

DOI 10.17223/19986645/25/7

УДК 82.0:801.6

В.А. Боярский

ВОЗВРАЩЕНИЕ ИДИОТА: «ИДИОТ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И «ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ» Г. ГАЗДАНОВА

Статья посвящена рассмотрению гипотезы о влиянии романа Ф.М. Достоевского «Идиот» на роман Г. Газданова «Возвращение Будды», выяснению общих для этих произведений мотивов и лейтмотивов, персонажных и идейных корреляций, а также корреляции персонажей и персонажных пар.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Идиот», Г. Газданов, «Возвращение Будды», лейтмотив.

...Они обкрадывают друг друга, они пожирают друг друга, – вот содержание всей истории. Вы говорите о факторах?.. Эти факторы суть подлость и идиотизм.

Г. Газданов. Вечерний спутник

Тема «Газданов и Достоевский» уже неоднократно – и плодотворно – привлекала внимание исследователей (работа М.С. Новикова [1], наши статьи [2, 3], работы В.З. Гассиевой и Л. Калоевой [4], Л.В. Сыроватко [5], М. Рубинс [6], С.А. Кибальника [7], Э.К. Александровой [8]). Однако в силу сложности проблемы до финальных выводов (если они вообще возможны в проблемах такого рода) ещё очень далеко. Данная статья – ещё один шаг в раскрытии этого сложного и важного вопроса.

Насколько нам известно, романы «Идиот» (далее – И) и «Возвращение Будды» (далее – ВБ) никогда не подвергались сопоставительному анализу. Действительно, возможность такого анализа не лежит на поверхности; однако, проведя такое сопоставление, исследователь оказывается перед целым рядом фактов, совокупность которых позволяет говорить о влиянии шедевра Достоевского на роман эмигрантского писателя. Признание этой гипотезы позволит добавить ещё одно «звено» в уже не маленькую цепь интертекстуальных переключек Достоевского и Газданова.

Возможность сопоставления рождается уже на уровне фигуры главного героя. Именно в И в русской литературе, пожалуй, наиболее ярко представлен психически больной главный герой, который при этом всё время находится в лиминальном состоянии между нормой (относительной, как это время от времени понимают окружающие его персонажи) и болезнью (очередным припадком и возможным погружением в тяжёлое состояние). ВБ даёт аналогичный мотивный комплекс: главный герой душевно болен и время от времени (по ходу повествования) «проваливается» из мира «подлинного и реального» в «призрачный мир» [9. С. 134]. Князя Мышкина швейцарский доктор успешно лечит «по своей методе холодной водой, гимнастикой» [10. С. 29]; нарратор ВБ лечится сам: «Я делал всё, чтобы избавиться от этого, я усиленно занимался спортом, каждое утро принимал холодный душ и мог

сказать, что физически я был идеально здоров» [9. С. 176], но безуспешно (отметим, что физически здоров и Мышкин: он, например, приезжает в Петербург в плохонькой одежде не по погоде, мёрзнет, но не заболевает).

Именно результат болезни, осознаваемый больными героями, и создаёт во многом скрытую пружину действия (или – скорее – «бездействия») романов: князь понимает свою мужскую несостоятельность («Я не могу жениться ни на ком, я нездоров...» [10. С. 38]), но этого не знают или в это не хотят верить окружающие его люди; герой ВБ вынужден расстаться со своей возлюбленной Катрин: «...в тот день, когда я почувствовал, что меня властно захватывает эта странная болезнь, с которой у меня не было сил бороться, я сказал ей об этом, и она смотрела на меня расширенными от удивления глазами. Я сказал, что не считаю себя вправе связывать её какими-либо обязательствами, что я болен и что если бы это было иначе...» [9. С. 250], но некоторые не верят в его болезнь (тётка Катрин говорит ему при встрече: «Вы меня простите... я значительно старше вас, и, знаете, у меня впечатление, что вы всё это выдумали» [9. С. 253]). Все персонажи И знают о болезни князя, болезнь же нарратора почти никому неизвестна; однако это несовпадение только внешнее: почти каждый, кто встречается с Мышкиным, проходит один и тот же путь от снисхождения и жалости к «несчастному идиоту» к восхищению его удивительными способностями и отрицанию его болезни; таким образом, все знают, что князь «идиот», и все (или почти все) парадоксальным образом уверены, что это не так (и в финале даже рассматривают его как жениха Аглаи Епанчиной). Отметим здесь же мотив «неудобных вопросов», которые задают Мышкину по поводу его болезни; этот же мотив очевиден в ситуации визита главного героя ВБ к тётке своей возлюбленной: «Она прямо посмотрела на меня и спросила: «Это вы сумасшедший?» [9. С. 252]. Парадокс в том, что именно в это время герой уже выздоровел от своей болезни (то же у Достоевского: Мышкин, будучи в «нормальном» состоянии, постоянно аттестуется как «идиот») (мотив «идиотизма», кстати, присутствует и у Газданова: система Центрального Государства определяется с помощью формулы «свирепый идиотизм» [9. С. 150]).

Болезнь главного героя выражается не только в его видениях, но и, думается, в его своеобразном отношении к истории: он настолько заинтересован периодом Тридцатилетней войны в Европе (о котором пишет заказную статью), что может заметить: «И несмотря на трёхсотлетнюю давность, отделявшую меня от них (исторических деятелей этого периода. – В.Б.), я ловил себя на том, что по отношению к каждому из них я испытывал чувства, которые способен был бы испытывать их современник...» [9. С. 186]. Такое особое отношение, ощущение своего парадоксального присутствия при давно прошедших событиях можно соотнести с одной из «нарративных кульминаций» генерала Иволгина (ещё одного «идиота» романа Достоевского) о его службе пажом у Наполеона.

