

Litera

Правильная ссылка на статью:

Янь К. — Воображение и реальность: зеркальная симметрия в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Litera. – 2019. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30534 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30534

Воображение и реальность: зеркальная симметрия в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа»

Янь Куань

аспирант, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса,
Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

119991, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, кв. Д-205

✉ ykunique@yandex.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

Аннотация.

В романе «Призрак Александра Вольфа» Гайто Газданов критикует широко распространенное среди тогдашних русских эмигрантов мироощущение двоемирия, где царствует приоритет воображения и воспоминания о прошлом над реальностью. В целях выразить соотношение двух миров, воображаемый и реальный миры, писатель использует зеркальную симметрию в качестве основного принципа сюжетосложения, формирования системы персонажей и особенности характера главного героя. И на финале писатель «разбил» зеркало трех вышеприведенных аспектов через фабулу «главный герой убивает его двойника». Значения структуры зеркальной симметрии и его разрушения является предметом исследования. В статье автор использует семиотический метод и метод интертекстуальности, чтобы рассматривать соотношение между авторским сознанием и созданным им художественным пространством. Внимательный анализ позволяет заметить, что по мере того как зеркальная симметрия произведения разрушалась, зеркальное отношение между прошлым, основанным на памяти и воображении, и настоящим реальным миром, тоже исчезло. Через это автор раскрывает опасности взаимопроникновения субъективного и объективного миров, вторжения воображения на реальность и замены «настоящего» «прошлым». Писатель предлагает возвращение в реальность через самореализацию субъекта в реальном мире.

Ключевые слова: Гайто Газданов, литература русского зарубежья, Призрак Александра Вольфа, Герой нашего времени, зеркальная симметрия, двоемирие, раздвоение, реальность, воспоминание, двойник

DOI:

10.25136/2409-8698.2019.4.30534

Дата направления в редакцию:

13-08-2019

Дата рецензирования:

14-08-2019

Дата публикации:

13-09-2019

Двоемирие является инвариантным пространственной структуры в творчестве большинства писателей русского зарубежья первой волны. В.В. Заманская в своей монографии видит причину этого в общности культурной ситуации, объединившей авторов: «Став изгнанниками, они навсегда поселились в двух пространствах – русском и европейском. Судьба, распорядившаяся жизнью многих русских писателей, оказавшихся за пределами отечества, создала совершенно особые условия для их литературного творчества. Они все пережили трагичнейшую из экзистенциальных ситуаций XX столетия: отъезд из России, две жизни, два мира» [\[1, с. 207\]](#). С неопределенностью, двойственностью мироощущения тесно связано сомнение в первичности реального мира, которое в конце концов приводит к изменению отношений между субъективным и объективным. В конце XIX – начале XX века недоверие к действительности и прозрение высшего мира за пределами чувственно воспринимаемого отразились в произведениях и критических статьях русских символистов. Позже эта мысль воплотилась в таких неомифологических категориях/образах литературы русского зарубежья, как «мессия» и «потерянный рай». В сущности, возрождение двоемирия в литературе – результат воздействия нового эстетического сознания, в котором искусство не моделирует реальный мир, а вторгается в него или даже заменяет. В результате субъективный и объективный миры проникают друг в друга, граница между реальностью и воображением стирается, что и характеризует мироощущение русской эмигрантской литературы 1920-1940 гг. С поразительной точностью это мироощущение выразилось в строках Г. Иванова:

Полу-жалость, полу-отвращение,

Полу-память, полу-ощущение [\[2, с. 384\]](#).

Однако хотя проникновение в глубины души временно облегчало страдание от потери родины и от нищеты на чужбине, оно же приводило к окончательному отрыву человека от окружающего его социума. Построив аксиологическую систему на воспоминаниях и воображении, эмигранты всё менее могли реализовать себя в реальном мире. Сомнение в смысле собственного существования широко распространилось в обществе эмигрантов. Именно от этого страдает лирический субъект Ходасевича: «Я, Я, Я – что за дикое слово! / Неужели вон тот – это я? <...> Только есть одиночество – в раме / Говорящего правду стекла» [\[3, с. 418\]](#).

