. О дружбе двух писателей // Возвращение Гайто Газданова. С. 297—298.

⁹ Газданов Г. Литературные признания. С. 90.

¹⁰ Фрумкина А. Предназначение и тайна. С. 243. Даже рассказ Вольфа «Приключение в степи» об одном эпизоде гражданской войны, участником которого был он сам, написан по-английски так, что рассказчик остается в недоумении относительно национальности автора и если склоняется к тому, что он «мог быть моим соотечественником и достаточно хорошо владеть английским языком, чтобы не прибегать к помощи переводчика» (II, 13), то только потому, что и сам был участником того же эпизода, происходившего на юге России.

¹¹ Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1941. Ранее Набоков сам переводил некоторые свои романы, в частности «Отчаяние», на английский язык (см.: Nabokov V. Despair. London: John Long, 1937). Это обращение Набокова к чужому языку Ж.-П. Сартр связывал с тем, что он «не интересуется обществом» и «не принадлежит ни к какому обществу»: «именно это» заставляет его «излагать по-английски сюжеты-пустышки» (Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние». С. 271).

в котором Г. Абезон, чтобы обезопасить себя от руки убийцы, изменяет свое имя и маскируется под старика Позебага.¹²

Между прочим, то, что главный герой «Подлинной жизни Себастьяна Найта» — русский писатель явно автобиографического плана, живущий в Англии и пишущий по-английски, несомненно, еще в большей степени укрепляет предположение об аллюзионной природе образа Александра Вольфа. В этом набоковском романе есть и еще целый ряд моментов, которые также могли отразиться у Газданова. Так, герой-рассказчик этого романа, как и соответствующий персонаж «Призрака Александра Вольфа», живет в Париже и также приезжает в Лондон, чтобы собрать сведения о русском писателе, пишущем по-английски. Обоим эта миссия совершенно не удается; более того, их пытаются уверить в неразумности самого намерения. У Набокова бывший секретарь Себастьяна Найта пытается отговорить его младшего брата от того, чтобы писать о нем книгу, утверждая, что тот «не был, что называется, великим писателем» и что его биография «непреренно провалится».¹³ У Газданова директор издательства, напечатавшего рассказы Вольфа, заверяет героя-рассказчика, что их автор никак не может быть человеком, в которого тот стрелял во время гражданской войны в России, что он англичанин, никогда там не бывавший, а в заключение неожиданно добавляет, что ему следовало «целиться лучше» (II, 14). Приведенному эпизоду «Призрака Александра Вольфа» в романе Набокова отчасти соответствует также и то, что последняя, русская по национальности, любовница Себастьяна Найта в течение долгого времени разыгрывает перед его братом французенку, якобы не понимающую ни слова по-русски.

Укрепляет наше предположение и то, что характеристика романа Набокова «Король, дама, валет» в газдановской статье 1934 года как «самого удачного» «в смысле удивительной *безошибочности ритма*»,¹⁴ повторена при описании впечатления героя-повествователя «Призрака Александра Вольфа» от сборника рассказов Вольфа: «особенно замечательны были упругий и безошибочный ритм повествования» (II, 10; курсив мой. — С. К.). Впрочем, эта же самая формула впоследствии употреблена Газдановым по отношению к Чехову («О Чехове», 1964), так что в известной степени она типична для Газданова при комплиментарной оценке писательского стиля.¹⁵ Однако все же нельзя не обратить внимания на подобное совпадение, тем более что и само это качество Газданов находил у сравнительно небольшого числа писателей. Не лишено значения и то, что, как мы увидим далее, в интерпретации Газданова Чехов оказывается писателем, больше похожим на Набокова, чем на самого Чехова.

В статье «О Чехове», кстати говоря, можно найти и до известной степени автохарактеристику Газданова в соположении с иным, противоположным его собственному типом творчества. Близкий ему взгляд на мир Газданов очерчивает, характеризуя творчество Достоевского и Толстого: «Это прежде всего

¹² Прием этот заимствован Набоковым, по-видимому, у Эдгара По. В свою очередь у Газданова мысль о том, чтобы дать Вольфу фамилию анаграмматического характера, могла возникнуть не без воздействия «Сказки извилистых гор» Эдгара По, из которой заимствован эпиграф к рассказам Вольфа и в которой двойник покойного мистера Олдеба носит фамилию Бэдро.

¹³ Цит. по: Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта / Пер. С. Ильина // Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 2000. С. 98—100, 72.

¹⁴ Газданов Г. Литературные признания. С. 90.

¹⁵ С. С. Никоненко считает его «одним из любимых выражений Газданова, которое он использует и в своих художественных произведениях, и в критических эссе» (Никоненко С. С. Гайто Газданов: проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова. С. 196). Однако в других статьях писателя из числа доступных нам в настоящее время это выражение не употребляется.

⟨...⟩ протест против того, как устроен мир, в котором мы живем; протест против чудовищной несправедливости государства и общепризнанной морали. Это еще и ужас перед смертью, и невозможность принять наш мир ⟨...⟩. И все-таки в этом есть какие-то проблески, какие-то иллюзии, какая-то надежда на то, что это может быть как-то, когда-то изменено к лучшему». Чуждую и даже противоположную по отношению к своей художественную философию Газданов характеризует, говоря о Чехове: «...в смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого. Он как бы говорит: вот каков мир, в котором мы живем. Он устроен именно так, это не случайность, это не результат ошибки или несправедливости, которую можно исправить. Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа».¹⁶ Как хорошо известно, Чехов все-таки не совсем таков.¹⁷ Зато именно такова — по крайней мере, внешне, причем совершенно неприкрытым, а иногда даже и нарочитым образом — проза Набокова, во всяком случае значительная ее часть.

И именно таким, ни на что не надеющимся, только вдобавок откровенно равнодушным и ни во что не верящим писателем представлен в романе Газданова Александр Вольф: «В ту ночь у меня создалось впечатление, что он, в сущности, равнодушен ко всему на свете: он говорил обо всем так, точно его лично это не могло касаться. Его философия отличалась отсутствием иллюзий: личная участь неважна, мы всегда носим с собой нашу смерть...» (II, 95). Диалоги его с рассказчиком, очевидным alter ego автора, совершенно такие, какие охарактеризованный вышеозначенным образом Чехов мог бы вести с Толстым и Достоевским, какими они представлены в статье «О Чехове»: «— Как все условно! — сказал Вольф. — (...) И как вы хотите, чтобы после этого можно было верить в какие-то наивные иллюзии?»

— Можно знать, что все иллюзии напрасны и что утешения, в конце концов, нет. Но, во-первых, это ничему не помогает, и во-вторых, если мы не способны ни к одной, хотя бы самой незначительной иллюзии, то тогда нам остается только то, что вы называете прекращением ритма. И так как мы еще существуем, то, может быть, не все потеряно» (II, 98—99). Разговор этот мог быть отражением реальных споров Газданова с наиболее пессимистически настроенными людьми из числа его литературных спутников, но в той же мере это, разумеется, спор с самим собой.

В приведенном выше диалоге обозначен не только характер противостояния двух центральных персонажей, но и общий внутренний сюжет романа, где разворачивается коллизия «теплого», как его называет героиня (II, 72), героя-рассказчика, который представляет надежду, человечность и, следовательно, жизнь, и «холодного», отчаявшегося в себе и не щадящего других антагониста. Именно в постепенном выходе Елены Николаевны из поля дейст-

¹⁶ Газданов Г. О Чехове // Вопросы литературы. 1993. Вып. 3. С. 309 (впервые: Новый журнал. 1964. Т. 76).