Отметим, что мотив душевной болезни связан не только с фигурами главных героев романов: князь обеспокоен состоянием Настасьи Филипповны и уверен, что её поступки объясняются её душевной болезнью («...она – сумасшедшая!» [10. С. 583]); фигура Иволгина, очевидно, дублирует «идиотизм» князя; главный же герой ВБ с почти профессиональной точностью

описывает деградацию своего знакомого Мишки: «В постепенной атрофии его умственных способностей или, скорее, в невероятном их смещении понятие о времени исчезало совершенно, он не знал, в котором году мы живём, и какая-то внешняя последовательность его собственного существования казалась чудесно неправдоподобной» [9. С. 161]; в сущности, перед нами сниженный двойник самого нарратора.

Интересным совпадением является и мотив «смерти» (или псевдосмерти), связанной с болезнью. Мы знаем, что Мышкин болен эпилепсией; каждый эпилептический припадок, являясь своего рода «псевдосмертью», может закончиться смертью настоящей или окончательным «провалом» в животное состояние (что и происходит в финале). ВБ начинается с парадоксальной фразы «Я умер...» [9. С. 125], уже доказывающей болезненную раздвоенность нарратора. Здесь же стоит упомянуть о ещё одном совпадающем мотиве «минуты высшего бытия» / «минуты перед смертью». Каждый раз перед припадком герой И находится в особом состоянии: «...с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния» [10. С. 227], это состояние он оценивает чрезвычайно высоко («...эта секунда, по беспредельному счастью, им вполне ощущаемому, пожалуй, и могла бы стоить всей жизни» [10. С. 228]). Аналогичное ни с чем не сравнимое чувство полноты испытывает герой ВБ: «И мне казалось, что если бы я мог соединить в одно целое все чувства, которые я испытал за свою жизнь, то сила этих чувств, вместе взятых, была бы ничтожна по сравнению с тем, что я испытал в эти несколько минут» [9. С. 127]. После этих мгновений наступает припадок (в И) или «смерть» (в ВБ) (не мешающая герою, однако, существовать и дальше).

Продолжая сопоставление героев, отметим также корреляцию, которую можно заметить между «всеотзывчивостью», высоким даром сострадания князя, его пронизательностью и внимательностью (он буквально видит насквозь каждого: «Да помилуйте, князь: то уж такое простодушие, такая невинность, каких и в золотом веке не слыхано, и вдруг в то же время насквозь человека пронзаете, как стрела, такую глубочайшую психологией наблюдения» [10. С. 312–313]; «И с чего я взял давеча, что вы идиот! Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят» [10. С. 124]) – и видениями героя ВБ, в которых он уже не просто видит насквозь, но даже становится другим, пропускает сквозь себя боль и страдания мира (это не мешает герою быть внимательным и приметливым наблюдателем: он помнит, где и при каких обстоятельствах он видел «мышастого стрелка» впервые, узнаёт преобразившегося Щербакова, замечает шаркающую походку Амара).

Любопытной (но и, несомненно, более спорной) является возможность выделения мотива «псевдовеликодушия». У Мышкина он выражается в его уже упомянутой сверхотзывчивости, открытости другим людям (что и позволяет ему буквально превращать всех в своих «сторонников» и друзей), которую можно объяснить как следствие болезни (что и делает возможной приставку «псевдо»). У главного героя ВБ этот мотив очевиден в его объяснении своей щедрости к нищему Щербакову, которому он даёт сразу десять франков (слишком большая сумма для милостыни): «До конца месяца, когда я

должен был получить свою стипендию, оставалась ещё неделя, и в моём бумажнике было только два кредитных билета, один в сто, второй в десять франков. Больше у меня не было ни одного сантима, я не мог ему дать сто франков и был лишён возможности дать меньше десяти» [9. С. 260]; именно эта «щедрость» становится причиной, по которой главный герой получает крупное наследство.

Другой заметной аналогией является наличие в каждом из романов фигуры религиозного учителя (Христа в И, Будды в ВБ), присутствующей на самых разных текстовых уровнях и задающей систему «этических координат» романа. Отметим, что в обоих романах фигуры эти вводятся произведением искусства (картина Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу» – в И, статуэтка Будды работы неизвестного мастера – в ВБ), при этом оба произведения искусства подчёркнуто нарушают канон. О картине Гольбейна в романе сказано: «Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, всё ещё с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина (принадлежащей Рогожину копии картины Гольбейна. – В.Б.) о красоте и слова нет...» [10. С. 410]; сам Мышкин, воспринимая картину как апофеоз смерти, восклицает: «Да от этой картины у иного ещё вера может пропасть!» [10. С. 220]; таким образом, канон нарушается прежде всего отсутствием привычной красоты (и внешне торжествующей смертью). Фигура же Будды описана так: «Меня удивила его поза: в противоположность тому, что я привык видеть, он был представлен не сидя, а стоя. Обе руки его были прямо вытянуты вверх, без малейшего сгиба в локтях, безволосая голова была склонена несколько набок, тяжёлые веки нависали над глазами, рот был открыт, и на лице было выражение сурового экстаза, переданное с необыкновенной силой» [9. С. 198]. Здесь мы видим несколько отступлений от канона: во-первых, поза; во-вторых, выражение лица; в-третьих, состояние (характерным состоянием изображений Будды является спокойствие). Думается, можно утверждать, что ключевыми мотивами в восприятии гольбейновского Христа в И становятся отсутствие привычной красоты и торжество смерти; для фигуры же Будды этими мотивами оказываются отсутствие привычного спокойствия – и экстатическое прозрение иной жизни. В каком-то смысле Будда изображается у Газданова как Христос, узревший внутренним взором жизнь вечную, суть своего учения, а Христос у Достоевского – как Будда или персонаж буддийского канона, иллюстрирующий неминуемое торжество смерти и окончательный выход из колеса перерождений.