Писатель младшего поколения эмигрантов, Гайто Газданов (1903-1971) также остро чувствует духовный кризис, настигший писателей русской диаспоры, и отражает его в таких произведениях раннего периода, как «История одного путешествия» (1935), «Ночные дороги» (1947), «Призрак Александра Вольфа» (1947-1948), «Возвращение Будды» (1949) и т.д. Среди них самым успешным и философски наполненным является

роман «Призрак Александра Вольфа», где автор выстраивает антитезу реальности и воображения и представляет раздвоение существования человека как опасный симптом общего болезненного духовного состояния русских эмигрантов.

Роман впервые опубликован в «Новом журнале» в 1947-1948 г. Тематически он может быть отнесен к произведениям, исследующим феномен послевоенной психологической травмы. Повествование ведется от первого лица. В начале романа повествователь вспоминает о вынужденно совершенном во время гражданской войны убийстве, на многие годы легшем грузом на его совесть. Через несколько лет, уже живя в Париже, он узнает, что солдат, якобы убитый им на фронте, не только не умер, но и стал известным писателем и зовут его Александр Вольф. Однако во время встречи с Александром повествователь обнаруживает, что война и соприкосновение со смертью нанесли тому неизлечимую психологическую травму: он стал равнодушным ко всему и превратился в холодного и жестокого фаталиста, который считает ожидание смерти единственной целью жизни. Одновременно повествователь случайно знакомится с русской эмигранткой Еленой. Вскоре между героями возникает взаимное чувство. Елена рассказывает повествователю о бывшем любовнике, который пытался приучить ее к морфию. Однажды, не дожидаясь четырёх часов, когда Елена обещала прийти, герой сам отправляется к ней. Перед дверью в ее комнату он слышит звон разбитого стекла и выстрел, а, вбежав, видит Елену и мужчину, направившего на нее пистолет. В спешке повествователь стреляет в преступника и, только рассмотрев упавшего, обнаруживает, что этот мужчина – Александр Вольф. Так герой понимает, что его жертва во время гражданской войны и бывший демонический любовник Елены – одно лицо.

Исследования, посвященные данному произведению, преимущественно направлены на анализ специфики сюжета и жанра романа. Так, американский ученый Л.Диенеш считает, что «этот роман, как затем и "Возвращение Будды", был, очевидно, сознательной попыткой Газданова дать творческий ответ на единодушную критику его предыдущих романов за их структурную недостаточность, выражавшуюся в отсутствии сюжета» [4, с. 170]. М.Н. Шабуров в своей диссертации указывает на детективность и авантюристичность романа «Призрак Александра Вольфа», считает его попыткой «окончательно изжить автобиографическую тему из своего творчества» и обращением «к чистому фикшн, к тривиальным сюжетам массовой литературы, к жанровым и стилистическим экспериментам...» [5, с. 19].

Но сюжет романа характеризуется не только авантурной напряженностью и детективной непредсказуемостью, но и зеркальной симметричностью. Об этом писали С.А. Кибальник и Ю.В. Матвеева. Кибальник отмечает зеркальные соотношения как между самим повествователем и Александром Вольфом, так и между их поступками и делает вывод, что Александр Вольф, в сущности, является alter ego повествователя [6, с. 217-218]. Ю.В. Матвеева в книге «Превращение в любимое» отмечает сюжетное сходство начала и финала романа, указывающее на цикличность фатума [7, с. 25-26]. К сожалению, оба ученых рассматривают зеркальность лишь на одном структурном уровне произведения (система персонажей или сюжет), но не анализируют её как общий принцип структуры произведения.

Внимательный анализ позволяет нам заключить, что принципу зеркальности подчинены не только система персонажей и сюжет, но и мироощущение повествователя и даже художественный мир романа в целом. С нашей точки зрения, зеркальная симметричность установлена писателем как основной принцип структуры данного произведения. Зеркальная обращенность характеризует отношения между прошлым, основанным на

памяти и воображении, и настоящим – реальным миром. Но выстрел повествователя в Александра Вольфа и смерть последнего в финале романа разбивают зеркало, т.е. разрушают инверсию в трех аспектах: нарушается сходство завязки и финала романа, исчезает двойник, прекращается враждебное противостояние материального и умозрительного мира повествователя. Более того, вслед за разрушением принципа зеркальности прекращается вторжение прошлого в настоящее. Таким образом, зеркальная симметрия служит и моделью повествования, и предметом авторской критики. Газданов в этом романе выражает свое опасение из-за широко распространенной среди эмигрантов модели мировосприятия, основанной на приоритете прошлого над настоящим и превосходстве искусства над жизнью.