¹⁷ Ср., например, поправку Г. В. Адамовича к такому представлению о Чехове: «Чехов жесток не к людям, а к человеческим верованиям, к человеческим иллюзиям, ко всякого рода мировоззрениям и миросозданиям» (Адамович Г. Вячеслав Иванов и Шестов // Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 143). В истолковании Чехова Газданов также совершенно неприкрытым образом следует Шестову — в данном случае его экзистенциалистской трактовке писателя в известной статье «Творчество из ничего». Ниже Газданов прямо ссылается на нее: «Лев Шестов, кажется, сказал, что все, к чему прикасается Чехов, увядает, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (с. 313). Ср. у Шестова: «Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают. (...) В руках Чехова все умирало» (Шестов Л. Начала и концы. Сб. статей. СПб., 1908. С. 5, 6).

вия отравляющего пессимизма Вольфа и заключается главный скрытый двигатель значительной части происходящих в этом романе событий.

С самого начала «отсутствующее выражение» на лице героини наводит героя-рассказчика на мысль о том, что между ними нет ничего общего. И только улыбка приоткрывает ее подлинную натуру: «...в этом вдруг проскользнуло выражение теплой и чувственной прелести, которое еще секунду тому назад показалось бы совершенно невозможным на ее лице» (II, 42). «Дисгармония ее лица» вызывает у героя-рассказчика предположение, что она «соответствует какой-то душевной аномалии» (II, 44).¹⁸ «Неподвижностью» его (II, 49, 52, 62) героиня с самого начала отдаленно напоминает Вольфа.

Елена Николаевна удивляет героя-рассказчика также своими совсем не вяжущимися с ее обликом холодностью и эгоцентризмом: «Она была почти лишена той душевной теплоты, которую я так ценил; в ней почти не было нежности, или, вернее, она проявлялась чрезвычайно редко и всегда как будто нехотя». «Чуть ли не с первых дней» рассказчика поражает «ее душевная небрежность, ее безразличие к тому, что о ней подумает ее собеседник», и проявления «неожиданной жестокости» (II, 62, 63, 74) по отношению к нему.

Но это не органическая ее черта: «она была отравлена» близостью другого человека — как выясняется в конце романа, все того же Вольфа. Именно в течение ее связи с ним «та теплота, которая в ней была, постепенно слабела и уходила» (II, 82, 80). Весьма характерно, что, передавая читателю рассказ героини о ее романе с Вольфом, герой-рассказчик почти дословно повторяет слова Льва Шестова о Чехове, впоследствии приведенные Газдановым в его статье: «...даже лучшие, самые прекрасные вещи теряли свою прелесть, как только он касался их», «ей казалось, что все увядает» (II, 79, 80).

Героиню с самого начала влечет к себе теплота и открытость героя-рассказчика. Не случайно ей кажется, что его жанром в литературе должны бы быть «лирические рассказы». В какой-то момент сближения с героем-рассказчиком «с ее лица исчезло то выражение отчужденности», которое он «знал до сих пор». Под влиянием встреч с героем она постепенно меняется: «...я начал замечать в ней некоторые проявления человеческой теплоты, она как будто понемногу оттаивала» (II, 50, 56, 63).

Однако граница между верой и отчаянием, теплом жизни и холодом смерти проходит не между героями. Напротив, все они движутся между этими двумя полюсами — не только Вольф, который был другим до того, как потерял ощущение ценности жизни, но даже и сам герой-рассказчик, не случайно в известной степени представленный как двойник Вольфа: «...я тоже знал и чувствовал всю хрупкость так называемых положительных концепций, и я тоже знал, что такое смерть» (II, 103). До встречи с Еленой Николаевной рассказчик сам ощущает «отвращение и груз долгих лет». Как и Вольф, он начинает откровения о своей внутренней жизни с печорински-экзистенциалистских речей об «отраве душевной усталости», которая «все глубже и глубже проникает в него». Вместе с тем, в отличие от Вольфа, в нем жив и другой человек — тот, который, просыпаясь каждое утро, думает, что

¹⁸ Как отметила З. А. Марданова, «в лице ее есть нечто от Мадонны («лоб очень чистой и правильной формы») и от Блудницы («неожиданно большой рот с полными и жадными губами», «жадная улыбка, полная чувственной прелести»)), а в развитии ее отношений с рассказчиком использованы контуры сказочного сюжета о «заколдованной принцессе» и ее спасителе (Марданова З. А. Фантазия в духе Гофмана «Призрак Александра Вольфа» Гайто Газданова // Vestnik IC II. Раздел 1. Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры (международная конференция, г. Владикавказ, 8 декабря 1998 г.) // www. inci. ru).

ему «немногим больше шестнадцати лет», и которому «чужд и далек» «тот человек, который знает столько трагических и печальных вещей». Елена Николаевна сразу же решительно поддерживает в рассказчице этого его «теплого» двойника: «...я плохо верю в твою душевную усталость» (II, 57).

Отогревая для этой жизни Елену Николаевну, герой-рассказчик, в сущности, одновременно окончательно возвращается к ней и сам.¹⁹ Услышав однажды, как она напевает мелодию, которая «непостижимым образом заключала в себе свет», он впервые произносит слова, которые потом уверенно скажет в своем очном споре с Вольфом: «И может быть, действительно, <...> все, в конце концов, не так печально и все положительные вещи не всегда и не непременно иллюзорны» (II, 72). Таким образом, борьба, которая ведется в романе, направлена не против Александра Вольфа, а против холода и отчаяния в душе каждого из героев.

Впрочем, вернее даже говорить не о двух полюсах («теплоты», «человечности» и «холодности», «эгоцентризма»), а о четырех: другими двумя являются полюса «теоретического» и «жизненного» или «рационального» и «эмоционального». Своеобразное раздвоение между устремлениями своей души к этим противоположным полюсам — между тем, к чему он «чувствовал душевную склонность», и тем, с чем он «так тщетно боролся, именно этим бурным и чувственным началом» его существа — испытывает рассказчик: «Оно мешало всему, оно затемняло те созерцательные возможности, которые я ценил больше, чем что бы то ни было другое, оно не позволяло мне видеть вещи так, как я должен был их видеть, оно искажало их в своем грубом, но непреодолимом преломлении, оно заставляло меня совершать множество поступков, о которых я потом неизменно сожалел».

Герой-рассказчик слишком осторожен, он живет не столько реальной, сколько теоретической жизнью. Он «тщетно» борется с «бурным и чувственным началом» своего существа (II, 27—28). Между тем рассказчику, как и Вольфу, вполне знакома также и притягательность «неудержимого стремления вниз», но его спасает «бессознательное понимание, что если бы это произошло, то кончилось бы душевной катастрофой» (II, 29, 28).