Хорошо известно, что именно главный герой И должен был воплотить Христа, положительно прекрасного человека. В этом плане сюжет И – возвращение Христа к людям (заметим, что в ВБ всего раз упоминается реалья из мира Достоевского, но именно Великий инквизитор, история о котором основывается у Достоевского на легенде о втором пришествии Христа). Если же взглянуть на главного героя ВБ через призму фигуры Будды, то легко увидеть плодотворность такого взгляда – и такой аналогии: болезнь нарратора, которая состоит в «непрекращающейся смене видений» [9. С. 133], в которых он перевоплощается в самых разных людей и испытывает «тягостные

и чужие чувства» [9. С. 133], можно трактовать как постижение истин, связанных с миром Майи, а его финальное возвращение – как аналогию отказу от ухода в нирвану самого Будды (плюс лежащая на поверхности аналогия возвращение Христа – возвращение Будды). Отметим здесь же совпадающие мотивные «связки»: фигура Христа / Будды – разговор героев о самом главном – о вере, инспирированный изображением этой фигуры («А что, Лев Николаич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в бога или нет? – вдруг заговорил опять Рогожин...» [10. С. 220] – «Вы верите в Бога, Павел Александрович?» [9. С. 194]).

Перейдём к следующему совпадающему мотивному комплексу случайно-го наследства. Князь Мышкин, получающий случайное наследство, словно иллюстрирует известную идиому «дуракам счастье»; описывая сложную цепочку случайностей (смерть богача и дальнего родственника князя и три смерти «претендентов» на наследство), Достоевский получает почти комический эффект небывалого случая (мотив случайности, заметим, является очевидным лейтмотивом романа и встречается уже буквально на первой его странице, при описании встречи Мышкина и Рогожина: «Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга...» [10. С. 5]; перед нами случайная встреча двух богатых наследников, один из которых – наследник случайный). Сюжет ВБ словно доказывает другую истину (связанную уже не с пословицей, а со сказкой): помощь в беде оказывается для героя залогом будущего благосостояния; кроме того, невероятная цепочка случайностей присутствует в романе как минимум в двух сюжетных фрагментах: в получении наследства (этому посвящён целый пассаж: «Вот и смотрите, как выходит: у каких-то давно умерших людей было состояние, перешло к старшему сыну – утонул. Перешло к младшему – убили. Так? И вот деньги этих покойных родителей достались вам, – а вас ещё и на свете, может быть, не было, когда они умерли» [9. С. 257]) – и в спасении нарратора из тюрьмы благодаря чудесной находке статуэтки Будды, доказывающей невиновность героя (статуэтка проходит через руки убийцы, его друга, женщины друга, клиента женщины, владельца кафе – и чудом оказывается у полицейского комиссара, ведущего расследование и ищущего именно её).

Следующая (и одна из наиболее красноречивых) аналогия – неудачное покушение на убийство главного героя. Соперник князя Мышкина Рогожин в первый раз поджидает князя на узкой гостиничной лестнице, стоя в нише; покушение оказывается неудачным из-за того, что у князя, увидевшего своего побратима с ножом, начинается припадок (на второе покушение – уже после убийства Настасьи Филипповны – Рогожин так и не решается, но поджидает Мышкина в той же нише). У Газданова герой также подвергается неудачному покушению, при этом убийца также находится в нише (в узком проходе между домами); нарратору удаётся задушить убийцу, однако после этого его бьют по голове, и, придя в себя, он обнаруживает, что находится в тюрьме некоего Центрального Государства. Перед нами *de facto* длительный кошмар героя; резонно задать вопрос, в какой момент герой оказался в состоянии бреда или, иначе, когда начался припадок и не было ли нападение пусковым крючком болезни (как в романе Достоевского)? Если признать эту

версию, то количество совпадающих мотивов увеличивается. Отметим, что совпадает и состояние героев перед покушением: Мышкин мучается от предчувствий («Да что это я, как больная женщина, верю сегодня во всякое предчувствие!» [10. С. 235]); герой ВБ находится в аналогичном состоянии: «Уже за день до этого мной овладело смутное беспокойство, беспричинное, как всегда, и потому особенно тягостное» [9. С. 139]; «Я засыпал и просыпался с этим ощущением бесформенной тревоги и предчувствия» [9. С. 140]. Кроме того, частично совпадает и внешность нападавшего: Рогожин описан как «курчавый и почти черноволосый» [10. С. 5], неудачливый убийца в ВБ имел «чёрные курчавые волосы» [9. С. 141].