Если рассматривать хронологию событий в аспекте сюжетного, а не фабульного времени, то роман можно разделить на две симметричные части, границей которых служит эпизод встречи повествователя с героиней. Первая часть начинается с воспоминания об убийстве и смерти Вольфа в России и заканчивается историей ухода Марины от Вольфа, рассказанной повествователю Вознесенским. Вторую половину открывает любовная история повествователя и Елены (бывшей любовницы Вольфа), и эта часть разворачивается вплоть до выстрела повествователя в Вольфа в парижской квартире. События двух частей отражаются друг в друге, а их последовательность строго инвертирована. Симметричность сказывается и на изоморфности отдельных деталей.

В качестве примера можно привести сходные описания природы и внутреннего состояния повествователя перед выстрелом в начале и в финале романа. Автор подчеркивает необычную жару и духоту в день первой встречи с Вольфом. На поле «стоял сильный зной, в воздухе колебался слабеющий запах дыма» [8, с. 5], «Солнце было высоко, воздух почти звенел от жары» [8, с. 6]. В финале в Париже «был жаркий день, улицы были полны народа» [8, с. 134]. Повествователь в обеих ситуациях чувствует неодолимую усталость. В силу этого окружающее представляется ему призрачным и зыбким: «Мне смертельно хотелось спать, мне казалось тогда, что самое большое счастье, какое только может быть, это остановиться, лечь на выжженную траву и мгновенно заснуть <...>. Но именно этого нельзя было делать, и я продолжал идти сквозь горячую и сонную муть, изредка глотая слюну и протирая время от времени воспаленные бессонницей и зноем глаза» [8, с. 6]. О своем пути по парижским улицам герой говорит: «Я шел, как пьяный, безрезультатно стараясь избавиться от невыносимого ощущения тоски и какого-то чувственного тумана» [8, с. 134], «Я думал, что хорошо было бы сейчас лечь и заснуть – и проснуться уже по ту сторону этих событий и этих чувств, которые мне не давали покоя» [8, с. 135]. В обеих ситуациях Вольф стреляет первым и промахивается: на войне пуля ранила лошадь повествователя, а в Париже угодила в вазу. Повествователь же оба раза попадает в цель. Сходство таких деталей становится фоном, выделяющим, во-первых, изменение мотивов, по которым повествователь применяет оружие, и, во-вторых, различие результатов поединка.

Хотя Вольф умер лишь в финале романа из-за второго выстрела повествователя, на самом деле первый выстрел, прозвучавший за несколько лет до этого, уже закончил его жизнь, так как после встречи со смертью лицом к лицу Вольф радикально изменился. О внутреннем омертвлении красноречиво говорит и он сам, и другие: «...вдруг случится нечто совершенно непредвиденное, какое-то невероятное потрясение, и я вновь увижу то, что я так любил раньше, этот теплый и чувственный мир, который я потерял» [8, с. 109]; «...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, то есть прекращение привычного ритма, чаще всего мгновенное» [8, с. 105]. Веря в фатальность участи человека и существования мира в целом, Вольф воспринимает различные формы существования как стремительный побег в смерть. Неизбежность окончания жизни отменяет для человека смысл всей деятельности. Ведь рано или поздно он умрет и ничего не может сделать, чтобы избежать этого.

Александр Вольф воспринимается повествователем как образ смерти или тень страшного прошлого: «Я думал о том, что Вольф стал для меня – и не столько он лично, сколько всякая мысль о нем – невольным олицетворением всего мертвого и печального, что было в моей жизни» [8, с. 98]. Именно поэтому повествователь называет его «призраком», так как настоящий Александр Вольф уже умер несколько лет тому назад в России, а сейчас перед нами стоит лишь его холодный двойник. Вольф символизирует тень страшного прошлого, которое нанесло повествователю неисцелимую психологическую травму. С этой точки зрения, выстрел повествователя в Вольфа означает освобождение от навязчивого кошмара прошлого и исцеление от послевоенного синдрома.