Именно это «раздвоение» и заставляет его, наряду с иными причинами, искать встречи с Вольфом, в котором оба эти начала мнятся герою находящимися в «душевной гармонии». Рассказчику хочется «понять, каким образом ему (Вольфу. — С. К.) удалось достигнуть столь счастливого результата и успеть в том, в чем» он сам «так давно и так неизменно терпел постоянные неудачи» (II, 27). Впрочем, в действительности и Вольф далек от какой-либо душевной гармонии: он с готовностью идет на все в погоне за острыми ощущениями, но это только делает его все более и более равнодушным. Через весь роман проходит повторяющийся образ «разрезанных на куски женщин» (II, 46, 71, 82) как характеристика тематики репортажей героя-рассказчика, и этот образ в контексте романа приобретает символическое значение, отражая отсутствие внутренней целостности, присущее всем его центральным персонажам.

Однако до своей встречи с Вольфом рассказчик знакомится с героиней, и роман с ней начинается постепенно вылечивать его от «непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения». Еще только предчувствуя этот роман, герой

¹⁹ Трудно согласиться с суждением З. А. Мардановой о том, что «признаки душевного недуга героини: мертвенное спокойствие глаз, медлительные физические реакции, ощущение некой душевной аномалии — возмущают странную притягательность и для самого рассказчика» и что она «выступает здесь в роли не только „заколдованной принцессы“, но и „дьявольской посланницы“» (Там же).

начинает «чувствовать себя» «легко и тревожно — приблизительно как во времена» своей «ранней юности» (II, 26, 47). Его чрезмерная сдержанность и некоторый рационализм заставляют героиню саму делать первые «движения» к сближению с ним, что, по-видимому, вполне обоснованно представляется ему «для нее нехарактерным» (II, 38, 53). И это сразу несколько меняет обычное поведение рассказчика: в нем вдруг дважды проявляется способность к импульсивности и благодатной непоследовательности: «Не думая ни секунды о том, что я говорю, и совершенно забыв, — так, точно его никогда не было, — о только что принятом решении ее ни о чем не спрашивать, я сказал...» (II, 43—44).

Герой «предпочел бы заниматься литературой», но занимается журналистикой, что несет на себе черты рационалистического отказа от своего призвания, которое по мере сближения с героиней он, судя по всему, все более осознает. Полюбив Елену Николаевну, он начинает писать статьи о литературе — т. е. заниматься работой, которая, по крайней мере, «интересует» его, а в финале романа на вопрос «курчавого Пьеро»: «А романов ты не пишешь?» — он отвечает: «...Может быть, когда-нибудь напишу» (II, 71, 114).

Противоположность рассказчика и героини с точки зрения соотношения между мышлением и эмоциональностью проявляется, например, в том, что герой оказывается «любителем царя Соломона», а его возлюбленная, подобно пушкинскому Онегину, испытывает влечение к «Золотому ослу» Апулея, в котором он в свою очередь, разумеется, не находит «ничего замечательного» (II, 51, 70). В этом отношении героиня оказывается близка к Вольфу. В ней тоже нет полной внутренней гармонии.²⁰

«Душевная жизнь» героини — совершенно противоположным образом по сравнению с героем-рассказчиком — «медленно и отставая» идет вслед за «упругим существованием» ее тела: «Для нее была характерна своеобразная душевная медлительность, не соответствовавшая быстроте и точности ее движений вообще, ее стремительной походке, мгновенности и безошибочности ее физических рефлексов» (II, 63 и 62—63).

В отличие от рассказчика, героиня стремится ко всему опасному, неожиданному: «...она любила, холодной и упорной любовью, опасные и сильные ощущения». Ей кажется «интереснее» все делать «вслепую». Она приходит домой к герою без предупреждения, чтобы застать его «врасплох» (II, 63 и 70). Впрочем, в этом отношении облик ее до известной степени колеблется от естественности и спонтанности как черт, необходимых человеку для того, чтобы не потерять ощущение живой жизни, до чреватой катастрофой бездумности, какой, очевидно, является убеждение героини, что и машину следует водить «вслепую». По-видимому, в какой-то степени она сама «заражена» авантюризмом Вольфа.

В процессе общения рассказчик и героиня постепенно избавляются от болезненных уклонений в ту или иную крайность.²¹ Своим безоглядным вкусом к жизни героиня заражает рассказчика. Против своего обыкновения он теперь не боится того, что полное знание о возлюбленной помешает ему «все вновь и вновь создавать ее образ, представляя ее себе такой, какой» он «хотел бы ее видеть, и, наверное, не такой, какой она была в действительности»,

²⁰ Внутреннее сопротивление вызывают попытки представить Елену Николаевну «средоточием» «единства, жизни» (см.: Сыроватко Л. В. Принцип *speculum speculorum* в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. С. 86).

²¹ На творческий, преобразующий их самих характер общения рассказчика и героини в романе Газданова справедливо указала Л. В. Сыроватко: «Это поединок (...) за новое существо, возникающее из того, что связывает повествователя с Еленой Николаевной, поединок за нее из себя, против „каинова начала в себе“» (Там же. С. 87—88).

а, напротив, сознательно стремится узнать о ней как можно больше: «Вне этой душевной и такой явной опасности жизнь» теперь показалась бы ему, «наверное, слишком вялой» (II, 73).

Любовь к героине неминуемо вызывает в сознании рассказчика «крушение всего того мира отвлеченных вещей, который пренебрегал примитивными и чисто физическими понятиями» (II, 66). Тем самым эта любовь помогает ему обрести нарушенный баланс между отвлеченным и чувственным, т. е. между его душевной и физической жизнью. Герою-рассказчику понадобилось «много времени и много усилий» «на это сложное перестраивание» своего «эмоционального мира», но зато он начинает, наконец, жить «настоящей жизнью, которая не состояла наполовину — как это всегда было до сих пор — из воспоминаний, сожалений, предчувствий и смутного ожидания» (II, 67).

Иногда он даже начинает вести себя, по словам героини, «совершенно как апаш», чего недавно невозможно было даже представить. И в конце концов его двойник, та часть души, которой казалось, что «отрава душевной усталости» с каждым днем «все глубже и глубже проникает» в нее, отмирает: «все, из чего до сих пор состояло мое существование, — сожаления, неудовлетворенность и какая-то явная напрасность всего, что я делал, — все это стало казаться мне чрезвычайно далеким и чужим...» (II, 67, 57, 72).

Как постепенно выясняется, задача каждого из героев состоит в том, чтобы избавиться от своего внутреннего двойника, олицетворяющего «отрицательное» начало души. И если избавиться от него оказывается невозможным, то это, как в случае с Вольфом, приводит к гибели всего человека. Таким образом, внутренний сюжет романа направлен на защиту надежд и иллюзий, в поддержку Толстого и Достоевского, а не Чехова, как они истолкованы в статье Газданова. В символической форме он представляет неприятие автором чрезмерной сосредоточенности на экзистенциальной проблематике, которая, в частности, была, безусловно, характерна для многих произведений Набокова 1930-х годов.²²

Показательно, что родство героя-рассказчика с Вольфом в первоначальных вариантах романа было гораздо большим. Исследователь его ранних редакций констатирует, что за восемь лет, в течение которых он писался, «Вольф из близкого Газданову героя, пройдя через ножницы двух редакций, превратился в антипода рассказчика — творческого и личностного».²³ Это изменение следует поставить в контекст общего движения Газданова от субъективно-автобиографической и бессюжетной («Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Ночные дороги») к объективированной и сюжетной прозе. Обретя опыт объективированного повествования в романе «Полёт» (опубликован в 1939 году), Газданов на пути к большей беллетристичности превращает Аристид Вольфа, alter ego автора, в Александра Вольфа — его антипо-

²² Ни у кого из русских писателей 1930-х годов экзистенциальное сознание не было представлено так широко и разносторонне, как у В. В. Набокова. См. об этом: Семенова С. Два типа экзистенциального сознания. Проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирин // Новый мир. 1999. № 9. С. 180—205. Впрочем, разоблачение губительных последствий экзистенциальной позиции Газдановых есть одновременно и переоценка его собственного раннего творчества («Преображение», «Черные лебеди» и др.). В целом такое разоблачение у Газданова, вопреки общему мнению (ср. например: Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе Русского Зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май—июнь. С. 67—102), представлено, начиная со второй половины 1930-х годов, гораздо шире, чем сама экзистенциальная позиция.