Обращает на себя внимание и мотив Апокалипсиса. В романе Достоевского данный мотив возникает неоднократно; очевидным «носителем» его в наибольшей степени является Лебедев, скромно аттестующий себя князю так: «Я же в толковании Апокалипсиса силён и толкую пятнадцатый год» [10. С. 203]. В романе же Газданова мотив Апокалипсиса замечен, во-первых, в неоднократном упоминании «Страшного суда» Микеланджело; во-вторых, в фигуре Кости Воронова, во многом являющегося функциональным двойником Лебедева (оба неоднократно оказывают главному герою услугу, снабжая его информацией; оба выписаны авторами комично: Лебедев то изображает шута, то трактует Апокалипсис и ведёт себя как сноб, Воронов – опустившийся алкоголик и «стрелок» – гордится своим прозвищем «Джентльмен» (отметим, кстати, что через этот пародийный «джентльменский» мотив и мотив интереса к женщинам этого героя Газданова возможно сблизить и с Тоцким из И, которого Фердыщенко со злой иронией называет «утончённым джентльменом» [10. С. 143]); оба «испытывают слабость» к человеку с княжеским титулом: Лебедев чувствует своеобразную любовь/ненависть к князю Мышкину, Воронов – к некой княгине, с которой у него был роман и которой он хотел бы отомстить; оба готовы «воевать» за главного героя: Лебедев – устраивая неудачную свадьбу князя и Настасьи Филипповны, которая должна неминуемо закончиться скандалом, Воронов – объясняя, что готов воевать за капитализм, причудой которого и является «несправедливое наследство», полученное героем; очевидной является и аналогия «птичьих» фамилий героев). Кроме того, данный мотив присутствует в ВБ и в эротической сцене, которая затем окажется фантазией главного героя («В этой фантастической множественности отражений было что-то апокалипсически-кошунст-венное...» [9. С. 178]), и в последнем разговоре героя со Щербаковым («...говорили... о том... что земная апокалипсическая мерзость... так же неизбежна, как отвратительна» [9. С. 199–200]), и, наконец, в приводимой в романе цитате из «Откровения Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет» [9. С. 202].

Указав на аналогию «птичьих» фамилий, скажем ещё несколько слов об «именных» аналогиях в романах. Бросаются в глаза несколько возможных отсылок к Достоевскому. Это, во-первых, ключевой «светский» персонаж И – княгиня Белоконская, коррелирующая в ВБ с Белоконниковым, персонажем вставного рассказа некоего опустившегося писателя Чернова («Пётр Иванович Белоконников, богатый человек сорока лет, принадлежавший как по своему происхождению, так и по образованию, которое он получил в пажемском

корпусе, к большому свету северной Пальмиры...» [9. С. 163]). Другим возможным совпадением могут похвастаться такие персонажи, как Вилкин в И (к нему уходит «доночёвывать» Фердыщенко) – и Вилкинс в ВБ (отметим, что оба эти персонажа косвенно связаны с кражей: Вилкин – через возможного вора Фердыщенко; Вилкинс – через хранительницу сворованного Габи; кроме того, обратим внимание на то, как преподносится фамилия этого персонажа у Достоевского: «...забыл к кому, к своему приятелю. — Вилкину-с» [10. С. 447]).

Другой «аналогией» становится сниженный двойник князя Мышкина в ВБ, который носит прозвище «мышастый стрелок»; здесь совпадает не только мотив «мышши» (заметим, что, несмотря на очевидную ассоциацию с «мышью», слово «мышастый» обозначает серую масть у лошади, таким образом в романе в третий раз появляется «лошадиный» мотив – и третья лошадиная масть), но и мотив «нищенства, попрошайничества» («стрелок» у Газданова – тот, кто «стреляет» деньги), в начале романа связанный с Мышкиным («Каково же ей было... услышать, что этот последний в роде князь Мышкин... не больше как жалкий идиот и почти что нищий и принимает подаяние на бедность» [10. С. 53]). Фактически в романах совпадает сам лейтмотив «стрельяния, попрошайничества» (у Достоевского это, кроме самого Мышкина, постоянно пытающиеся занять Иволгин, Келлер и, в несколько ином смысле, Бурдовский; у Газданова – нищий Щербakov и «мышастая сволочь» Калиниченко).

Совпадает и мотив «сказочной» метаморфозы, которая происходит с героями обоих романов: у Достоевского это начинающая роман встреча ничем не примечательных молодых людей в вагоне третьего класса – и их «преображение» затем в князя и наследника крупного состояния и в наследника состояния миллионного; у Газданова – превращение нищего попрошайки в прекрасно одетого (автор делает на этом акцент) богатого русского европейца. Однако данный мотив присутствует и на других уровнях; думается, что к нему можно отнести, например, и метаморфозу Гани, превращающегося из потенциального «царя иудейского» в сломленного приживала; у Газданова же этот мотив воплощается в видениях главного героя, в которых он становится самыми разными людьми.

Важную роль в обоих произведениях играет мотив смертной казни. В И он возникает уже в начале романа в рассказе князя камердинеру Епанчиных о казни, свидетелем которой был во Франции Мышкин, и продолжается повторным рассказом о гильотинировании в салоне Епанчиных; имплицитно он же присутствует в постоянной угрозе насильственной смерти от ножа Рогожина, нависающей над Мышкиным, Настасьей Филипповной и отчасти Аглаей. В ВБ эксплицитно данный мотив присутствует в гильотинировании Амара, имплицитно же – в чуть было не прозвучавшем смертном приговоре главному герою (дважды – в тюрьме Центрального Государства и во французской тюрьме).

Яркий фантастический мотив гипноза в ВБ (гипнотизёр освобождает главного героя из тюрьмы Центрального Государства) может быть соотнесён с соответствующим имплицитным лейтмотивом в И: это и особые способности Мышкина (за короткое время превращающего любого врага в своего друга), и особый взгляд Рогожина («...случайно обернулся к нему и остановился

под впечатлением чрезвычайно странного и тяжёлого его взгляда» [10. С. 207]), и лицо Настасьи Филипповны, которое не может «вынести» Мышкин [10. С. 583], и, наконец, псевдо-гипнотический взгляд генеральши Епанчиной («Когда-то у неё была слабость поверить, что взгляд её необыкновенно эффектен; это убеждение осталось в ней неизгладимо» [10. С. 54]). В газдановском романе этот мотив также может быть увиден во влиянии, которое чувствует нарратор со стороны Лиды.