Рассмотрим мотивы, по которым повествователь совершает выстрел в каждой из частей. На войне главный герой стреляет в Александра Вольфа из инстинкта самосохранения. Но в финале он поднял оружие для того, чтобы защитить героиню. Самосохранение на войне представляет собой необходимое утилитарное поведение. Однако повествователь испытывает угрызения совести: «Я очень дорого заплатил за свой выстрел. Во всех чувствах, даже самых лучших, которые я испытывал, всегда оставалось какое-то темное и пустое пространство, в котором было неизменно одно и то же смертельное сожаление о том, что я вас убил» [8, с. 102-103]. Но во второй раз главный герой убил Вольфа без колебаний, чтобы спасти любимую женщину. В таком случае любовь и взаимопонимание становятся ключом к замку от тюрьмы прошлого: повествователь больше не существует в его тени, не увязает в сожалениях о совершенном преступлении, а живет для любви в настоящем.

Различие в разрешении двух любовных треугольников (Вольф – Марина – Вознесенский, Вольф – Елена – повествователь) также свидетельствует о победе повествователя над тенью войны в лице Вольфа. В первом треугольнике Марина увлеклась Вольфом и ушла от Вознесенского, а во втором – Елена ушла от Вольфа оттого, что ядовитое влияние его пессимизма было настолько сильно, что женщина постепенно теряла энтузиазм и желание жить. «Ей казалось, что все увядает и что вот остается только – время от времени – какая-то смертельная восторженность, после которой пустота» [8, с. 88]. Но встретив повествователя, она вновь чувствует теплоту жизни. Здесь протагонист играет роль Орфея, который попытался вывести Эвридику из загробного мира. Образ Александр Вольф, символизирующий в произведении смерть, связан с Аидом. Но в отличие от античного мифа, повествователь не оглянулся назад, он освободился от тени прошлого, поэтому в конце концов победил смерть и получил любовь.

Благодаря зеркальности сюжета романа, второй выстрел словно разбивает «композиционное зеркало». Иначе говоря, смерть Александра Вольфа разрушает соответствие между прошлым и настоящим. Его смерть символизирует победу героя над тенью страшной войны, освобождение от циклов судьбы и обретение цели жизни – любви.

Анализ позволяет выявить черты сходства между повествователем и Александром Вольфом. Оба служат друг для друга воплощением смерти. В глазах повествователя Вольф выступает как «всадник на апокалипсическом белом коне» [8, с. 113]. А Вольф описывает главного героя так: «Я сделал нечеловеческое усилие, чтобы открыть глаза и увидеть, наконец, мою смерть. Мне столько раз снилось ее страшное, железное лицо, что я не мог бы ошибиться, я узнал бы всегда эти черты, знакомые мне до мельчайших подробностей. Но теперь я с удивлением увидел над собой юношеское и бледное, совершенно мне неизвестное лицо с далекими и сонными, как мне показалось, глазами» [8, с. 11]. Профессия обоих героев связана со словесностью: Вольф – писатель; повествователь – журналист. Оба ошибочно считают, что убили противника своим выстрелом и страдают от этого долгие годы. Их психологическое потрясение от войны и соприкосновения со смертью было настолько велико, что мировоззрение обоих радикально изменилось. Перед ними стоит один и тот же вопрос: в чем заключается смысл жизни, если смерть оказывается неизбежной. Но для решения этого вопроса они выбрали почти противоположные пути.

Вольф становится на стезю ницшеанского сверхчеловека. Если кончина неизбежна, то надо «нести с собой смерть или идти ей навстречу, убить или быть убитым» [8, с. 113]. В презрении к нравственным законам и правилам, в уничтожении собственной и чужой жизни Вольф как будто нашел некое могущество и свободу воли. Человеку «дается возможность стать на какое-то короткое время сильнее судьбы и случая, землетрясения и бури и точно знать, что в такую-то секунду он остановит ту сложную и длительную эволюцию чувств...» [8, с. 114], потому что «любое чувство и любая совокупность чувств, любой закон и любая совокупность законов – все бессильно перед этой минутной властью убийства» [8, с. 114]. Гордость и властность Вольфа проявляют себя через насилие над другими и презрение к жизни.