²³ Орлова О. М. Гайто Газданов: история создания образа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. Реферативный журнал. 1999. № 3. С. 172.

да.²⁴ Использование Набокова или, точнее, образа набоковской прозы как прототипа или «протообраза» Вольфа могло послужить дополнительной опорой на пути к объективированию этого образа, т. е. к отделению его от самого автора.

Обратимся теперь к характеристике прозы, личности и внешнего облика Александра Вольфа, чтобы выяснить, в какой мере отразились у Газданова черты Набокова и его творчество. Вот что сказано в романе о творчестве Вольфа: «...мне попал в руки сборник рассказов одного английского автора, имени которого я до сих пор никогда не слышал. Сборник назывался „Я приду завтра“ — „I'll Come To-morrow“, — по первому рассказу. Их всего было три: „Я приду завтра“, „Золотые рыбки“ и „Приключение в степи“, „The Adventure in the Steppe“. Это было очень хорошо написано, особенно замечательны были упругий и безошибочный ритм повествования и своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие. Но ни „Я приду завтра“, ни „Золотые рыбки“ не могли, однако, возбудить во мне никакого личного интереса, кроме того, который был естественен для всякого читателя. „Я приду завтра“ был иронический рассказ о неверной женщине, о неудачной ее лжи и о тех недоразумениях, которые за этим последовали. „Золотые рыбки“ — действие происходило в Нью-Йорке — это был, собственно говоря, диалог между мужчиной и женщиной и описание одной музыкальной мелодии; горничная забыла снять небольшой аквариум с центрального отопления, рыбки повыскакивали из очень нагретшейся воды и бились на ковре, умирая, а участники диалога этого не замечали, так как она была занята игрой на рояле, а он — тем, что слушал ее игру. Интерес рассказа заключался во введении музыкальной мелодии как сентиментального и неопровержимого комментария и невольного участия в этом бьющихся на ковре золотых рыбок. Но меня поразила третья глава: „Приключение в степи“. Эпиграфом к нему стояла строка из Эдгара По: „Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple“» (II, 10—11).

Если даже оставить в стороне явное цитирование Газдановым его собственной литературно-критической ремарки о «безошибочном ритме повествования» Набокова, то «очень хорошо написано» и «своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие» представляются едва ли не самыми распространенными оценкой и определением именно творчества Сирина. В то же время лично Газданову оно было в целом, очевидно, не слишком близко, и отражением этого, по-видимому, является признание рассказчика в том, что «личного интереса» проза Вольфа вызвать у него не могла.

В рассказах «Я приду завтра» и «Золотые рыбки» растворены мотивы произведений Набокова, прежде всего его вошедшего в сборник «Согляда-

²⁴ Между прочим, имя и отчество этого героя в обеих редакциях: сначала «Аристид Александрович», а потом «Александр Андреевич» — анафорические, т. е. почти двойнические, что тоже несколько напоминает Владимира Владимировича Набокова. Первоначальное имя героя, вызывающее ассоциации с понятным каждому выпускнику дореволюционной гимназии греческим словом «aristos» («наилучший»), тоже, возможно, намекает на Набокова: настолько закрепленной ко времени работы над «Призраком Александра Вольфа» была его репутация лучшего прозаика первой волны русской эмиграции или, по крайней мере, ее молодого поколения. Впрочем, это совсем не отменяет объяснения О. В. Орловой: «Греческий аффикс „ид“ в имени героя свидетельствует о том, что перед нами носитель качеств Аристея, который, в свою очередь, известен в мировой литературе из греческой мифологии как герой, преследовавший Эвридику. Спасаясь от преследователя, она погибла от укуса змеи» (Там же. С. 170). Ассоциации этого имени со смертью могли быть актуализированы в сознании Газданова французским вариантом книги В. Вейдле «Умирание искусства» (Париж, 1937), озаглавленным «Les abeilles d'Aristée», т. е. «Пчелы Аристея» (Paris, 1936).

тай» (опубликован в 1938 году) рассказа «Музыка». Как и «Я приду завтра», это рассказ о «неверной женщине», а действие его происходит во время домашнего музыкального вечера, на котором исполнитель, зовущийся и у Набокова Вольфом, играет на рояле. Причем воспоминания героя о его жизни с изменившей ему женой, которая случайно также оказывается на этом вечере и которую он по-прежнему любит, перемежаются с описанием исполняемого музыкального произведения. Интерес этого рассказа действительно во многом заключается во «введении музыкальной мелодии» «как комментария», впрочем, вовсе не сентиментального: в конце рассказа после того, как его бывшая жена уходит, чтобы избежать встречи с героем, он понимает, что «музыка, вначале казавшаяся тесной тюрьмой, (...) — была в действительности невероятным счастьем...» (II, 398).²⁵

Мотив «золотых рыбок» мы находим в другом рассказе Набокова — «Картофельный Эльф» (сборник «Возвращение Чорба», опубликован в 1930 году). Они, впрочем, здесь, разумеется, ниоткуда не повыскакивали (как у Вольфа), но этот зрительный образ оказывается своего рода сопровождением измены героини с героем ее мужу. «Она рассеянно стучала ногтем по стеклу банки, в которой несколько золотых рыбок, будто вырезанных из апельсиновой корки, дышали и вспыхивали плавниками...», — говорится о героине накануне ее измены, а потом, когда она через много лет посещает своего бывшего любовника, он вспоминает «очень живо оранжевые рыбки за стеклом» (I, 383, 393).

Характеристика «иронический рассказ о неверной женщине» несколько напоминает также линию Марфиньки в «Приглашении на казнь», а сам сюжет «Золотых рыбок» кажется своего рода пародией Газданова на отстраненность и безучастность Набокова, а также на его занятость подчас решением в первую очередь чисто формальных задач. Что же касается эпиграфа к «Приключению в степи», то вряд ли стоит подробно говорить о значении для Набокова 1920—1930-х годов темы двойничества и его интересе к Эдгару По.²⁶ Сама же по себе тема гражданской войны, или «приключений на юге России в пору Гражданской войны», как она сформулирована в рассказе Набокова «Встреча» (II, 369), — также постоянный мотив многих его произведений, в частности повести «Соглядатай».