Говоря о героинях романов, можно заметить определённое соответствие пар «Настасья Филипповна – Аглая» и «Лида – Катрин». Модель Достоевского, воплощённая в романе, – «идеал мадонны» (Аглая) и «идеал содомский» (Настасья Филипповна) – повторена Газдановым: Лида, как и её «предшественница» Настасья Филипповна, тоже падшая женщина, развращённая тем человеком, который должен был её защищать (любовником матери – у Газданова, опекуном – у Достоевского), тоже содержанка, тоже обладает несомненным «эротическим магнетизмом» и умом, стремится к знаниям; отметим, что как Мышкин не любит Настасью Филипповну, но не может сопротивляться её «власти», так и герой ВБ не любит Лиду и едва удерживается от соблазна, который она воплощает (укажем также на шрамы от ножа на груди Лиды, которые она демонстрирует главному герою, и вспомним о ножевой ране в грудь, ставшей причиной смерти Настасьи Филипповны). Совпадений между фигурами Аглаи и Катрин значительно меньше: прежде всего, это сам образ «чистейшей возлюбленной»; совпадающим элементом этих фигур становится текст-шифр, своего рода камертон отношений влюблённых (в И это стихотворение А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», с выражением читаемое Аглаей публично, в ВБ – романс «Danny-boy», неоднократно возникающий в памяти героя и упоминаемый в финальном письме Катрин как та песня, которой она научила героя; к рассмотрению этого романса мы ещё вернёмся).

Главные антагонисты романов (Мышкин – Рогожин и нарратор – Амар) также имеют много общего. Корреляции образов Мышкина и главного героя ВБ мы уже касались. Для Рогожина и Амара общими являются мотивы необразованности, смелости, искусного убийства с помощью ножа; сюда же, с оговоркой, можно включить и мотив ревности, приводящей к убийству (такая трактовка поступка Рогожина возможна, но ощущается как некоторое упрощение; в ВБ именно такое объяснение поведения Амара предлагается Лидой на следствии, но несомненная выгода такой трактовки для Лиды делает её сомнительной для суда, хотя и не исключается вовсе). Мотив же чахотки связывает Амара, по нашему мнению, с Ипполитом, другим (несостоявшимся) убийцей в романе Достоевского («Ещё недавно рассмешило меня предположение: что если бы мне вдруг вздумалось теперь убить кого угодно, хоть десять человек разом, или сделать что-нибудь самое ужасное... то в какой просяк поставлен бы был предо мной суд...» [10. С. 414]).

Значимой оппозицией обоих произведений становится противопоставление «дна» (и людей «дна») «хорошему обществу». Оксюморонные смешения людей различных социальных страт, приводящие к неминуемым скандалам той или иной «степени тяжести», являются характернейшей чертой творчества Достоевского; роман И здесь не исключение: нюансы социальной иерар-

хии очень хорошо ощущаются всеми персонажами романа, укажем в качестве примера лишь встречу Аглаи и Настасьи Филипповны, когда Аглая в трудную минуту спора использует «аристократический» аргумент: «Как вы смеее так обращаться ко мне? – проговорила она с невыразимым высокомерием, отвечая на замечание Настасьи Филипповны» [10. С. 569]). Газданов, возможно, заимствует этот приём Достоевского: его герой из «хорошего общества» также «беспощаден» к героям «дна» (и также вынужден поддерживать с ними отношения – для сбора информации в первую очередь); отметим также сходную схему отнесения героев к разным социальным сферам: Мышкин и герой ВБ – «хорошее общество» (но бедны и тем самым находятся у самой его границы), Настасья же Филипповна и Рогожин и Лида с Амаром – «общество плохое».

Значимым совпадением романов становится и мотив финального путешествия героя. У Достоевского это вынужденное путешествие в Швейцарию, где князь, возможно, излечится от болезни; у Газданова это отъезд героя в Австралию к своей возлюбленной, который, возможно, тоже позволит герою окончательно избавиться от болезни. Отметим, что и сами страны имеют общую сему «антонимичности»: Швейцария, страна точности (порядка) и гор, – противоположна России, стране равнин и беспорядка (неточности) (вспомним лишь легенду о призвании варягов); в ВБ Австралия – «страна антиподов» – выступает как географическая противоположность Франции, откуда в финале уезжает герой романа.

К совпадающим пространственным мотивам относятся мотив дачи (герои Достоевского уезжают на дачу в Павловск, герои Газданова снимают дачу в Фонтенбло) и мотив гор: «с гор» Швейцарии спускается и в финале туда же возвращается Мышкин; главный же герой ВБ в начальном эпизоде в горах находит «свою смерть».

Сопоставление фигуры гольбейновского Христа, очевидного лейтмотива И, и фигуры Микеланджело (и его «Страшного суда»), одного из лейтмотивов ВБ, позволяет сделать интересные выводы. Характерным эффектом картины Гольбейна является ощущаемое зрителями-персонажами неоспоримое торжество смерти над Иисусом. Размышления же о фигуре великого творца Ренессанса приводит героя ВБ к трагическому пониманию того, что искусство Микеланджело – как и любое другое искусство – лишь «кажущаяся победа над смертью и над временем» [9. С. 166], а также того, что в конце жизни великого художника «стала так очевидна иллюзорность его нечеловеческого могущества и земная напрасность его неповторимого гения» [9. С. 166]. Таким образом, и жертва Христа, и божественное искусство Микеланджело – высочайшие вершины человеческой истории и культуры – оказываются напрасны: смерть делает всё бессмысленным. Такова идея, вводимая живописным лейтмотивом в оба романа.