Повествователю ответ на вопрос о смысле жизни дает феноменологическое миропонимание. Главный герой не пытается прямо ответить на онтологический вопрос: «В чем заключается смысл существования?» Как Гуссерль, он приостановил эти метафизические размышления о жизни и сосредоточил внимание лишь на эмпирическом мире и интуитивных чувствах субъекта. Он уверен, что ответ находится не в абстрактных высказываниях, а в реальном мире, так как именно детали этого мира обуславливают уникальность и неповторимость каждой личности: «В мои уши врывается трепещущий звук бесчисленных капель по листьям; пахло землей и мокрыми стволами деревьев. Где-то недалеко с влажным хрустом ломались маленькие ветки» [8, с. 119]. Следовательно, смысл жизни создается каждым уникальным моментом существования человека в реальном мире. Не нужно искать predetermined смысл жизни до его реального осуществления. Эта мысль перекликается с лозунгом экзистенциализма: «существование предшествует сущности», – провозглашенным Сартром в 1946 году.

Таким образом, смерть хотя неизбежна, но не уничтожает смысл жизни, потому что целью жизни является само существование. А смерть лишь дает нам глубоко чувствовать, что каждый миг жизни неповторим и бесценен. «Если бы мы не знали о смерти, мы не знали бы и о счастье, так как, если бы мы не знали о смерти, мы не имели бы представления о ценности лучших наших чувств, мы бы не знали, что некоторые из них никогда не повторятся и что только теперь мы можем их понять во всей их полноте» [8, с. 120].

Очевидно, что земная жизнь для Вольфа – это обратный отсчёт времени. Он ждет

прихода смерти, в его существовании нет будущего, нет настоящего, только прошлое. Повествователь же видит в жизни разнообразие возможностей и череду неожиданностей. Для него чрезвычайно важно ощущение настоящего момента.

В конце романа автор неожиданно помещает историю об аресте Пьеро, что, по мнению Диенеш, нарушает равновесие структуры и «производит на читателя впечатления избыточности и многословности» [\[4, с. 171\]](#). Думается, этот эпизод с помощью обращения к интертексту представляет мировоззрение повествователя и Александра Вольфа как бинарную оппозицию. Основой сцены является облава парижской полиции на преступника Пьеро, скрывающегося на даче на окраине Парижа. В конце концов Пьеро был убит, убегая через окно. В этом эпизоде можно видеть аллюзию на повесть «Фаталист» из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Прибегая к интертекстуальному диалогу, Газданов вводит образ Печорина в качестве прототипа Александра Вольфа и противопоставляет повествователя обоим. Подобно тому как Вольф презирает жизнь из-за неизбежности смерти, Печорин также презирает собственную жизнь из-за глубокого скептицизма и равнодушия, присущих типу лишнего человека. Повествователя же неизбежность смерти не обрекает на отчаяние, наоборот, она дает ему понять, насколько дорог и ценен каждый момент, каждый эпизод жизни. Различие взглядов на смерть предопределяет выбор Печориным и повествователем романа Газданова несхожих траекторий поведения в сходных ситуациях. В романе «Герой нашего времени» Печорин объясняет: «подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу... Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!» [\[9, с. 203-204\]](#). Но в «Призраке Александра Вольфа» повествователь не решается, подобно Печорину, сразу ворваться в квартиру, так как считает: «нам дана жизнь с неперменным условием храбро защищать ее до последнего дыхания» [\[8, с. 117\]](#). Но когда герой понимает, что Елена находится в опасности, он вбегает в квартиру без колебаний. Интертекстуальный диалог демонстрирует разницу двух путей преодоления экзистенциального нигилизма: путь фаталиста и феноменалиста. Очевидно, автор предпочитает второе первому. Таким образом, выстрел в финале романа символизирует победу позитивного, феноменологического мироощущения над пассивным фаталистическим.