Вольф старше героя-рассказчика на несколько лет. На страницах романа эта разница в возрасте колеблется от шести-семи до приблизительно десяти лет: «он был лет на десять старше меня» (II, 9, 10, 84). Как известно, Набоков старше Газданова на четыре с половиной года. Совпадают некоторые внешние приметы: «высокий мужчина», «белокурые волосы не совсем прикрывали начинавшуюся лысину» (II, 75, 86).²⁷ Как и его прототип, Вольф «знал по-немецки»,²⁸ а также был «несомненно умным, чрезвычайно образованным человеком, у которого культура не носила какого-то случайного характера». Исключительная начитанность Вольфа: «Он читал все книги, вышедшие за последние годы, в этом у него была исключительная эрудиция»

²⁵ Кстати, музыка, которую исполняет Вольф у Набокова, судя по описанию, весьма похожа на Скрябина, которого играет и газдановский Александр Вольф в вечер его знакомства с Еленой Николаевной.

²⁶ Например, в повести «Соглядатай» (впервые: *Современные записки*. 1930. № 44) интерес к Э. По входит в характеристику одного из героев, Вайнштока, который «любил Эдгара По, приключения, разоблачения, пророческие сны и паутиный ужас тайных обществ» (II, 317).

²⁷ Ср., например, свидетельства о внешности Набокова Н. Н. Берберовой (В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 198).

²⁸ Проживший много лет в Германии Набоков иногда отрицал знание немецкого языка. Например, он сделал это в «Других берегах», в то же время на соседних страницах демонстрируя далеко не поверхностное владение этим языком. См.: IV, 284, 285, 286.

(II, 20, 25, 75) — также черта симптоматичная. Хорошо известно, что, хотя сам Набоков, отстаивая полную оригинальность своего творчества, иногда отрицал знакомство с произведениями некоторых известных писателей, современники сомневались в том, что он «чего-либо не читал».²⁹

Говоря, хотя бы и устами Вознесенского, о значении творчества Вольфа, Газданов употребляет такие слова, которые вряд ли были бы уместны применительно к какому-либо другому писателю первой волны русской эмиграции (во всяком случае поскольку речь идет об англоязычном писателе): «...о Саше потом будут писать статьи и, может быть, даже книги. И нас, может быть, вспомнят, если он о нас напишет, и через пятьдесят лет какие-нибудь английские гимназисты будут о нас читать, и, таким образом, все, что было, не пройдет даром». Характеристики прозы Вольфа: «тот же стремительный и гибкий ритм рассказа, та же удачность определений, то же безошибочное и, казалось, раз навсегда найденное соединение сюжетного матерьяла с очень короткими и выразительными авторскими комментариями», «человек, так уверенно чувствовавший себя в тех психологических переходах и оттенках, на удачном использовании которых была построена его проза» (II, 32, 16, 25—26), — без труда могут быть перенесены на творчество Набокова.

Другие черты рисуют нам циника, декадента, кутилу и авантюриста с демоническими и ницшеанскими замашками. Вольф пускается в кутежи («жизнь, говорит, у нас только одна, и та очень скверная, так какого же черта?»), пишет по-английски, потому что «выгоднее, платят лучше», по-русски поэтому для него писать «нет смысла». Нам сообщается, что он «умел играть на рояле, мог пить чистый спирт, очень любил женщин и никогда не играл в карты» (II, 19, 20). Говорить о соответствии этих черт облику реального Набокова, разумеется, невозможно,³⁰ однако, по-видимому, они и были введены, чтобы, напротив, снять прямое памфлетное сходство с ним Вольфа, которое без этого было бы настолько очевидным, что могло стать препятствием для публикации романа. В то же время Газданов, очевидно, изображал в Вольфе не столько его реального прототипа, сколько довольно распространенное в то время в литературных кругах Русского Зарубежья представление о внутренних интенциях того типа творчества, который наиболее полно воплощал собой Набоков.

Некоторые внешние и внутренние приметы помещены именно для создания образа «призрака», «оборотня», человека демонического склада, претендующего на то, чтобы быть «сверхчеловеком». С этим связаны, конечно же, и «очень белая кожа и неподвижные серые глаза», и «его голос, очень ровный, невыразительный, без резкого изменения интонаций», и «трудноопределимое выражение» его лица, «нечто похожее на мертвую значительность» (II, 86, 91, 87—88). Разумеется, хорошо понимая, что эти последние черты не слишком вяжутся с обликом блестящего писателя, сам рассказчик специально оговаривает это внешнее противоречие: «Для того, кто, как я, так внимательно читал его книгу, представлялось чрезвычайно странным, что именно этот человек, с неподвижным взглядом и этим непередаваемым выражением,

²⁹ Свидетельства Н. Н. Берберовой и В. Ф. Ходасевича (в передаче В. С. Яновского) цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. С. 188, 196. Ж.-П. Сартр даже считал творчество Набокова «ученой литературой» и усматривал автобиографическую черту в признании героя «Отчаяния»: «С конца четырнадцатого до середины девятнадцатого года я прочел тысяча восемнадцать книг» (Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние». С. 271).

³⁰ Набоков даже внешне производил совсем другое впечатление: «Жене своей он, вероятно, никогда не изменил, водки не пил...» (Яновский В. С. Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 230). Впрочем, в его обращении к английскому языку, как известно, был в числе других определенный, хотя и далеко не чисто материальный прагматический момент.

мог писать такой быстрой и гибкой прозой и видеть этими же остановившимися глазами столько вещей». Также, возможно, для снятия этого противоречия Вольф исполняет в романе «оргийного экстастика» Скрябина, причем его игра производит на Елену Николаевну «крайне тягостное впечатление, которое невольно связывалось с ее (музыки. — С. К.) исполнителем» (II, 87—88, 75 и 757).

Возникает вопрос: в какой степени ассоциации с Набоковым входили здесь в авторский замысел? По-видимому, как необязательные, но входили, т. е. роман может читаться и без понимания этого подтекста, однако искусный читатель того времени, хорошо знавший литературу и литературную среду Русского Зарубежья, безусловно, ощущал его. Впрочем, элемент тонкой внутренней полемики, который вносит в роман этот подтекст, имеет не столько личностный и литературный, сколько художественно-философский характер. Адресность же этой полемики в значительной степени размывается жанровыми рамками криминально-психологического детектива, в которые она искусно вплетена.

Таким образом, «Призрак Александра Вольфа» не является «романом с ключом» в том смысле, в каком этот термин применим, например, к «Козлиной песни» К. К. Вагинова. К тому же Набоков здесь не «уничтожен»,³¹ а скорее оспорен, причем оспорено не его мастерство и не все многогранное творчество писателя, а лишь некоторые внутренние интенции части его творчества. При этом переоценка Газданова касалась не столько Набокова, сколько экзистенциального сознания вообще. Не столько набоковский, сколько экзистенциальный подтекст является обязательным для понимания романа.

Однако как все же Газданов мог столь произвольно изобразить некоторые черты личности или, скорее, духа творчества Набокова? Кажется, не только сами произведения, но и то небольшое, что ему приходилось слышать о Набокове, вращаясь в эмигрантских кругах, на первый взгляд, никак не могло послужить основой для такого стилизованного под декадентство и демонизм образа. Чтобы ответить на этот вопрос, нам следует обратиться к тем представлениям о соотношении писателя и его реальной личности, с которыми Газданов был знаком.