К числу соответствий относится мотивный комплекс «кража, приводящая к смерти»: в И генерал Иволгин крадёт деньги, тайно возвращает их владельцу, но умирает, не в силах жить под дамокловым мечом полного бесчестия; Амар в ВБ крадёт статуэтку – и именно она становится единственной уликой, приводящей его в тюрьму и на гильотину.

Совпадающим лейтмотивом романов оказывается лейтмотив «воскресения» (состоявшегося и несостоявшегося). В И гольбейновский Христос не воскреснет, «Князь Христос» Мышкин не может «воскресить» Настасью («Анастасия» – воскресшая) Филипповну ни до, ни после её смерти, да и собственное его «воскрешение» из болезни оказывается лишь временным; есть в И и абсурдно-комедийное «воскресение» рядового Колпакова (окопачившего саму смерть) – самая невероятная из историй генерала Иволгина. У Газданова тоже целая палитра удачных и неудачных «воскресений»: герой ВБ, «умирая» на первой странице, продолжает существовать далее; он же в финале «воскресает» для новой жизни, победив болезнь; Щербаков «воскресает» и возвращается из «мира дна» обратно в «мир культуры». Любопытно, что возможным «отражением» финальной сцены бдения над трупом Настасьи Филипповны в И становится в ВБ в сентиментальный романс «Danny-boy», в котором героиня призывает героя прийти к ней на могилу после её смерти, сказать ей «Аминь» – и героиня услышит это; фактически перед нами своего рода «частичное воскресение» (отметим, что всё это происходит «за пределами текста» романа Газданова: в романе неоднократно упоминается лишь начальный фрагмент романса).

Мотивный комплекс «воскресший солдат», заметный в И (история Иволгина о рядовом Колпакове), наблюдается и в рассматриваемом романе Газданова. Размышления героя ВБ о притягательности небытия, дойдя до своей негативной кульминации, прерываются ярким воспоминанием о кавалеристской атаке, скошенной пулемётным огнём, за которой герой наблюдал с биноклем. Это зрение массовой и почти мгновенной смерти, эта «атака победителей», на всём скаку перешедших в иной мир, завершается двойственным выводом: «И от всего этого не осталось ничего, кроме сохранённых во времени и пространстве и отражавшихся сейчас на уходящей поверхности ночной реки в далёком и чужом городе двух стеклянных кругов моего полевого бинокля и ещё того повторного замиранья сердца и того воспоминания о сражённых победителях, в котором вновь, через столько лет, начиналась их героическая и бессмысленная атака» [9. С. 202]. Итак, солдаты воскресают в памяти героя – и парадокс о сражённых победителях перестаёт быть парадоксом в этой победе славы над забвением (отметим здесь возможное отражение архаической воинской этики, связанной, вероятно, с осетинским происхождением писателя).

Любопытным оказывается и скрытое соответствие мотива «правильной смерти» в романах Достоевского и Газданова. В И этот мотив проявляется в «исповеди» Ипполита, которая должна прояснить его «бунт» публике и объяснить финальный «пуант» – самоубийство. Именно публично проявить свою волю, «победить» природу (и смерть) бесстрашием перед ней, поправить смертью смерть – вот задача Ипполита, с которой он не справляется. В свою очередь в ВБ Щербаков, разговаривая с нарратором о смерти, говорит о том, что теперь, после получения наследства, ему доступна та смерть, о которой он мечтал раньше, смотря на богатые похороны: «И теперь я иногда представляю себе собственную кончину именно так, не без некоторого, я бы сказал, даже уюта: завещание, нотариус, долгая болезнь, воспитывающая во мне смирение и готовность к последнему переходу, предсмертное причащение,

траурное объявление в газете...» [9. С. 195]. Этот сценарий «уютной», правильной смерти оказывается не реализован (то же – у Ипполита, который, возможно, хочет той же «уютности», что и Щербаков, отсюда его «шутка»: «Имею честь просить вас ко мне на погребение...» [10. С. 298]): в эту же ночь Щербаков погибает от руки Амара. Герои Достоевского и Газданова, воплощая в своём поведении полярные импульсы (полного восстания – и столь же полного принятия смерти) и внешне имея мало общего, сближаются в своём понимании необходимости «правильной смерти», в знании, которое позволяет им избавиться от страха перед ней (в данном случае совпадает также мотив публичности).

В обоих романах присутствует и мотив «случайной книги». Если у Достоевского он выражен один раз – когда Аглая обращает внимание на то, что книга, в которую она положила записку от князя, – «Дон Кихот», то у Газданова он акцентирован двумя «попытками» героя, который в финале, находясь в состоянии сомнения, сначала случайно читает фрагмент «Ифигении в Авлиде» Расина, а затем – фразу из дневника Пайпса, где упоминается «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Важная роль сопоставления Мышкина с Дон Кихотом очевидна; роль же текстов Расина и Пайпса в ВБ не столь прозрачна. Попробуем сделать некоторые предположения относительно значения этих текстов. Ключевым элементом «Ифигении» является мотивный комплекс «жертвы во имя интересов государства»; этот же комплекс мы находим в обоих романах: у Достоевского – в точке зрения Мышкина на судьбу учения Христа, «принесённого в жертву» католицизмом (и далее – в легенде о Великом инквизиторе), у Газданова – в точке зрения героя на фигуру Амара (и в упоминании Великого инквизитора). Одним же из наиболее значимых мотивов «Сна в летнюю ночь» является мотив «слепой любви»: царица эльфов Титания волшебством рассерженного на неё супруга Оберона влюбляется в ремесленника Основу, который тем же Обероном награждён головой осла (чего Титания не замечает, но что отлично видят все остальные герои). Этот мотив, думается, у Газданова «работает» двояко: во-первых, отсылает читателя к любви Лизы к Амару (герой уже при первой встрече отметил на лице Амара «выражение тяжёлой глупости; было видно, что этот человек не привык и не умел думать» [9. С. 184]; здесь имплицитно уже присутствует мотив «осла»); во-вторых, возможно, к роману Достоевского, в котором унижительное сравнение князя с ослом является лейтмотивом (это и эпизод первого визита князя к Епанчиным, когда он рассказывает о крике осла в Базеле, сёстры вышучивают его: «Я осла видела, тапан, – сказала Аделаида. – А я и слышала, – подхватила Аглая» [10. С. 59], и князь самоубийственно острит: «А я всё-таки стою за осла: осёл добрый и полезный человек» [10. С. 59]; и эпизод у Настасьи Филипповны, когда Фердыщенко пикируется с генералом Епанчиным и упоминает – в присутствии князя – басню Крылова об Осле и Льве [10. С. 143]).