В начале романа повествователь разделяет мир на две части: абстрактный, духовный, основанный на искусстве, культуре, памяти и т.д. и материальный, реальный. Первый в его глазах стоит намного выше второго. Реальный мир кажется повествователю диким и отвратительным, но он не может освободиться от земных искушений. Абстрактный мир герой рассматривает как духовный просвет в пошлой действительности, но признается: «Мое дикарское и чувственное восприятие мира лишило меня очень многих душевных возможностей, и есть вещи, которые я теоретически понимаю, но которые навсегда останутся для меня недоступны» [\[8, с. 30\]](#). Непреодолимая пропасть между духовным и реальным миром причиняет главному герою страдания. Одновременно стремление к идеальному духовному пространству и уклонение от пошлой реальности приводит к вторжению субъективного мира в действительность, к стиранию границы между абстракцией и реальностью. Окружающий героя мир постепенно утрачивает свою стабильность и определенность, превращаясь в зыбкое и призрачное пространство. Герой признает: «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...» [\[8, с. 29\]](#)

Но ситуация изменяется после встречи повествователя с героиней. При первом знакомстве Елена очень заинтересовала протагониста, но вначале он рассматривал свое

увлечение как инстинктивную реакцию тела. Елена в глазах героя всё ещё олицетворяет плотское искушение, которое он раньше испытывал много раз, и воспринимается как атрибут пошлой реальности. Например, на первый взгляд её лицо кажется повествователю негармоничным и даже грубоватым: «У нее был неожиданно большой рот с полными и жадными губами, и это придавало ее лицу дисгармоническое выражение, – так, точно в нем было нечто искусственное, потому что соединение ее лба и нижней части лица производило даже несколько тягостное впечатление какой-то анатомической ошибки» [8, с. 45]. Но при дальнейшем знакомстве с ней, герой всё больше и больше привлечен необыкновенным очарованием Елены. «Но когда она в первый раз улыбнулась, обнажив свои ровные зубы и чуть-чуть открыв рот, – в этом вдруг проскользнуло выражение теплой и чувственной прелести» [8, с. 45]. Её здоровая жизненная сила, оптимизм и энтузиазм заражают повествователя и позволяют ему переосмыслить реальность: подлинность реального мира является гарантией уникальности индивида, так как это источник его сенсуального опыта. Без него индивид будет потерян в пустоте логических абстракций.

Понимание первичности реального мира достигло кульминации после физического сближения героев (самое сенсуальное действие). Повествователь впервые увидел ясный, определенный, устойчивый реальный мир и освободился от нападок фантазии на реальность. «И когда я проснулся на следующий день, то, что меня окружало и к чему я так привык, весь мир людей и вещей, в котором обычно проходила моя жизнь, – все показалось мне изменившимся и иным, как лес после дождя» [8, с. 59]. «Но я жил теперь, наконец, настоящей жизнью, которая не состояла наполовину – как это всегда было до сих пор – из воспоминаний, сожалений, предчувствий и смутного ожидания» [8, с. 73]. Вместе с возвращением повествователя в реальный мир, сильно изменяется его прежнее мнение об абстрактном и материальном, духовном и плотском, прошлом и настоящем. «И, конечно, этому предшествовало крушение всего того мира отвлеченных вещей, который пренебрегал примитивными и чисто физическими понятиями и где своеобразная философия жизни, построенная на предварительном отказе от преобладающего значения материалистических моментов, была несравненно важнее, чем любые чувственные реакции, – этого мира, который в тот вечер мгновенно растворился в этом безмолвном мускульном движении» [8, с. 72]. Повествователь отказывается от поисков смысла посредством логических рассуждений и начинает непосредственно ощущать самую жизнь. Поэтому в конце романа герой выражает сомнение в сугубо рациональном понимании цели жизни и закона истории. «И тогда же мне пришла мысль, что если бы я захотел понять это все и найти где-то в далеком пространстве ту воображаемую минуту, с которой это началось, если бы я захотел выяснить до конца, как это произошло, и почему это стало возможно, и как теперь я оказался летом, в лесу, ночью, под дождем с женщиной, о существовании которой я ничего не знал еще несколько месяцев тому назад и вне которой, однако, сейчас я не мог бы представить себе свою жизнь, мне нужно было бы потратить годы труда и утомительных усилий памяти, и я мог бы написать об этом, наверное, несколько книг» [8, с. 119].