Восходящее к трактату М. Пруста «Против Сент-Бёва» разведение этих двух ипостасей творца было всецело усвоено Газдановым и не раз выражено в его собственном литературно-критическом творчестве: «...жизнь Толстого не объясняет его творчества, жизнь Пушкина не объясняет его творчества. Жизнь Чехова — меньше всего».³² Более того, Газданов, по-видимому, вполне разделял убеждение Льва Шестова в том, что личная безнравственность вполне совместима с большим талантом и даже, может быть, с гениальностью. Знакомство писателя с таким представлением Шестова о личности Достоевского обнаруживают процитированное выше письмо к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года, а также все та же поздняя статья «О Чехове»: «...по словам Страхова, Достоевский был чем-то вроде соединения Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым...»³³

Шестов развивал эту мысль в своей книге «На весах Иова», где, в частности, цитировал письмо Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому, в котором приведены малодостоверные сведения о растлении Достоевским малолетних, а его

³¹ Нечипоренко Ю. Магия свидетельства. С. 221.

³² Газданов Г. О Чехове. С. 305.

³³ Там же. С. 315. Ср. ссылку на это же свидетельство Страхова в письме Газданова к Г. В. Адамовичу (см.: Серков А. И. О дружбе двух писателей. С. 297).

личность характеризуется следующим образом: «Лица, наиболее на него (Достоевского. — С. К.) похожие, — это герой «Записок из подполья», Свидригайлов и Ставрогин. (...) В сущности, впрочем, все его романы составляют самооправдание, доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости».³⁴

Мысль эта развита в книге довольно широко. Так, процитировав «Дневник писателя», Шестов вопрошает: «Неужели вы не узнаете знакомого голоса? И продолжаете думать, что подпольный человек — сам по себе, а Достоевский — сам по себе?» (с. 65). В другом месте Шестов настаивает на автобиографичности практически всех персонажей Достоевского, как положительных, так и отрицательных: «...и Мышкин, и Рогожин, и все остальные — не люди, а маски: Достоевский никогда людей не изображал. Но под масками вы видите одного, настоящего человека — самого автора...» (с. 67).

Столь же автобиографично в истолковании Шестова и творчество Гоголя: «Для Гоголя Чичиковы и Ноздревы были не „они“, не другие, которых нужно было бы „поднять“ до себя. Он сам сказал нам — и это не лицемерное смирение, а ужасающая правда, — что не других, а себя самого описывал и осмеивал он в героях „Ревизора“ и „Мертвых душ“» (с. 50). Так же он уравнивает Толстого с героем его «Записок сумасшедшего» и с «Отцом Сергием» (с. 102, 122). В сущности, все писатели, по мнению Шестова, воплотили себя не в автобиографиях, а в вымышленных героях своих произведений: «И Гоголь не в „авторской исповеди“ — а в „Мертвых душах“. То же можно обо всех писателях сказать» (с. 110).

Представления же Газданова о том, каковы герои Набокова, а может быть, и сам автор, вероятно, в значительной степени формировала довоенная русская критика набоковских произведений, подчеркивавшая большей частью именно причудливое соединение в его прозе блестящей писательской техники, начитанности и общей культуры с какой-то аномальностью, мертвенностью. Очевидно, она послужила еще одним существенным источником для трансформации реального Набокова, или, скорее, образа его творчества, в Александра Вольфа.

Для того чтобы это показать, вовсе не нужно специально подбирать критические тексты, достаточно взять первые попавшиеся. Например, Г. В. Иванов усматривал в Набокове «знакомый нам от века тип способного, хлесткого *пошляка-журналиста*, «*владеющего пером*», и находил в его творчестве подтверждение «тому *инстинктивному отталкиванию*, которое смутно внушал нам Сириан, несмотря на кажущееся достоинство». При этом Иванов вполне допускал, что Набокова ждет большое литературное будущее, но «вне литературы в ее подлинном, „не базарном“ смысле».³⁵

Как известно, эта статья положила начало целой войне между Набоковым и «Числами», в ходе которой о писателе было сказано еще и не такое.³⁶

³⁴ Шестов Л. На весах Иова (Странствования по душам) // Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 103—104. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках. Насколько быстро и внимательно Газданов ознакомился с этой идеей Шестова, можно судить хотя бы по тому, что герой его опубликованного в 1930 году (т. е. вскоре после выхода книги «На весах Иова») рассказа «Черные лебеди», носитель экзистенциального сознания Павлов, называет Достоевского «мерзавцем», «истерическим субъектом, считавшим себя гениальным, мелочным, как женщина, луном и картежником на чужой счет» (III, 138).

³⁵ Впервые: Числа. 1930. Кн. 1. С. 233—236. Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. С. 216—217. Ниже цитаты из довоенных русских статей и рецензий на произведения Набокова с выделением некоторых характеристик, перекликающихся с образом Александра Вольфа, курсивом, который принадлежит мне, приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

³⁶ См. об этом: Мельников Н. «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73—82. Возможно, первым критическим абрисом

Приведем далеко не самые резкие отзывы В. С. Варшавского и Ю. К. Терапиано.

Поражаясь «какому-то даже утомительному изобилию физиологической жизненности» в Сирине, Варшавский в рецензии на отдельное издание «Подвига» утверждал, что «за этим разлившимся вдаль и вширь половодьем — пустота, не бездна, а *плоская пустота*, пустота как мель, страшная именно отсутствием глубины. Как будто бы Сирин пишет *не для того, чтобы назвать и сотворить жизнь*, а в силу какой-то физиологической потребности» (с. 231—232). Далее критик еще более подчеркивал мертворожденность набоковского письма: «Все это дает такой же правдивый и такой же ложный, ни к какому постижению не ведущий *мертвый образ жизни...*» (с. 232—233). Ему вторил Терапиано, отмечавший «внутреннюю безответственность» повести «Камера-обскура» и мертворожденность ее героев, которые, «пока мы не хотим сопротивляться иллюзии, *представляются нам живыми людьми*», и резюмировал: «*пусто становится от внутренней опустошенности — нет, не героев, самого автора*» (с. 239).

Подобное вольфовскому раздвоение Набокова отмечал в его прозе М. Л. Кантор: «Да, отношение наше к Сирину какое-то двойственное: восхищаешься им, но всегда с оговорками, осуждаешь его, но с уважением. Он нарочито сух и полон иронии: и все-таки *есть в нем что-то жуткое*. (...) Откуда, в самом деле, это *постоянное впечатление жуткости, обреченности* — не знаю, как назвать этот привкус несвободы, *это неизменное присутствие посторонней силы, как бы водящей рукой автора?*» (с. 234).

М. А. Осоргин, с которым Газданова многое сближало, указывал на «*интернациональность*» и «*авантюристность*» сюжетов Набокова, а его стиль называл стилем «европейской обработки, легко переложимым *на любой иностранный язык*» (с. 240—241). При этом он сетовал на то, что «сюжеты Сирин не полноценны и что ему приходится почерпать их не из богатства жизни, а из ее городской пошлости и дешевины» (с. 241), как будто бы речь шла о рассказах Вольфа «Я приду завтра» и «Золотые рыбки».