Общим является и целый ряд идей романов. Во-первых, укажем на дискуссию о законах человечества, которых, по мнению героев И Евгения Павловича и Лебедева, два: самосохранения и саморазрушения («Да-с. Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково владевает человечеством до предела времён, ещё нам

неизвестного» [10. С. 376]). Возможно, отражение этой «мысли шпигующей» [10. С. 376] мы видим в размышлениях главного героя ВБ о его тяге к небытию: «И вот я думал теперь (после последнего разговора со Щербаковым, которого в момент этого размышления, возможно, убивают; перед нами своего рода «композиционная» авторская реплика в дискуссии. – В.Б.) о той странной притягательности, которую имело для меня это желание моего собственного исчезновения. <...> Для того, кто знал эту холодную притягательность небытия, – что могла значить эта биологическая дрожь существования?» [9. С. 201–202]. Заметим, что именно смерть Щербакова избавляет героя от этой саморазрушительной тоски, позволяет победить болезнь – и выйти в новый мир (и в этом смысле она, несомненно, является смертью «жертвенной»).

Во-вторых, своё отражение в романе Газданова, судя по всему, находит и самое развёрнутое высказывание Мышкина — его речь о католицизме на вечере у Епанчиных. Напомним, что князь доказывает, что католицизм «искажённого Христа проповедует» [10. С. 543], т. е. антихриста; утверждая, что римский католицизм есть «не вера, а решительно продолжение Западной Римской империи, и в нём всё подчинено этой мысли...» [10. С. 543–544], князь делает вывод, что именно католицизм породил атеизм и социализм: «Он (социализм. – В.Б.) тоже, как и брат его атеизм вышел из отчаяния, в противоположность католичеству в смысле нравственном, чтобы заменить собой потерянную нравственную власть религии, чтоб утолить жажду духовную возжаждавшего человечества и спасти его не Христом, а тоже насилем!» [10. С. 544–545]; и это насилие в свою очередь реализуется в «странных» убийствах, об одном из которых неоднократно упоминается в романе (убийство шести человек). В ВБ, рассуждая о насильственных формах государственности XX в. и отмечая при этом, что «девятнадцатый век не знал тех варварских и насильственных форм государственности, которые были характерны для истории некоторых стран именно в двадцатом столетии» [9. С. 138], главный герой развивает свою мысль так: «Я думал ещё, что государственная этика, доведённая до её логического пароксизма, – как кульминационный пункт какого-то коллективного бреда, – неизбежно приводит к почти уголовной концепции власти, и в такие периоды истории власть действительно принадлежит невежественным преступникам и фанатикам, тиранам и сумасшедшим... Я думал ещё о Великом Инквизиторе, и о трагической судьбе его автора...» [9. С. 138]. Очевидно, что мысль героя «течёт по руслу», проложенному Достоевским; свидетель истории XX в., герой – как карлик на плечах гиганта – уже знает, что пугающие Достоевского исторические феномены XIX в. лишь подступы к тому «пароксизму» государственного насилия, которое свершится в XX в. Газдановский герой словно продолжает аргументацию Мышкина – и показывает, к чему пришёл мир с великими инквизиторами во главе.

В-третьих, в «юридических вставках» (речах прокурора и защитника Амара) романа Газданова видится довольно прозрачный *hommage* Достоевскому; однако именно здесь – в оценках причин убийства – очевидна полемика великого эмигранта с великим почвенником. Достоевский, видя в убийстве семьи из шести человек тревожный симптом тяжёлой социальной болезни, тот же симптом видит и в скандальной речи адвоката, которую пересказывает один из героев: «Естественно, говорит, что моему клиенту по бедно-