Автор устами повествователя отказывается от слепой убежденности рационализма, центральная идея которого состоит в том, что совершенное освоение законов истории и мира, скованного детерминизмом, дает человеку возможность стать навсегда счастливым. Но Газданов считает это иллюзией. С его точки зрения, цепи причинно-следственных связей в истории и даже судьбе человека можно разобрать только теоретически, на самом же деле это не по силам человеку, поэтому судьба всегда

кажется нам нелепой и случайной. В этом суждения Газданова оказываются созвучны идеям «Войны и мира» Толстого. Счастье не в логических, метафизических рассуждениях и выводах, а в конкретном реальном мире, наполненном неповторимым сенсуальным опытом. В таком случае выстрел для защиты Елены (реальность) в Александра Вольфа (абстрактность) символизирует и победу реального мира над умозрительным.

В целом, зеркальная симметрия является принципом, определяющим несколько уровней романа Газданова: сюжетосложение, систему персонажей и мироощущение главного героя. Так, во-первых, на две симметричные части можно разделить сюжет романа; во-вторых, Александр Вольф выступает двойником повествователя; и, наконец, сам повествователь страдает от раздвоения мира. Но зеркальная симметрия является не только формой художественного произведения, но и духовным феноменом, о котором размышляет автор через призму произведения. С нашей точки зрения, она воплощает в себе тип мировосприятия, основанного на замене «настоящего» «прошлым» и экспансии воспоминаний в пространство реального. В романе страшная тень войны, фаталистическое мировоззрение и вторжение фантазии в реальность представляют собой определяющие «симптомы» такого мировосприятия. Газданов принципиально дистанцируется от данного типа мировосприятия потому, что оно ведет к умалению значения человека в настоящем: когда человек погружается в созданный субъективной памятью мир прошлого, он утрачивает возможность реализовать самоценность в повседневном мире. Более того, логические рассуждения и метафизические размышления не дают человеку ответ на вопрос о смысле существования, так как абстрактное мышление только ликвидирует уникальность и неповторимость каждого индивида. Ответ на этот вопрос для каждого конкретного человека особенный, он зависит от уникального опыта жизни и местонахождения во вселенной. В этом отношении Газданов близок Сартру. Оба писателя подчеркивают превосходство живого жизненного опыта над отвлеченным размышлением о жизни.

Выстрел повествователя в Александра Вольфа символизирует не только преодоление послевоенной психологической травмы, искушений фатализма и раздвоения личности, но и нарушение модели двоемирия, широко распространенной среди писателей первой волны литературы русского зарубежья. В этом романе Газданов обратился к современникам с призывом идти вперед, а не оглядываться назад, иначе, подобно Орфею, они рискуют потерять свою Эвридику. Способ воскрешения Эвридики лишь один – движение вперед.

Библиография

1. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе 20 века. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта, Наука, 2002. С. 207-288.
2. Иванов Г. Собр. соч. в 3 т. М.: Согласие, 1994. Т.3. С. 384.
3. Ходасевич В. Перед зеркалом. М.: ОЛМА, 2002. С. 418-419.
4. Диенеш Л. Гайто Газданов: жизнь и творчество. Пер с англ. Т. Салбиев.
5. Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011. С. 215-218.
6. Шабуров М.Н. Эволюция модели повествования в творчестве Гайто Газданова: автореферат дис. М., 2011. 24 с. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе 20 века. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта, Наука, 2002. С. 207-288.
7. Матвеева Ю.В. Превращение в любимое: художественное мышление Гайто

- Газданова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 100 с.
8. Газданов Г. Собр. соч. в 5 т. М.: Эллис, 2009. Т.3. С. 3-136. Владикавказ: Изд-во Сев. Осет. ин-та гуманитарных исслед., 1995. 304 с.
9. Лермонтов Ю.М. Герой нашего времени. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2017. 208 с.