В. В. Вейдле содержание всего творчества Набокова сводил к мучениям авторского «я»: к «*какому-то беспомощному всемогуществу его, непрошенной власти над вещами и людьми*, которые на самом деле совсем не вещи и не люди, а лишь *порождения его собственного произвола...*» (с. 243). Неоднократно писали о болезненности художественного мира Сирин; сложилась целая «легенда о его холодности, о его безжалостном распятии своих героев, о его бездушной игре в литературу» (с. 229—230). И все-таки решающим объяснением «превращения» является то, что Газданов в Вольфе изображал не Набокова, а свое изменившееся к концу 1930-х—началу 1940-х годов восприятие его и вообще экзистенциального (в том числе и своего прошлого) творчества.

Чтобы убедиться в том, насколько отношение Газданова к самому Набокову как писателю оставалось неоднозначным, и во многом более чем одобри-

Набокова как писателя в творчестве Газданова является француз Перье из рассказа «Великий музыкант» (опубликован в 1931 году), представляющего собой отчасти зерно, из которого росли отдельные мотивы и образы «Призрака Александра Вольфа». Перье — очень хорошо пишущий французский писатель, книги которого, результат бессознательного плагиата, остающегося незамеченным вследствие его прекрасного знания английского и немецкого языков, «критики неизменно называют блестящими» (III, 201—202). Ср. довольно расхожее представление о Набокове, выраженное Г. В. Ивановым: «...секрет того, что главным образом пленило в Сирине некоторых критиков, — объясняется просто. „Так по-русски еще не писали“. Совершенно верно, но по-французски и по-немецки так пишут почти все...» (цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. С. 215; впервые: Числа. 1930. Кн. 1. С. 233—236).

тельным, обратимся к его рассказу без заглавия, начинающемуся словами «Когда я вспоминаю об Ольге...», который относится ко времени работы над второй редакцией «Призрака Александра Вольфа». ³⁷ В его герое, писателе Борисове, обрисованном, между прочим, с живейшей симпатией, без труда угадываются черты его прототипа — Набокова: «Я лично его не знал, видел один или два раза, случайно, это был широкоплечий и крепкий человек с очень мягкими и умными глазами».

Характеристика писательской манеры Борисова несколько напоминает вольфовскую и, безусловно, как нельзя лучше подходит к Набокову; повторяется даже эпитет «безошибочный» из отзыва Газданова о Набокове в его статье: «В тех романах и рассказах, которые он написал, был изображен его собственный, ни на что не похожий мир, который, казалось, был создан им без всякого усилия, так, точно он всегда существовал и все его знали, но не сумели ни рассмотреть как следует, ни как следует рассказать о нем. Борисову все это давалось как будто бы без всякого труда. Самый язык его, размашисто свободный и небрежный, но каждую секунду подчиняющийся и точному ритму, отличался при более внимательном анализе безошибочной верностью определений, какой-то на первый взгляд слепой и случайной их удачностью» (с. 219).

Вряд ли к кому другому из молодых писателей первой волны русской эмиграции может относиться и общая оценка творчества Борисова, в которой рассказчик, по его собственному суждению, не мог «ошибиться: он был исключительно и своеобразно талантлив, в этом не существовало никакого сомнения» (с. 219). Только укрепляет это ощущение восприятие рассказчиком одного из произведений Борисова, в котором нельзя не узнать писательской манеры Набокова: в нем «собственно не было никакого содержания, там было около двенадцати страниц описания летнего вечера в Финляндии; но закрывая глаза, я ясно видел все, о чем там говорилось (...) ни фотографии, ни картины, ни подробности, ни даже, наконец, пребывание там не могли заменить этого несравненного и небрежно-счастливого описания» (с. 220).

Дальнейшая характеристика также представляется как будто бы переводом на художественный язык многочисленных хвалебных отзывов о творчестве Набокова: «...его искусство не изменяло ему никогда, это было нечто по-своему похожее на абсолютный слух, не знающий никакой погрешности. (...) И я думаю, что каждый читатель, так же, как я, находил в его литературе те самые вещи, которые он — или я — так давно и хорошо поняли, которые мы так давно и хорошо знали, но вот, в силу какой то случайности, нам никогда не удавалось их выразить» (с. 220). Совпадают даже некоторые детали биографии: «начал свою литературную карьеру в Берлине», так что Газданову пришлось ввести и целый ряд других, которые, по-видимому, призваны хоть сколько-нибудь уменьшить сходство этого образа с Набоковым (см. с. 221).

Приданым Борисову и некоторые черты, носителем которых в «Призраке Александра Вольфа» является герой-рассказчик: Борисов — журналист, считающий, что его истинное призвание — литература. Есть в «Рассказе об Ольге» и беглое указание на ту экзистенциальную сторону творчества Набокова, на которой Газданов сосредоточился в окончательной редакции романа: «Он остановился и улыбнулся необыкновенно широкой и доверчивой улыбкой, которая вдруг, в эту короткую секунду сделала его неожиданно и страшно похожим на слепого — и тогда же Ольга подумала, что в этом человеке, по-

³⁷ Орлова О. М. Рассказ без названия. Тетрадь 1942 года // Возвращение Гайто Газданова. С. 205. Далее ссылки на эту публикацию даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

мимо его внешнего очарования, есть, по-видимому, другие и, может быть, совсем не такие уютные вещи; или даже, если их нет, то есть непостижимое и нестираемое их знание» (с. 223).

Рассказ является важной ступенью к окончательной редакции романа «Призрак Александра Вольфа». Так, в частности, он объясняет, почему в его окончательной редакции Вольф из близкого Газданову героя превращается в его творческого и личностного антипода,³⁸ и откуда возникла мысль при построении этого образа заместить автобиографические мотивы ощутимыми чертами Набокова, на сей раз более критично воспринятого.

Некоторые особенности характеристики самой Ольги, возможно, в какой-то степени перешли на Елену Николаевну. Например, она также рассказывает герою-рассказчику о своих отношениях с Борисовым «со всеми подробностями, в числе их были такие, которых я не хотел бы знать, и при упоминании о них я корчился на огне» (с. 224). Героиня, как и рассказчик, наделена, по его мнению, «постоянной и почти болезненной уверенностью», «что все это вот-вот кончится и заменится пустотой и печалью» (с. 225) — ощущение, которое в «Призраке Александра Вольфа» получает философское оформление в убеждении героя, что «смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то и другое заключает в себе идею неподвижности» (II, 96). Однако в действительности оно присуще лишь рассказчику, чьи оценки — и это впервые в газдановском творчестве — в конце концов оказываются далеко не абсолютными, а иногда и просто ложными.

В этих двух отношениях «Рассказ об Ольге» является зерном, из которого впоследствии прорастет роман «Эвелина и ее друзья» (опубликован в 1968—1970-х годах), над которым писатель начал работать еще в 1950-е годы. Совпадает вся центральная линия этих двух произведений: герой-рассказчик, холодный и как бы закрытый для любви, наконец преодолевает свой рационализм, и тогда героине, постоянно ищущей свою подлинную любовь, больше уже ничего не нужно искать.

В действительности героиня «Рассказа об Ольге» давно любит только рассказчика, который, однако, этого не замечает и в короткий период его совместной жизни с ней сам все время предчувствует конец, так что она в конце концов вынуждена от него уйти, как и Хана из одноименного рассказа. Вскоре после этого Ольга переживает роман с Борисовым, ярким человеком и блестящим писателем. Единственная роковая ошибка, которую Борисов совершает в своих отношениях с Ольгой (как и герой рассказа Газданова «Ошибка»), — это то, что он слишком поспешно и окончательно уверовал в их окончательность. Уход Ольги действует на него губительно: он заболевает и умирает, а рассказчик понимает, что «то, что было до сих пор» в его жизни и в отношениях с Ольгой, «так же неверно и призрачно, как вся» его «прежняя жизнь, как всё» его «обманчивое воображение» (с. 238).