сти пришло в голову совершить это убийство шести человек, да и кому же на его месте не пришло бы это в голову?» [10. С. 286] (далее этот аргумент упоминается ещё раз: «...при бедном состоянии преступника ему естественно должно было прийти в голову убить этих шесть человек» [10. С. 338]). Газданов, изучавший социологию в Сорбонне, вовсе не разделяет иронии своего великого предшественника: для него слово «естественно» значит лишь «закономерно в данных обстоятельствах и при данных условиях», его пафос здесь – пафос трезвого позитивиста-социолога, а не религиозного мыслителя; о Лиде, сообщнице убийцы и, возможно, его вдохновительнице, герой думает следующее: «...и её поведение, и её расчёты были одновременно и неправильны, и естественны. С её умом она должна была бы понять, что, действуя так, она поступает ошибочно. Но она была жертвой той среды, в которой прожила свою жизнь...» [9. С. 233–234]. Этот «социологичный» подход очевиден и в точке зрения героя на Амара; отметив, что «никто никогда не терял времени на объяснение Амару разницы между добром и злом и глубочайшей условности этих понятий» [9. С. 239], герой ВБ демонстрирует глубокий скепсис по отношению к тому обществу, которое сформировало – и в нужный момент уничтожило – своё создание: «Он (Амар. – В.Б.) был осуждён заранее, и судьба его была давно предрешена, каковы бы ни были обстоятельства его существования. Конечно, всё это казалось результатом случайностей... Но внутренний смысл этих случайностей оставался неизменным и был бы таким же, если бы вместо них были другие» [9. С. 239]. Таким образом, и Достоевский, и Газданов в отдельных (и внешне случайных фактах) склонны усмотреть скрытую закономерность, имеющую социальный характер, но у Достоевского это парадоксальным образом не лишает человека его свободы воли и не делает из него марионетку (среда не может заесть; ироническая оценка писателем такой «бернардовской» точки зрения хорошо известна), что мы наблюдаем у Газданова, чьи оценки этой «псевдосвободы» категорически негативны.

Такое количество «совпадений» (при всей спорности некоторых из них) даёт возможность сделать вывод о «присутствии» в романе Газданова знаменитого произведения Достоевского. Резонно задать вопрос, с чем связано такое активное (и в то же время сравнительно скрытое) «использование» Достоевского. Думается, предварительно на этот вопрос можно ответить уже сейчас. Очевидное «отталкивание» героев Газданова и самого писателя от фигуры Достоевского не секрет для исследователей. Далеко не столь заметна, но благодаря вышеупомянутым исследованиям очевидна опора Газданова на тексты Достоевского. Перед нами, видимо, классический случай вытеснения (и «переписывания») и/или скрытой полемики. С нашей точки зрения, речь идёт, скорее, о втором. Рассматривая ВБ как роман-полемику с Достоевским, хотелось бы обратить внимание на два пункта этого спора.

Во-первых, уже упомянутая точка зрения главного героя ВБ на жёсткую социальную обусловленность, «заданность» жизни Амара, героя-преступника. В какой-то степени этот «ответ» социолога Газданова – ответ Достоевскому от лица того самого позитивиста «бернара», которого так презирал Митя Карамазов, а за ним и его творец.

Во-вторых, полемичной кажется и позиция главного героя в отношении «униженной и оскорблённой» героини: если Мышкин (и в целом «человек Достоевского») не видит порока в Настасье Филипповне (в «падшей женщине»), сохраняющей, с его точки зрения, внутреннюю чистоту («...вы страдали и из такого ада чистая вышли...» [10. С. 169]), отказывается её судить, то герой Газданова, на чьё рыцарство или, как минимум, готовность помочь рассчитывает Лида («...я думала, что, если в том мире, к которому я имею несчастье принадлежать, я не могу рассчитывать ни на что, кроме ненависти, материальных соображений и животных чувств, в вашем мире я вправе была бы ожидать другого: сочувствия, понимания, какого-то движения души, не продиктованного корыстными соображениями» [9. С. 232]), выбирает совершенно иной путь – путь жестокой правды: «Вы видели, вероятно, – не даром же вы были в Африке, – выгребные ямы при ярком солнечном свете. Вы видели, что там внизу, в нечистотах, медленно ползают беловатые короткие черви. <...> Ваша любовь... к нему (к Амару. – В.Б.) окунула вас в эти нечистоты. И никакая сила, никакая готовность следовать чьим бы то ни было советам, никакая вода не смоет с вас этого. Я буду откровенен до конца. Так, как сдают комнаты в гостиницах, так вы сдавали ваше тело... И одна только мысль о вашем прикосновении вызывает у меня отвращение» [9. С. 233]. Герой выгоняет Лиду (признавая, впрочем, что «она была жертвой той среды, в которой прожила свою жизнь...» [9. С. 233–234]); его позиция ригористичного судьи непоколебима. Вспомним упрёк Аглаи Мышкину: «...я нахожу, что всё это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо» [10. С. 428]; герой Газданова подчёркнуто «несправедлив», правдив и жесток: «падаль» остаётся «падалью», хотя это и не отменяет «исследовательского» интереса к её жизненной траектории.

Литература

1. Новиков М.С. A View to a Kill: От Родиона Раскольникова к Винсенту Бере: Криминальный герой у Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 137–143.
2. Боярский В.А. «Ночные дороги» Г. Газданова и «Записки из Мёртвого дома» Ф.М. Достоевского: опыт сопоставительного анализа // Исследовано в России. 2001. № 26. С. 273–281 [Электронный ресурс]. URL: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2001/0026.pdf>
3. Боярский В.А. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Возвращение Будды» Г. Газданова: некоторые мотивные аналогии // Сайт «Общества друзей Гайто Газданова» – http://www.hrano.ru/statii/2002/boyar_gazd01.html
4. Гассиева В.З., Калоева Л. Газданов и Достоевский: (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. С. 204–220.
5. Сыроватко Л.В. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940) // Достоевский и XX в. М., 2007. Т. 2. С. 68–177.
6. Рубинс М. Газданов и Достоевский, или Сюжеты русской классики в романе «Ночные дороги» // Достоевский и русское зарубежье XX в. СПб., 2008. С. 79–97.
7. Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.
8. Александрова Э.К. Отзвуки Достоевского в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Достоевский: материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 352–364.
9. Газданов Г. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1996. Т. 2.
10. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л., 1989. Т. 6.