Таким образом, хотя оценка писательского таланта «Борисова—Набокова» в рассказе, возможно, даже слишком открыто комплиментарна, предпочтение в их своеобразном заочном споре за любимую женщину отдано alter ego Газданова. Однако черты Набокова в Борисове настолько узнаваемы, что именно это обстоятельство, судя по всему, послужило главной причиной того, что Газданов сознательно оставил рассказ в рукописи. Идея изобразить Набокова в одном из героев своего рассказа, возможно, возникла у писателя как ответ на набоковскую реплику, ведь именно Сирином первым начал этот диалог на страницах художественных произведений. На книжных полках близкого самому автору героя рассказа Набокова «Тяжелый дым» (1934 или

³⁸ См. об этом: Орлова О. М. Гайто Газданов: история создания образа. С. 172.

1935), молодого поэта,³⁹ среди немногих любимых книг находится и «Вечер у Клэр» (IV, 343).

Еще один возможный ключ к образу Борисова из «Рассказа об Ольге» и, возможно, в какой-то степени к пресловутому Александру Вольфу — это рассказ Набокова «Весна в Фиальте» (опубликован в 1936 году). Ведь его герой писатель Фердинанд это в значительной степени сам Набоков — такой, каким его изображала литературная критика того времени. Здесь и «демонское обаяние», и «кощунственное искусство», и то, что «он особенно кичился званием сочинителя, которое ставил выше звания писателя», и убийственность в отповеди критикам («каким ядом прыскал, каким бичом хлестал, если его задевали» — IV, 312, 313).

При этом в «Весне в Фиальте» рассказчик обрисован как человек, который, как и большинство критиков Набокова, да и сам Газданов в своем позднейшем, откровенном отзыве, скорее не принимает его творчества: «...я же никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке; и, не убоясь его издевательски любезного взгляда, я ему признался однажды, что будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение...» «Поверхностный восторг», который рассказчик «себе сперва разрешал, читая» Фердинанда вначале, уже сменялся ко времени знакомства с ним «легким отвращением», а роспись его «поразительной прозы» с каждым годом «становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно через это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь» (IV, 312). В то время как последний пассаж зеркально отражает вышеприведенные тирады критиков о мертвенности художественного мира Набокова, в нижеследующей фразе Фердинанда нельзя не услышать ответ им самого писателя: «Хороша критика! Всякая темная личность читает мне мораль. Благодарю покорно. К моим книгам притрагиваются с опаской, как к неизвестному электрическому аппарату. Их разбирают со всех точек зрения, кроме существенной» (IV, 319).⁴⁰

С «Весной в Фиальте» «Рассказ об Ольге» связывает и схожая тема. Веселье и плотская радость во время мимолетного и несерьезного, на первый взгляд, любовного романа с героиней вдруг вытесняется у героя этого маленького шедевра Набокова тягостным чувством об упущенной возможности большой любви. У Газданова эта тема развернута в оптимистическом ключе: через годы разлуки и страданий герои, наконец, осознают свою любовь как самую главную ценность. На долю героя Набокова выпадает лишь сожаление, усугубляемое безвременной гибелью героини.

Несколько схожи и главные героини рассказов. С Ниной из «Весны в Фиальте» Ольгу, возможно, связывает и следующая деталь: «Всякий раз, когда мы встречались с ней, (...) она как бы не сразу узнавала меня...» (IV, 306). Ср. в «Рассказе об Ольге»: «Через три года я увидел ее однажды на юге, в Ницце, но она не заметила меня; и эти несколько коротких минут ее физи-

³⁹ Поэтом «явно автобиографического плана» считает его и С. Семенова (Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе Русского Зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский). С. 77).

⁴⁰ Зато «небольшой период модного религиозного прозрения», через который проходит Фердинанд, и «крайность в политике», доведшая героя до обращения своих «темных глаз на варварскую Москву» — черты, разумеется, чуждые самому Набокову, но делающие менее явным автобиографический характер этого образа. Очевидно, с этой же целью Набоков сделал Фердинанда «венгерцем, пишущим по-французски» (IV, 319, 312). Не исключено, что Фердинанд — это отчасти и ответ на газдановского Перье из «Великого музыканта».

ческого появления, отравили мне два месяца моего пребывания на Côte d'Azur» (с. 233).

Изучение творческих связей, переключек, отталкиваний и просто сравнительно-типологическое исследование двух крупнейших прозаиков Русского Зарубежья по-настоящему только еще начинается. И хотя на эту тему уже были высказаны некоторые интересные мысли и сделаны тонкие наблюдения, даже самые общие вопросы о соотношении художественных миров этих писателей до сих пор вызывают поразительный разноречивый мнений. Достаточно будет одного примера.

Взгляд на соотношение двух писателей Ю. Нечипоренко: «Англо-русский писатель был наблюдателем, соглядатаем, исследователем — и сохранял с известной брезгливостью дистанцию между собой и читателем: не брал его за руку тем естественным жестом, с каким зрячий мальчик-поводырь берет своего слепца. Образ автора в прозе Газданова не высокомерен: в „такси“ его текстов садятся воры и проститутки, грязные и больные люди — и он не морщится, развозя их по своим местам»,⁴¹ — полностью противоположен представлениям на этот счет М. Шульмана: «Мир Набокова — это понимаешь особенно отчетливо после романов Газданова — мир теплый, земной, одобрительно ласкаемый автором, Газданов избрал иной путь. Близкий автору герой ему не нужен. В обнимку с ним искать блески смысла в окружающем мире автор отказывается. Известный ему мир Газданов ригористически отрицает».⁴² Из этого ясно, что после того, как прошла первая волна импрессионистической критики, приходит время разбираться во всем этом посредством конкретного анализа. Задача эта тем более важна, что в заочном эстетическом диалоге-споре двух писателей можно видеть как истоки постмодернизма, так и того, что приходит ему на смену в современной русской культуре.

Внутренние творческие взаимосвязи Газданова с Набоковым, несомненно, широки и многосторонни. В настоящей работе мы стремились показать главным образом то, что неоднозначность газдановской оценки Набокова и моменты внутренней полемики с этим писателем, ощущаемой в подтексте романа «Призрак Александра Вольфа» и в некоторых других произведениях,⁴³ связаны с пересмотром Газдановым его собственной экзистенциальной позиции. Последнее же станет предметом нашего рассмотрения в отдельной работе.

⁴¹ Нечипоренко Ю. Магия свидетельства. С. 222.

⁴² Шульман М. Тяжелый полет // Дружба народов. 1998. № 9. С. 207—208.

⁴³ Впрочем, даже в «Призраке Александра Вольфа», наряду с отталкиванием на уровне содержания, имеет место и определенное тяготение к Набокову на уровне формы. См. об этом: Кибальник С. А. Поэтика потенциальной аллегоричности в «Призраке Александра Вольфа» // Газдановский Вестник. Владикавказ, 2003.